

FILMHANDLEDNING

# ***SMÄRTGRÄNSEN***

*En annorlunda kärleksfilm.*



Distribution:  
Filminstitutet, Box 27 126, 102 521 Stockholm  
08-665 11 00

Text: Gösta Carlsson, 1990

Utgiven av Filminstitutet  
Box 27 126, 102 52 Stockholm, 08-665 11 00

## Smärtgränsen

*Smärtgränsen* är en film som väcker starka känslor. Därför är det naturligt att låta elevernas reaktion komma fram ohämmat innan man försöker leda diskussionen. Det visar sig att en ung publik blir starkt tagen av att en annan ung människa kan bli så invalidiserad. Somliga har vänner eller släktingar, som råkat ut för något liknande, och de vill ofta bidra med sina erfarenheter. Man kan inte vänta sig att någon har lust att komma med synpunkter på filmens form direkt efter filmvisningen. Detta kan vänta tills nästa lektion.

### Innehåll:

Att söka en form: Agneta Elers-Jarleman berättar	sid 2
Vad är människovärde?	sid 5
Individ, institution, ideologi	sid 6
Dokumentärt - personligt	sid 8
Videokassetten innehåll	sid 9
Dikt av Göran Sonnevi : "Stora grupper av människor"	sid 11
Litteraturtips, filmtips	sid 14
Produktionsuppgifter	sid 14

*Smärtgränsen* handlar om Jean och Agneta och fem år av deras liv efter den trafikolycka som i ett slag förändrade Jeans liv.

Jean och Agneta träffades på filmskolan i Stockholm 1972. Jean hade tidigare målat och fotograferat, Agneta hade regisserat teater. De började leva och arbeta tillsammans. Efter olyckan i november 1977 låg Jean medvetslös en lång tid. Han hade fått svåra hjärnskador och hans ansikte hade krossats. Det ledde till att han blev blind och att talcentrum förstördes, så att han varken kunde tala eller förstå tal. Han blev också förlamad i högra sidan.

Jean bedömdes som ett hopplöst fall och flyttades över till långvården. En ung människa förvägras rehabilitering, därför att han kanske aldrig mer kan arbeta och vara produktiv. I filmen skildrar Agneta sitt och Jeans liv under de här åren. Det är berättelsen om hur Jean återerövrar sina förlorade uttrycksmöjligheter. Med hjälp av filmkameran öppnar han på portarna till sin inre värld och där finns hela det gamla landskapet och bilderna kvar.

Under åren efter Jeans olycka hade Agneta ofta en ramsa i huvudet som ett slags besvärjelse: på andra sidan smärtgränsen, på andra sidan smärtgränsen... är den långa resan med Jean från intensivvårdens blänkande apparater till neurokirurgens medvetslösa kroppar och ögon som stelt och oseende söker i taket.. där är mentalsjukhuset där Jean får sitt nya liv bland de senildementa, de glömda salarna där man förvarar det liv som blev över.

... och på andra sidan smärtgränsen finns Jeans blinda ögon.

## Att söka en form

Agneta Elers-Jarleman berättar

När jag började inspelningen hade jag skrivit ett mycket utförligt synopsis. Det gjorde att jag tvingades formulera tankar och känslor, men jag hade ingen beskrivning av scener. Det var mera ämnesområden som jag ville att filmen skulle handla om. När man gör en film som är en process, där man själv deltar så förändras man och därmed också ens infallsvinklar.

### **Jean genom mina glasögon**

Filmen är primärt en kärleksfilm till Jean, ett försök att få människor att uppleva Jean genom mina glasögon. Men det fanns ett stort problem. Jean var fränstötande - tandlös och ful, han gjorde läten. Och jag frågade mig: hur filmar jag Jean så att det ändå blir min Jean? Filmen spelades in i två omgångar med olika fotografer. Under uppehållet på några månader tittade jag på materialet - och blev fruktansvärt missnöjd. Jag hade inte lyckats gestalta det som fanns inuti mig. Det kändes oärligt - alltför regisserat. Scenerna var slutna, ljussättningen dramatisk. Det var bra men färdigt på något sätt. Till saken hör att min första fotograf var starkt berörd av upplevelserna vid inspelningen.

Under andra inspelningsperioden arbetade jag på ett friare sätt och min nya fotograf var mycket öppen för detta sätt att arbeta. Kameran blev mera levande och skapande i ögonblicket, tog in verkligheten på ett annat sätt.

