

# Nio försök att närma sig Donner

## Del 6–9 av 9

### 6. Här börjar äventyret

Att filmen för Donner var en artefakt är mycket tydligt i hans tredje film *Här börjar äventyret* (1965). I likhet med Godard arbetar han med sekvenser där ljud och bild inte följs åt. Anne (Harriet Andersson) reser till Helsingfors för att se om hennes tillfälliga kärlekshistoria med arkitekten Toivo (Matti Oravisto) kan utvecklas till något djupare. De har stämt möte vid Kejsarinnans sten vid Salutorget, men då Toivo blivit sjuk dyker istället hans assistent upp. Vi ser hur de åker i en bil tillsammans, de pratar men vi hör inget av dialogen. Därefter sitter de tysta medan vi på ljudbandet kan lyssna till ett utsnitt av deras samtal, från alldeles nyss eller kanske längre fram.

Så träffas de båda älskande men de har svårt att nå fram till varandra. Toivo vill visa Anne sin hemstad Helsingfors, men hon är ofta avståndstagande: ”Jag är trött på dig och den här småstan.” I en senare scen rör hon sig ensam ute på gatorna samtidigt med att vi på ljudspåret får ta del av Toivos kärleksförklaring till Helsingfors. Utifrån Annes ansiktsuttryck kan vi inte avgöra vad hon själv anser och upplever. Genom olika återblickar laborerar denna film genomgående med skilda tidsplan – här finns inte så mycket ren närvaro, människorna rör sig fysiskt i rummet men befinner sig i tankarna

någon annanstans. Sekvenserna med de separerade bild- och ljudplanen bidrar till att förstärka denna stämning av frånvaro och distans. Vägen till dessa experiment med ljud kontra bild var förmodligen kortare och mer naturlig för Donner än för många andra inom svensk film, eftersom han från och med sin andra film *Att älska* helt övergick till att jobba med eftersynkroniserat ljud. I essän ”Efter tre filmer” talar han om hur detta ”kan ge en ny frihet åt



”Jag är trött på dig och den här småstan.” Harriet Andersson och Senatstorget i Helsingfors. Ur Jörn Donners tredje långfilm *Här börjar äventyret* (1965).

berättelsestilen. Man befrias från synkronscenernas absoluta slaveri. Bild och ljud kan kanske ställas samman till en mångfacetterad, meningsfull enhet.” (*Chaplin* nr 60, 1966)

*Här börjar äventyret* är till stora delar en film om kommunikationssvårigheter, vilket även gestal-

tas rent konkret av Annes utestängdhet från finskan. På väg mot Salutorget, i en av filmens första scener, får vi ta del av hennes tankar: "Vilken vansinnig idé att komma till Helsingfors. Till denna främmande stad, med alla dessa slutna ansikten. Och det här underliga språket som de talar." I en av filmens längre scener besöker hon tillsammans med Toivo hans barndomshem i stadsdelen Rödbergen där hans rötter i arbetarklassen och kommunismen framträder. Men genom att samtalet förs på finska blir denna potentiella ingång till Toivo ändå rätt så oklar för Anne, som efter ett tag tröttnar och söker sig ut på gården där hon försöker få kontakt med några barn men på nytt ställs inför språkbarriären. Om Donners två första långfilmer varit utpräglat dialogdrivna används nu dialogen snarare för att visa på dess komplikationer och blockeringar, och det är som om detta driver honom mot att istället berätta mer med hjälp av bilder än ord. *Här börjar äventyret* är min personliga favorit bland Donners filmer, vilket inte minst hänger samman med dess starkt visuella kvaliteter. Bakom kameraarbetet stod den uppburne fotografen Jean Badal och för kläder svarade den kände modeskaparen Pierre Balmain. Att denna film visuellt är så mycket rikare beror också på att Donner har lämnat filmateljén för att istället ta ett stort antal exteriöra tagningar. I en intervju med Stig Björkman (*Chaplin* nr 54, 1965) förklarar Donner att valet av Helsingfors som spelplats, med sin markerade horisontlinje (en öppen stad mot havet) gjorde att man beslöt att göra filmen i cinemascopé. Samtidigt som detta format lyfter fram Helsingfors unicitet förvränger det perspektivet en aning, vilket passar Donners antinaturalistiska ambitioner: "Därför har jag försökt få med sådana människor i filmen som fotografen Jean Badal, som i sina bästa stunder skapar en verklighet. Han imiterar den inte, han reproducerar den inte. Han har ett öga just för det som är överkligt i verkligheten, eller för det som förefaller överkligt."

