

Om bilder som källor

PETER ENGLUND*

Svenska Akademien

Det finns en intressant spänning i historieämnet, som jag tänker att de flesta historiker känner av från tid till annan. Å ena sidan den berusande, bedrägligt omnipotenta känslan av att kunna betvinga osannolika avstånd, förflytta sig genom tid och rum, ja nära nog trotsa döden. I en kort text betitlad "Ögonvittnet"¹ berättar Jorge Luis Borges om en gammal man som ligger på sitt yttersta i ett tidigmedeltida England: "Innan morgonen gryr kommer han att dö och med honom kommer de sista omedelbara minnesbilderna av hedningarnas riter att dö. Världen kommer att bli en smula fattigare när denne saxare dör." Ja, "ett eller annat ting eller ett oändligt antal ting försvinner varje gång någon dör", skriver Borges. Men ändå inte, kan vi som historiker säga, med viss triumf i rösten: vi är som är satta att hålla den där glömskan stången.

Samtidigt, å den andra sidan, kan nog alla historiker från tid till annan drabbas av frustration över att vara dömda att alltid anlända för sent, över att utforska något ej existerande, att visserligen få bevara några av de där tingen som hotar försvinna var gång en människa dör, men samtidigt aldrig få se dem själva. För som historiker studerar vi tekniskt sett inte det förflutna; vi studerar det förflutnas lämningar och försöker utifrån dessa dra slutsatser om denna förflutenhet, *wie es eigentlich gewesen*, eller fungerade, eller såg ut, eller tänktes, eller kändes.

Förutsättningen för allt vi gör är de där lämningarna. En historiker är aldrig bättre än sina källor. Empirin sätter en ram som är ofrånkomlig, absolut och orygglig. Det är, som jag påpekat i andra sammanhang,

* Fil. dr i historia, docent, professor emeritus i narratologi

1. Ur samlingen *Ordmakaren* från 1960.

relationen till källorna och inte minst till källornas lakuner som definierar oss som historiker. Det är också det som avskiljer oss från, säg, romanförfattare. När vi når hålet i empirin, når det ovetbara, kan och ska och vill vi inte göra annat än att stanna upp; samtidigt är det just i den situationen som skaparen av fiktioner har sin vackraste möjlighet, och kanske också största uppgift. Men empirin är inte bara det som ger vår syssla dess bas och definierar dess gränser, det är också den som öppnar upp, för oss upp och vidare. Litteraturen och den tidigare forskningen behövs självfallet, men det är bara i det direkta mötet med källorna som något verkligt nytt, ja ibland till och med något originellt, kan bli till.

”En källa blir källa när den möter en historiker med den rätta kunskapen och tekniska förmågan”, står det att läsa i den lärobok jag fick i mina händer som B-student år 1981, Rolf Torstendahls föredömligt klara *Introduktion till historievetenskapen*. Vad som är en källa definieras sedan också självfallet av frågan. Att få bli till som historiker under 1980-talet var en ynnest, för ämnet vidgades då märkbart, ibland nästan svindlande mycket så, inte minst på grund av introduktionen av Annalesskolan på svensk botten. Där den tidigare fixeringen vid en viss politisk historia en gång gjort att samma källor ibland tröskades genom till leda – var det inte någon som skrev om baksidan på protokollet från Arboga möte? – ledde nya intresseområden och nya frågor till öppnande av nya källor. Men även till att man också tilläts pröva nya källkategorier. Jag doktorerade på ett politiskt-ideologiskt ämne (adelns samhällsuppfattning under 1600-talet) och vid sidan av arbetet med protokollen från riksdagar och råd (avhandlingens empiriska ryggrad) lockades jag även att läsa sådant som dagböcker, begravningsstal, etikettstraktater, handböcker i hushållskonst samt poesi, kolossala mängder poesi.²

Så vad som är att beteckna som källor är självfallet inte statistiskt. Men även med det här vackra vidgandet av källornas värld som alla nya frågor fört med sig, så har det inte ändrat den tidigare nämnda grundförutsättningen för vårt värv: vi studerar något som inte längre existerar, utifrån de strödda spillror detta försvunna lämnat efter sig. Möjligen med ett undantag. Redan för 20 år sedan förebrådde Peter Burke historikerna för

2. Sedan måste jag ärligt säga att den termin jag lade på att läsa nästan 30 volymer med samtida lyrik kanske inte gav utdelning som stod i proportion till den nedlagda tiden. Dock skänkte det en fördjupad känsla för tiden samt en kvardröjande kärlek för barockpoesi.



*Bild från Polisens FUP, Stockholms rådshusrätts åttonde avdelning, Nr B679: 1965/
Aktbilaga 69, Stockholms Stadsarkiv. Fotograf: Vincent Lange.*

att vi i en sådan liten utsträckning använde bilden som källa, utan var fast i bruket av bilden som illustration.³ Han har en poäng.