### **Två sorters material**

När jag satt och klippte filmen märkte jag att jag hade två olika sorters material. Dels sånt med mycket stämningar och starka suggestioner, som jag regisserat, dels dom här vidöppna bitarna. Jag upplevde då att skapande är en konflikt mellan att vara väldigt sluten i sig själv och uttrycka dom stämningar man har bakåt, i garderoben, och att samtidigt ha dom där vidöppna ögonen som gör att man själv förändras. Jag försökte medvetet utnyttja att jag hade två sorters material. Förstod också att jag velat olika saker vid de olika inspelningstillfällena. Det berodde inte bara på att jag haft olika fotografer. Alla scener som gav filmen dess karaktär togs i sista omgången, som bara var sju-åtta dagar.

Under andra inspelningsperioden var jag mycket mera medveten och sökande formmässigt, som t ex när slutscenen växte fram. Jag ville låta Jean artikulera sig på något sätt. Han hade ju gått på konstskola och jobbat med lay-out och jag ville att han skulle få uttrycka sig på sitt sätt.

### **Ingen filmisk förebild**

Ett problem när jag gjorde filmen var att jag inte hade någon filmisk förebild. Poeten Göran Sonnevi påverkade mig mycket tankemässigt, men jag visste inte hur jag skulle hitta en filmisk form som fungerade. Det var ju också tabubelagt

att göra en film som var så personlig. Man fick skriva en så personlig bok men inte göra en så personlig film.

Det som oftast styr dokumentärfilmen är att det finns en allvetande berättare som står utanför handlingen och tittar på människorna. Och för mig var det lätt att halka in på att göra filmen som om inte jag var jag, som om det var en annan regissör som gjorde filmen. Därför la jag in dom här intervjuerna med mig själv. Jag försökte redovisa att det var en process som inte var avslutad och att jag var osäker på svaren. Filmen måste se öppen ut.

### **TVå sorters dramaturgi**

*Smärtgränsen* är byggd enligt amerikansk dramaturgi från 0 till 100. Anslaget är dikten, som talar om att filmen ska handla om kärlek inte bara om skador och människans rätt till vård. Därifrån byggde vi scenerna. Jean var dålig i början och blev sedan bättre och bättre. Detta skapar en framåtrörelse. Det jag har emot amerikansk dramaturgi är att den förenklar, och här var det frågor som inte kan förenklas till ja eller nej. Därför lät jag utvecklingen gå i stå. När en scen skulle plana upp eller ner som i amerikansk dramaturgi avstod jag från det. På slutet fick scenerna liksom gå runt. Det fanns inga svar. Filmen är därför ovanligt byggd. Den är först 0-100, vilket öppnar möjligheterna till inlevelse, men går sedan över i en annan typ av dramaturgi.

Det gällde att hitta ett filmspråk som inte låg ovanför Jean. Det gällde att våga vara enkel. Att komma nära Jean, i ögonhöjd med honom. Om filmens språk blev formellt för bra skulle det slå mot Jean. Därför kom montagelet olyckan i början att "hoppa ur". Det blev kallt och kyligt. Det här var ett problem som jag blev medveten om under filmningens gång. Det fanns med i synopsis som en intuition. Att sedan hitta tillbaka dit under det praktiska arbetet var inte så enkelt. Det kommer arbetsstadier då man komplicerar mycket. Tankarna är halvmälta och man hittar inte det rätta uttrycket.

Scenerna ligger i huvudsak i den ordning dom är tagna. Somliga har blivit provocerade av det öppna slutet, som bollar över frågorna till publiken.

### **Intervjuerna**

Från början hade jag tänkt ställa en del av Jeans vänner till svars. Jag var mycket arg på somliga som jag tyckte hade övergivit honom efter olyckan. Jag upptäckte att konstnärliga yrken var så elitistiska. Jean hade smällt i en bilolycka och jag hängde fast vid Jean, vi var så icke-produktiva. Sedan ändrade jag mig och tog inte med dom som jag ansåg vara svikare. Först hade vi tänkt filma intervjuerna mot en vit vägg, men på natten innan tagningen kom jag att tänka på en scen i en teaterföreställning, där en tjänsteflicka kommer fram i en dörr och säger: "Glöm mig aldrig". Bakom sig har hon mörkret - sitt eget liv. Därför kom dessa intervjuer att filmas mot en öppen dörr in mot ett mörkt rum.

### **Den svåraste scenen**

Scenen där jag talar om för Jean att jag inte orkar längre utan måste försöka hitta ett liv för mig utan Jean, var svår. Jag sköt på den länge, men på något sätt hjälpte mig inspelningen att säga det. Det terapeutiska i situationen togs bort, det som är så farligt i en relation, när man börjar utplåna sig själv, inte får ta sin egen plats. Jag tror att det är mycket vanligt för kvinnor och det föder lätt en aggression. Jag vet inte om jag är så rak i en relation med en frisk människa.