### 7. Elmer Diktonius

Om Hagar Olsson var viktig för den unge Donners inre tankevärld var Diktonius ett manande exempel på hur radikal form låter sig förenas med radikalt innehåll. Det socialistiska patos som brunnit hos

tjugotalets Diktonius brann hos femtiotalets Donner. I den vänbok som föräras Diktonius i samband med hans sextioårsdag 1956 skriver Donner bland annat: "Jag ser denna dikt, hans ord, som en oändlig väg in mot framtiden. Den är ett borbett, en slägga. Diktonius dikt är tidsbunden, har ändå friheten och lyftningen."

När Donners sedan länge förutskickade Diktoniusbiografi till sist publiceras 2007 finns inte mycket av denna framtidstro kvar. Han konstaterar att drömmen om socialismen är död sedan länge och att Diktonius författarskap är på väg in i glömskan. Tiderna förändras men en annan sak är vad tiden egentligen gör med oss. Exakt vad som hände i Donners inre och varför kan jag inte veta, men den ständigt skrivande (och publicerande) Donner kan typiskt nog ange ett datum för sin förändrade sinnesstämning. Alldeles i början av *Varför finns jag till* kan vi läsa:

Vad som här berättas handlar om ruttna år och en lång sentimental resa. År som började ruttna inifrån. Försöket att förstå. Känslan av ruttande fick sin början den 30 augusti 1995 när jag flög till San Francisco för vidarebefordran till Los Angeles. Jag befann mig i vad som på schackspråk kallas Zugzwang, men också i en egenomlig avgrund av tvekan och missmod, som jag försökte dölja genom att iakttä ett korrekt beteende och undvika att blotta mina känslor, beroendet av känslan. Jag är en dålig schackspelare, det beror kanske på känslan, emotionerna.

Donner är inte författaren som lämnar ut sitt inre i klartext, det förmedlas istället i bisatser, i antydningar, i korta komprimerade meningar som ibland tar tillbaka vad de nyss sagt. Men helt klart är att *Varför finns jag till* utgör en brytpunkt, från och med detta verk har hans böcker ett dystrare och mer upp-givet tonfall. Något har gått förlorat. Detta gäller även hans Diktoniusbiografi. Boken har undertiteln "Ett liv", och det stämmer i så måtto att livet ägnas ett större utrymme än verket men den kunde också ha hetat "Två liv" eftersom Donner hela tiden väver samman sitt eget liv med Diktonius. Det som intresserar Donner är fortfarande kopplingen mellan litteratur och politik, men i och med hans eget uppbrott från ungdomens vänsterideal är också hans syn på Diktonius gärning en annan. Tonen i Donners bok är resignerad. Inte bara Diktonius (och Donners)