Jag är förtjust i bilder, och har också gjort bruk av dem som empiriskt material några gånger. Dels ideografiskt: i min avhandling hade jag stor nytta av Schering Rosenhanes emblemverk *Hortus Regius* från 1645 och dess myllrande rika idébilder.⁴ Dels ikonografiskt: när jag föreläst och skrivit om sexualitetens historia under 1600-talet har jag använt målningar från tiden, vilka som bekant kan innehålla detaljer som behöver avkodas för att nå tavlans undertext. Vilket inte alltid är lätt. Exempelvis tror jag att de flesta kan ana att en vuxen hund kan stå för lojalitet och en hundvalp för läraktighet, till nöds även att en kedjad apa kan representera de farliga lustarna och ett ostron det kvinnliga könsorganet, medan insikten att en kringla i ett barns hand står för själen och kampen mellan gott och ont, den kommer inte utan arbete och förkunskaper. Sedan har jag även gjort bruk av bilder så att säga ekfrasiskt: i både *Ofredsår* och *Den öövertvinnerlige* kunde jag diskutera vissa platser eller händelser under 1600-talet genom att beskriva vad jag såg eller tyckte mig se i de monumentala och i sin detaljrikedom helt förtrollande kopparstick som går att återfinna i samtida verk som *Teatri Evropaei* eller *De Rebus a Carolo Gustavo*. Men i det sistnämnda fallet, när bilden alltså används som utgångspunkt för en variant av ekfras, är den inte, som i de två förstnämnda fallen, en källa i egentlig mening, utan en representation som skänker mer av en narrativ ingång till ett fenomen än direkta fakta. Men till yttermera visso har även jag, som de flesta historiker, för det mesta använt bilder precis på det manér som Burke ifrågasatte: blott som illustrationer.

Dock har jag ändå i allt detta kunnat uppfatta så mycket, som att de flesta bilder, lika litet som olika skriftliga dokument, inte ger oss någon direkt tillgång till det förflutna, utan att även de kräver uppläsning, tolkning, källkritik. Möjligen existerar det en kategori med bilder där relationen till det förflutna för en gång skull inte är indirekt och semiotisk utan omedelbar. Eller i alla fall känns omedelbar. Det är fotografierna jag tänker på. Där står vi äntligen inför en oförmedlad förflutenhet. Eller gör vi det?

3. Peter Burke, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence* (London 2001).

4. Både avhandlingens titel och dess omslagsbild hänvisar till ett sådant emblem ur "Hortus Regius".

Särskilt när jag skrivit om 1900-talet har fotografierna varit ofrånkomliga, omöjliga att gå förbi rentav, men man behöver inte fördjupa sig alltför mycket i denna källkategori för också förnimma problemen. Alla är medvetna om att fotografier kan beskåras, retuscheras, arrangeras, förfalskas. Och även om olika typer av sådana uppenbara manipulationer kan uteslutas så försätter det oss ändå inte automatiskt på ett källmässigt *terra firma*. Som Siegfried Kracauer påpekat gör en fotograf genom sitt val av motiv, vinkel, lins, filter och så vidare, något som påminner om historikerns val av frågor, källor, perspektiv. Och val av narrativ trop, skulle jag gärna tillägga.

Ett enskilt foto är alltid ett osäkert underlag. När ett foto bryts ut ur en helhet går sammanhanget lätt förlorat, och ibland mer ändå.⁵ När jag undervisade dokumentärfilmare och TV-producenter på Dramatiska Institutet, analyserade vi bland annat Richard Malins film "The Battle of the Somme" från 1916 – till hjälp hade vi filmarens egna anteckningar. En av de mest slående sakerna var, att när delar av filmen använts i sentida historiedokumentärer handlar det nästan ofelbart om två speciella sekvenser, som båda är synnerligen dramatiska – soldater faller inför våra ögon – men som också är arrangerade. Andra som är autentiska men mindre dramatiska eller bara mer svårtolkade väljs nästan alltid bort. (Där har vi illustrationens problem i ett nötskal.) För att hantera risken för manipulation och för att få ett bättre grepp om kontexten är hela serien av foton långt bättre. Allra bäst är givetvis tillgång till negativen – först där står vi bokstavligen vid källan.

När jag i boken *Brev från nollpunkten* verkligen använde fotografier som källmaterial och inte bara som illustrationer, handlade det i båda fallen just om längre sviter av foton. Den ena var från en masskjutning av judar som ägde rum mellan den 7 och 15 december 1941 strax norr om Liepaja i Lettland, fångad av en okänd fotograf. Den andra var de fotografier den japanske arméfotografen Yosuke Yamahata tog den 10 augusti 1945 i Nagasaki, då han skickats dit för att dokumentera effek-

5. Ett på flera vis föredömligt arbete vad gäller att använda fotografier som källa kan återfinnas i boken *Verbrechen der Wehrmacht: Dimensionen des Vernichtungskrieges* från 2001, utgiven av Hamburger Institut für Sozialforschung. Se exempelvis diskussionen av pogromen i Tarnopol i juli 1941, där de bland annat genom en noggrann analys av olika foton (parade med skriftliga källor) kunde visa att alla inte föreställt det man trott. Boken innehåller också ett antal obrutna sviter av foton, den kanske mest skakande åtta färgfoton, tagna kanske en vecka efter masskjutningen i Babij Jar, och som föreställer kläder som offren lämnat efter sig.

terna av den atombomb som fällts över staden dagen innan. Genom att lägga de här bilderna invid varandra, kunde jag skapa mig en uppfattning både om kontexten och om fotografiernas dokumentära halt.

Men oftast nås vi, som sagt, av bilderna blott styckevis. Det gäller inte minst berömda fotografier, bilder som fått ett oerhört genomslag för att de är så starka, men även för att deras känslomässiga innehåll inte sällan förenats med en ovanligt lyckad komposition av smått klassiskt slag. Som, säg, Dorothea Langes odödliga "Migrant Mother" tagen 1936 under depressionen i USA, Dimitrij Baltermans "Sorg", vars mittpunkt är den där äldre kvinnan som återfinner en mördad anhörig efter en tysk massaker på Kertj 1942, eller det ikoniska fotot (troligtvis taget av Charles Clyde Ebbets) från bygget av Empire State Building 1932 med åtta arbetare som sorglöst sitter och äter lunch på en järnbalk svävande högt uppe i luften. Och precis som en viss berättelse eller historisk person kan gå från att symbolisera till att dominera minnet av en större helhet i det allmänna medvetandet, kan ett ikoniskt foto bli till en sinnebild av något som skett till den grad att de efter en tid *blir* till det skedd. I båda fallen hotar händelsen att gå förlorad bakom representationen.

Då blir fotot dessutom ofta mer intressant i sin egen rätt, snarare än för sitt empiriska innehåll. En hel del energi har exempelvis lagts ned på att identifiera den där kvinnan i Langes foto – det tog 40 år innan vi visste att hennes namn var Florence Owens Thompson. Och vilka de var, de åtta männen på järnbalken?⁶ Detta är inte ovanligt. Hela böcker har skrivits med utgångspunkt från ett enda foto, som exempelvis Jan Tomasz och Irena Grudzinskas *Gross Golden Harvest* och Wendy Lowers *The Ravine*. Att båda dessa handlar om Förintelsen är nog ingen slump, för, som Jan Tomasz Gross själv skriver, enskilda fotografier kan vara viktiga då de "remind us most directly of human agency in what otherwise we would know only as a numerical phenomenon". Detta gäller självfallet fler händelser än just Förintelsen, och jag tror också att vi kommer att se fler verk som dessa.

Många fotografier är också viktiga, mindre för vad de föreställer som för den verkan de fick. Ett exempel på detta är det foto den kinesiske pressfotografen Wong Hai-Shen tog på Shanghais södra centralstation vid fyrtiden på eftermiddagen lördagen den 28 augusti 1937, kort efter

6. Två av männen har identifierats som svenskar, bondpojkar från Halland: John Johansson och Albin Svensson.



"Blodiga lördagen", Shanghai den 28 augusti 1937. Fotograf: Wong Hai-Shen.

att platsen träffats av japanska bomber. Fotot visar ett skadat och gråtande litet barn, och brukar betitlas "Blodiga lördagen" eller "Babyn på Shanghais järnvägsstation". Det är en förfärlig bild. Inför den uppnår vi – måhända aningen motvilligt – något av den där direktkontakten med det förflutna som jag talte om i inledningen. Vi ser med egna ögon. Och vi kan inte annat än uppröras. Fotot fick också en snabb spridning över världen. En beräkning säger att framåt hösten 1937 hade det här fotografiet setts av cirka 136 miljoner människor. Genomslaget var särskilt starkt i USA, där den drev upp stämningen mot Japan, gav impuls till hjälpaktioner till Kina och även fick smått dogmatiska isolationister att börja ompröva sina ståndpunkter.

Fotot av barnet på järnvägsstationen i Shanghai kan sägas vara ett av de första exemplen på det Susan Sontag kallade bilders funktion som "totems of causes". Det handlar om bilder så skakande att de får människor att vakna upp och kräva förändring, för, som hon säger i "Regarding the pain of others", "sentiment is more likely to crystallise around a

photograph than around a verbal slogan". Men i samma verk diskuterar Sontag även baksidan på detta fenomen, nämligen en allt stigande lystnad efter chockerande för att inte säga grymma bilder, att vår "appetite for pictures showing bodies in pain is as keen, almost, as the desire for ones that show bodies naked". Även som historiker bör vi vara medvetna om denna komplexa dialektik.