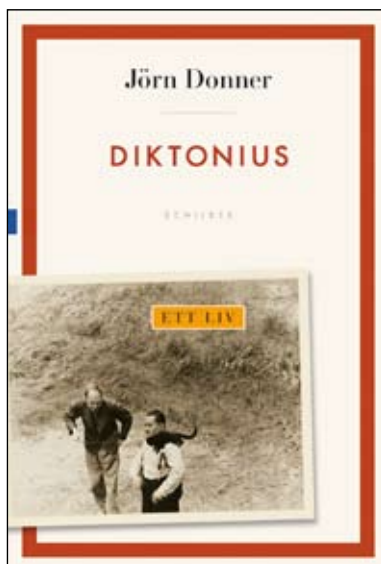
tro på socialismen har visat sig förfelad, han hävdar dessutom att vi lever i en tid då intresset är allt mindre för en mer anspråksfull och djupborrande litteratur av det slag som den finlandssvenska modernismen representerar. Den fallande kurva som tecknas i Donners bok berör inte bara Diktonius utan hela den finlandssvenska modernismen, kanske hela den finlandssvenska litteraturen. När han i sin DN-artikel från 1964 om Hagar Olsson skriver att hon var ”besatt av tanken att med ordens makt kunna förändra världen” formulerar han samtidigt sin egen dåtida syn på den finlandssvenska modernismen i sin helhet. När han nu förlorat denna tro är inte heller Diktonius dikt lika intressant och resultatet blir denna sorgsna och lätt förströdda bok. Även om Donner alltid varit mer intresserad av vad litteraturen talar om än hur den är gjord, hur den är skriven, så var hans yngre upplaga ändå förmögen att se värdet av modernisternas förnyelse av språket. Den enda gången som Donner i sin Diktoniusbok lite mer ingående ägnar sig åt estetiska resonemang är i ett kapitel om Bertel Gripenbergs relation till modernismen. Frågor om form blir för Donner verkligt meningsfulla först när de kan kopplas till ett socialt och samhällsligt sammanhang. I den meningen har han förblivit sitt kritiska uppdrag trogen.

Donner beskriver sin bok om Diktonius som ”en färd till min egen ungdom och dess utopier”, men de delar som uppmärksammar Diktonius radikala tjugotal är kanske de minst intressanta. Det är som om Donners oförmåga att nå verklig kontakt med sitt unga radikala jag också spärrar hans möjligheter att skriva något mer angeläget om den unge Diktonius. Donners styrka och svaghet som porträttör är att han egentligen bara kan närma sig en annan person genom sig själv. Därför lyckas han bättre när han skriver om den se-

nare, mer reformistiske diktaren som ligger närmare hans egen nuvarande uppfattning.

## 8. Jörn Donner Productions

Donners fjärde långfilm *Tvärbalk* (1967) var hans mest ambitiösa satsning dittills, men fick ett ganska svalt mottagande av kritik och publik. När filmen inte ens fick någon kvalitetspremie från Filminstitutet vände Donner besviket svensk



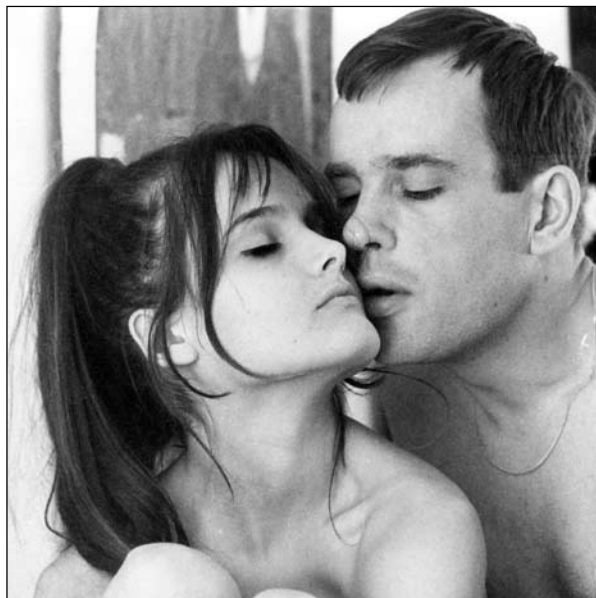
film ryggen och beslöt att istället förlägga sitt fortsatta filmande till Finland. Eftersom han inte längre hade tillgång till det svenska studiosystemet måste han jobba med knappare resurser, med mindre team och kortare tidsschema. Han är fortfarande en auteur, men en betydligt mer kommersiell sådan, som dessutom relativt motståndslöst fogar sig i villkoren för kapitalistisk filmproduktion: ”Efter alla dessa år av teorier och praktik måste jag kunna berätta så att en stor publik begrep vad jag talade om.” (*Chaplin* nr 93, 1969) Faktum är att Donner under dessa år mot slutet av sextioalet genomgår en veritabel förvandling, i varje fall vad gäller den *persona* som han visar upp inför omvärlden. Under själva upprorsåret 1968 publiceras en intervju med Donner i tidskriften *Ord och Bild*, där Peter Curmans bifogade kommentar tydligt visar att denne tagit till sig den nya Donnerbilden: ”Jörn Donner är en jäktad man. Hans aktiviteter sträcker sig i alla rikt-

ningar; filmproduktion, bokskrivande, företagsengagemang, politiska åtaganden. Under ett besök i Helsingfors lyckades jag få till stånd ett bandsamtal med honom.”

Artikeln som har rubriken ”Jörn Donner Productions Oy” är den slutliga bekräftelsen på att den forne vänsterrabulisten numera omfattar andra ideal. Så hävdar han att Finland kunde skötas som ett

aktiebolag och att han numera ”är mindre socialist än tidigare och mera kapitalist än tidigare. Förr så visste jag så lite men trodde desto mer.” Vidare förklarar han att ägandeproblematiken är överskattad medan det verkliga bekymret är bristen på innovation inom varuproduktionen. Själv ser han sig också som ett företag, och skrivandet och filmandet sker numera inom ramen för det egna bolaget Jörn Donner Productions, en nedmontering av det romantiska konstnärssjaget och ett uppgående i en kapitalistisk produktionsapparat. Någon pakt med det etablerade samhället vill dock inte Donner upprätta: ”det enda establishment jag är med i är i så fall mitt eget lilla Jörn Donner-establishment.”

De tre filmer som han gör i tät följd efter återkomsten till Finland, *Svart på vitt* (1968), *Sixtynine* (1969) och *Kvinnobilder* (1970), kan ses som en serie bildsättningar av det moderna kapitalistiska samhället där ”allt fast förflyktigas” och där somliga känner sig vilsna medan andra tar chansen till självförverkligande enligt det rådande systemets villkor. I *Svart på vitt* raljerar det en del med reklambranschen men det som sätts mest i fråga är nog ändå det borgerliga äktenskapet som tvingar in människan i trånga konventioner och begränsar hennes möjligheter till sexuell variation och utveckling. Detta är ännu tydligare i *Sixtynine* som i sitt mer uppslupna och skamlösa upplägg skjuter hela modellen med tvåsamhet i sank. Hustrun accepterar sin mans förbindelse med den unga studentskan efter sitt besök hos en gynekolog (spelad av Donner själv) som rekommenderar henne att ta sig en älskare för att bryta sin frigiditet, varefter hon inleder en relation med nämnde läkare. Och alla blir lyckliga och nöjda. Filmen är provocerande banal, men som sagt mindre tråkig än hans tidigare mer seriösa filmer. Det är snabbare klipp, rörligare kamera, mindre dialog och en högre narrativ puls.



Kristiina Halkola och Jörn Donner i Donners film *Mustaa valkoisella* (*Svart på vitt*, 1968).