Nu har jag uppehållit mig mycket vid journalistiska och dokumentaristiska fotografier, och de problem och möjligheter som vidhäftar dem. Men det finns självfallet andra typer, och som har stor och ofta orealiserad potential som källor. En av dessa kategorier skulle vi kunna beteckna bruksfoton. Om ett journalistiskt foto i källkritiskt perspektiv är att likna vid en berättande källa, inte sällan med den berättande källans alla problem, har bruksfoton mer karaktär av kvarlevor. Som det foto jag valt att illustrera min text med. Igen är det hämtat ur en längre serie, tagna i ett svep, natten mellan den 27 och 28 juli 1965 inne i ett radhus ute i Stockholmsförorten Hökarängen.⁷

Jag använde dessa foton under arbetet på min bok *Söndagsvägen*, och de blev källor ur tre olika aspekter. För det första föreställer fotografierna en brottsplats, platsen för ett mord; de är tagna av en kriminaltekniker vid namn Vincent Lange och de användes både under utredningen och senare under den efterföljande rättegången. För det andra är de också en tidsbubbla, som i stor kulturhistorisk detalj avbildar ett vanligt svenskt hem vid mitten av 1960-talet, bortom samtida möbelkataloger och sentida stilmässiga klichéer; och då jag var ute att efter att också nå tiden, var detta av stort värde. För det tredje fanns det i dessa foton även fragment till ett porträtt av brottsoffret, Kickan Granell, den människa som är berättelsens förutsättning samtidigt som hon är stum och försvunnen – dess tysta mitt; i just det här fotot, som föreställer bokhyllan i hennes rum, finns några små ledtrådar – de undanskuffade skolböckerna, lek-saksapan och plåtgloben, bilden av fästmannen och dess position – som lagda intill andra detaljer och annat material, hjälpte till att bygga upp en bild för mig av "en människa både lycklig och otålig över att äntligen få lämna skolåren bakom sig och rusa in i vuxenliv och framtid". Och nästan lika viktigt som det jag kunde se i dessa foton var också det jag *inte* kunde se, och de frågor det väckte. Till exempel, varför fanns där

7. Stockholms rådshusrätts åttonde avdelning, Nr B679: 1965/Aktbilaga 69, Stockholms Stadsarkiv.

inga affischer av popstjärnor i hennes rum? Detta var trots allt 1965, ett av de mest storartade musikåren någonsin. Jag frågade, letade – och fick svar, som även de svaren lade något till bilden av den unga Kickan Granell. Ergo: de här fotografierna inrymmer information som jag inte kunde återfinna i förhör eller annat arkivmaterial eller i intervjuer.

För att avslutningsvis återvända till frågan om den där spänningen jag tror många historiker känner, mellan å ena sidan kraften i rollen att rida spärr mot glömskan, å den andra frustrationen i att alltid söka efter något försvunnet, något som glömskan till stor del redan förtärt. Vi har inget annat val än att leva med den spänningen. Den är inbyggd i ämnet. Det mesta är dessutom dömt att gå förlorat. Allt kan inte bevaras. Somt i minnet har också mening bara för minnesbäraren själv. Som Borges skriver i avslutningen till den där korta texten jag inledde med att citera:

Vad skall dö med mig när jag dör, vilken patetisk eller likgiltig form skall världen då förlora? Macedonio Fernandez röst, bilden av en brun häst på en ödetomt i hörnet av Serrano och Charvas, en savelstång i lådan på ett skrivbord av mahogny?

Fotografier som dem från den där julnatten i Hökarängen 1965 är, inte minst i sin banalitet, så nära vi kan komma en oförmedlad förflutenhet. Genom att läsa dem i sekvens följer jag Vincent Lange steg för steg i hans vandring genom huset, i fotografiernas blacka blixtsken ser jag det han ser. Jag är där. Nästan.

Även inför fotot av det skadade barnet på Shanghais södra centralstation så skådar vi med egna ögon, nästan som stod vi på perrongen ett par, tre meter bort. Och förvisso skänker även den bilden oss information, fakta. Men kanske lika viktigt i det fallet är att den också väcker känslor, och ska tillåtas få göra det, om vi vill behålla förståelsen och respekten för de människor som levde där och då, och inte alltför lättvindigt platta ut dem som abstraktioner, anonymisera dem till statistik. Känslorna har dessutom ett värde för oss själva, för de hjälper oss att behålla kontakten med den förundran och vilja som en gång lockade oss till ämnet.