Bäst genomfört sker detta i den efterföljande filmen *Kvinnobilder* som öppnar brutalt plötsligt med en närbild av en hög med levande kräftor som kravlar omkring på ett köksbord. Strax ska den hemvändande porrfilmregissören Pertti (spelad av Jörn Donner) stoppa ner dem i den kokande grytan så att den stundande kräftsivan med det gifta paret Jussi och Liisa och deras väninna Saara kan ta sin början. Pertti raggar hårt på Saara, utan framgång, men kan istället nästa morgon få ihop det med Liisa efter att hennes man gett sig iväg till arbetet. Samtidigt visar det sig att Saara ändå har ett visst intresse för Pertti, varför de inleder en relation som inte direkt uppskattas av den försmådda Liisa. Förutom det rent erotiska är Pertti egentligen inte intresserad av vare sig Saara eller Liisa utan vill hellre lägga all sin tid

på att spela in porrfilm. Inför sin omgivning hävdar han dock envist att han inte gör porr utan en ärligare typ av film om kärleken. När väl filminspelningarna tar sin början blir Pertti allt mer besatt av att själv få ligga med den kvinnliga porraktrisen Ulla, vilket gör att han får svårt att koncentrera sig på regiarbetet, trots hans uttalade ambition att höja kvalitén på den finska porrfilmen. Han löser småningom det hela genom att istället själv hoppa in i rollen som manlig porrskådis. Gränserna mellan det egna erotiska begäret och dess iscensättningar reellt och på film löses upp och blir delar av en och samma verklighet.

Donner ägnar sig här åt ett slags dubbel strategi, å ena sidan gör han en uppsluppen satir över porrfilmsbranschen med sina falska anspråk på att representera en form av frigörelse, samtidigt som han de facto gör just en biopornifilm enligt tidens mallar: en story som till stora delar är konstruerad för att leda till erotiska möten och möjligheter att visa lite naket. Den mest vågade scenen är en kort sekvens där vi ser en helnaken Pertti/Donner med stäkuk

Donner ägnar sig här åt ett slags dubbel strategi, å ena sidan gör han en uppsluppen satir över porrfilmsbranschen med sina falska anspråk på att representera en form av frigörelse, samtidigt som han de facto gör just en biopornifilm enligt tidens mallar: en story som till stora delar är konstruerad för att leda till erotiska möten och möjligheter att visa lite naket. Den mest vågade scenen är en kort sekvens där vi ser en helnaken Pertti/Donner med stäkuk

framför en lika helnaken Saara. Sådant blev hur som helst för mycket för somliga, filmen var nära att bli totalförbjuden i Finland och släpptes först efter ett antal klipp. I Sverige däremot kunde den visas orensurerad. Mot slutet av filmen rullar det hela på i allt snabbare takt. Pertti känner sig snärjd av alla kvinnor som han vill ha (erotiskt) samtidigt som de i sin tur vill ha något mer från honom (känslökontakt, beständigare relationer, äktenskap). Därtill jagas han av myndigheterna som vill ställa honom inför rätta för vissa överträdelser av gällande lagstiftning i samband med filminspelningarna (som om han i fiktionen gestaltat det som sedan snarlikt skulle hända i verkligheten). Pertti lyckas fly landet med den färdiginspelade porrfilmerna men till hans överraskning är även Saara med på båten. Hon tror sig ha förstört Perttis film genom att ha kastat ut filmrullen över relingen men vad hon inte vet är att han har gömt undan en kopia. Filmen slutar med att de älskar till tonerna av "Vårt land".

Om det var den snävare budgeten som låg bakom Donners beslut att själv uppträda som skådespelare i sina finska filmer vet jag inte. Men hur som helst skapar det sina egna säregna effekter. Donner har i såväl sina filmer som sina böcker aldrig eftersträvat någon autenticitet. Istället har han, som jag flera gånger varit inne på, sökt sig mot det konstruerade, det artefaktiska, det distanserade. Som aktör uppvisar han ett slags nollpunktens skådespeleri; det vill säga, han spelar inte alls. I *Kvinnobilder* möter vi filmregissören Pertti som spelas av Donner, men som jag nyss skrev spelar han noga taget inte. Han ger inte Pertti något eget trovärdigt liv, i filmregissören Perttis gestalt ser publiken hela tiden filmregissören Donner som (inte) spelar Pertti. Vi ser ju att Pertti är Donner, samtidigt som vi inte heller kommer speciellt nära Donner. Vi betraktar *rollen* Donner som (inte) spelar Pertti. Bara i den mening som förmår Donner spela sin roll.

## 9. *Sen stil*

Man skulle kunna tro att Donner i och med *Mammuten* hade skrivit sin sista jagbok. I själva verket visade det sig att bokens avslutande parti som är skrivet i en mer löslig dagboksform pockade på en fortsättning. Två år efter *Mammuten* kommer därför

*Lilla mammuten: halvautentiska dagböcker från juli 2013 till februari 2015*. Halvautentiska eller inte, men i trovärdigt konstruerade, starkt komprimerade dagboksanteckningar får vi följa en politiskt alltmör uppgiven riksdagsman som har problem med sömnen och skiter dåligt; som ofta känner en stor leda inför tillvaron; som plågas av olika kroppsliga symptom och oroar sig för sin hälsa; som dagligen inhandlar fisk i stadens saluhallar; som tillreder fisk – ofta i större mängd än han och omgivningen orkar äta upp; som trots detta drar upp egna nät med ännu mer fisk; som skriver på sin nya bok om Sverige; som tänker elaka tankar om sina riksdagskolleger; som läser och funderar en aning halvhjärtat över nya skrivprojekt; som träffar sina barn; som besöker läkare; som går på Kosmos, Savoy eller Tre kronor; som spelar in en långfilm som han hela tiden verkar vilja fly ifrån; som störs av pågående renoveringsarbete i arbetslägenheten på Norra kajen; och som tänker på döden. I sin nedskruvade saklighet är det en rätt så depressiv skrift. Här ges inga öppningar till någon form av transcendens. Livet är här och nu, och det är ofta plågsamt, ibland bara tomt. Den ofta helt stillösa dagboksprosan och registrerandet av diverse vardagliga trivialiteter gör att man som läsare känner sig lätt bedövd, ett tillstånd som dagboksantecknaren själv ofta verkar befinna sig i. Men så plötsligt sprakar texten till av en skarpt formulerad iakttagelse sprungen ur nuet, skriven liksom från sidan, som ett slumpskott. Sedan åter detta ständiga pågående: "God natt, torr gädda, tomat och pot till middag. Jag är i balans. Hård dag. Men solen kom. Jag orkade inte efter 16.30. Too much. Varför så trött?" Ja, varför? Och varför läser jag själv detta. För att det handlar om Jörn Donner? För att jag av någon anledning förefaller ohälsosamt intresserad av allt som Donner företar sig? Kanske är det så. Faktum är att jag nästan aldrig träffat någon annan som läser Donner. Några äldre i min omgivning nämner någon av hans sjuttiofem romaner, Sverigeboken eller ännu längre tillbaks boken om Berlin. Några fler verkar ha sett hans filmer, men har mer sällan något att säga om dessa. Yngre människor ser helt tomma ut om jag nämner hans namn. Bland finländare här i Sverige är det givetvis annorlunda. Ofta har de åsikter, starka åsikter, för det mesta negativa. Läst hans böcker har man däremot sällan gjort.

Donner har helt enkelt hamnat i den kategorin av celebriteter där man är känd för att man är känd. Då spelar det ingen roll hur många böcker man skrivit. Samtidigt har Donner medvetet sökt sig till den typ av arenor – inte minst televisionen – där man skapar sig en medial *persona* som sedan kan leva sitt eget liv. Något som han själv upprepade gånger har kommenterat (också i TV). Så sker till exempel i ”Gäst hos Hagge” från 1982, där Donner redan i programets början påpekar: ”Det är det sorgliga med TV. Det är ett hormedium som du vet. Alltså ett slags prostitutionsmedium. För att man blir exponerad i TV så tror ju folk att det bara är i TV man förekommer. Man finns inte i verkligheten utan bara som tevepersonlighet.”

Därmed har Donner kanske gått varvet runt: från att vara författare till att vara en kändis som får ge ut böcker som *Lilla mammuten* för att han är kändis, inte för att han är författare. Vissa kritiker har antytt att så är fallet, men jag upplever det inte riktigt så. Visst är dessa senare böcker skrivna på ett lite annat sätt än tidigare, en aning kargare och med mer dämpad kolorit. Till viss del har det givetvis att göra med att Donner befinner sig i slutet av sitt liv, ett liv som i backspeglarna dessutom mest inger honom avsmak. Som han skriver i *Dödsbilder* (2006): ”Ju äldre jag har blivit desto mera meningslöst förefaller mig livet, det liv jag hittills har levat, meningslös den litterära insatsen, meningslösa filmerna, meningslös all denna verksamhet i byråkratins eller politikens tjänst.” Detta missnöje riktar sig också mot det politiska och ekonomiska systemet som sådant, men utan att något alternativ erbjuds. Ungdomens förhoppningar om en ny vänster men även de mogna årens frihetliga liberalism är skjutna i sank. I Donners senare romaner som *En kärleks historia* (1994), *Hjärtat är en svekfull vän* (2001) och *Fåglars skugga* (2004) är finanskapitalet och det politiska etablissemanget delar av ett och samma system som belönar ett fåtal men mal sönder och förintar desto fler.

Den rent stilistiska och språkliga förändring som sker samtidigt med denna skildring av senkapitalismens härjningar kan ses som ett exempel på *sen stil* som den beskrivs av Theodor Adorno och Edward Said. Adorno utvecklade dessa tankar genom sina

analyser av Beethovens sena verk som snarare än mognad kännetecknas av uppbyggnad, dissonans och fragmentering. I ett bredare perspektiv har detta att göra med förändringar i det estetiska och samhällseliga systemet, en rörelse från klassicism mot modernitet, menar Adorno. Mot slutet av sitt liv var Edward Said upptagen av att utveckla dessa tankar om sen stil till att också omfatta skönlitteraturen och hur detta kom till uttryck i ett antal författarskap som Mann, Genet, Lampedusa och Kavafis. Said hann aldrig avsluta detta verk, vars utkast sammanställdes till den postuma volymen *On Late Style* (2006). Sen stil handlar i stor utsträckning (både bildligt och bokstavligt) om död och försvinnande.

Hos Donner möter vi motsvarande nedskruvning av språk och tematik. Romanen *Son och far* (2014) är en dovt berättad historia om hur affärsmannen David Anders efter ett mordförsök finner sig dömd till ett immobiliserat liv i rullstol, och hur han drar sig undan sitt tidigare umgänge för att försöka hitta ett annat sätt att leva. Som det heter i inledningen till bokens andra del: ”Jag dikterar detta utan andra avsikter annat än att *registrera* vad det innebär att påbörja ett nytt liv, i tomma intet.” I Donners sista roman *Blod är tunnare än vatten* (2018) är språket än mer elliptiskt och fragmentariskt, i vissa partier mer som en filmsynopsis. Här finns också inskjutna passager från annat håll, memoarer, brev och arkivhandlingar, som om den egna författarauktoriteten inte längre är lika viktig att upprätthålla.

Och så dessa senare volymer med rapsodiska dagboksnotiser, ett slags anti-stil, en form av anti-berättande. *Suomi/Finland II* (2019) med undertiteln *Sista striden* antydde att vi möjligen hade att göra med Donners sista bok. Vi möter en författare som trots sin flit och dagliga inställelse till arbetslägenheten på Norra kajen finner sig tom på idéer och uppslag och tvingas stirra in i skärmen utan att få just något nedskrivet. Inte mycket bättre blir det av att kroppen sviker honom allt mer. Andnöd och yrsel är dagliga följeslagare och i ett plågsamt avsnitt beskrivs hur Donner skiter på sig när han är och handlar på en stormarknad. Bokens sista mening lyder: ”Jag tror mig ha kommit till den ålder då resten får förbli tystnad.” Och så blev det.

LEIF FRIBERG