### **Ett kvinnligt filmspråk**

När man gör en film har man en önskan att publiken ska titta med ens egna ögon. När jag kände mig aggressiv tyckte jag att jag fick ta den platsen, men när jag var osäker kände jag en stark underlägsenhetskänsla. Så filmen pendlar mellan dom tillstånden. Jag tror att kvinnor har svårare att ta det där utrymmet för självklart. Killarna som jobbar i den här branschen har stöd i genikulten. Den är som en stödkorsett för dom. Men så är det inte för kvinnorna - en tjej lär sig att lyssna, att spegla, men hon lär sig inte att ta plats och det måste man i konstnärliga yrken. En kvinna bryter den traditionella kvinnorollen, när hon säger: "jag har rätt att säga det här": jag har inget entydigt svar på frågan om det finns ett kvinnligt filmspråk, men jag tror definitivt att kvinnor har fört in nya berättarområden, nya sätt att se. En dansk kritiker påpekade att det i *Smärtgränsen* fanns en ovanlig brytning mellan två olika sätt att berätta, ett slutet mera konventionellt sätt och ett mera öppet, sökande sätt. Om detta har att göra med ett kvinnligt filmspråk vet jag inte.

## Vad är människovärde?

Jean och Agneta lärde känna varandra under en tid när förändring och självförverkligande var honnörsord i samhälleliga och personliga sammanhang. De levde och arbetade tillsammans.

Agneta berättar:

”Hela tiden fanns det ett samtal mellan oss. Det konstigaste var att det för det mesta var ordlöst men ändå formulerades en stor del av mina drömmar och tankar under de här åren vända mot Jean. Kanske sade jag inget av det högt till honom, men det fanns där ibland i mitt arbete.”

Så inträffar olyckan som krossar framtidsdrömmen. Jean blir helt beroende av vårdapparaten. Det visar sig att samhället inte har resurser att hjälpa en svårt skadad människa till rehabilitering, då oddsen är dåliga för ett fullständigt tillfrisknande. Det sker en prioritering inte utifrån varje individs människovärde utan utifrån hur man bedömer slutresultatet. De som bara kan uppnå små förbättringar hamnar vid sidan om, glöms bort på en institution och är ofta helt beroende av sina anhörigas möjligheter och uthållighet att ge stimulans. Agneta mötte i sin omgivning en undran över att hon försummar sina egna möjligheter för att hjälpa Jean, som de betraktade som ett hopplöst fall. Efter fem år har hon nått gränsen för vad hon orkar och berättar detta för Jean.

Filmen väcker många frågor:

Vad är människovärde?

Har människan ett värde vara så länge hon är stark och till nytta för sin omgivning?

Har kärlekens djupdimension blivit sällsynt i våra dagar?

Är förverkligandet av oss själva det primära i livet?

Hur långt kan vi ta ansvar för en annan människa?

Hur skulle du ha handlat i en situation liknande Agnetas?

## Individ, institution, ideologi

I boken "Individ, institution, ideologi" av Bertil Sundin diskuteras problem kring de institutioner vi byggt upp i vårt samhälle. Sundin tar också upp den omställning som en sjukhus- eller anstaltsvistelse innebär för en människa. Han säger: "Den nyintagne kommer med en uppfattning om sig själv som präglats av olika stadiga sociala förhållanden i hans omvärld - denna jagbild är en återspeglning av hans civila miljö med dess värderingar, fördomar och regler för beteende. På anstalten berövas han det stöd som denna bakgrund givit hans jag bild - en avskalande och förödmjukande process." På grund av detta är det viktigt att ge den intagne så mycket som möjligt av det "civila" liv som han/hon är avstängd ifrån. På samma sätt försöker Agneta ge Jean tillbaka hans gamla jag-bild genom att finnas hos honom och berätta om deras gemensamma upplevelser.

Hur pass medveten är man om detta inom olika vårdformer? Att arbetet, vännerna är en viktig del av en människas identitet som hon behöver för sitt tillfrisknande. Sundin tar också upp hur lätt man sätter etiketter på människor. Får en människa etiketten "psykiskt sjuk" så letar omvärlden hela tiden efter tecken på psykisk sjukdom. Och den sjuke märker förväntningarna och påverkas negativt.



Kan diagnoserna bli etiketter som gör att myndigheterna alltför lätt kan placera en patient i ett visst fack?

Det är ofta svårt att ändra på något inom en institution, framhåller Sundin. Kraven på förändringar mobiliserar krafter i organisationen som motarbetar eller neutraliserar förändringar.

Det som på något sätt hotar den rådande maktstrukturen accepteras inte. Därför är det viktigt, fortsätter Sundin, att analysera hindren mot förändringar. Han stryker också under, hur viktigt det är att man vid en sådan undersökning är medveten om sina värderingar och det perspektiv man har på problemet: "Frågan är inte om vi ska ta parti, utan på vilken sida vi är. Vi kan byta perspektiv under en undersökning, men vi kan inte se från båda sidor samtidigt".

Har Sundins resonemang någon giltighet för de problem som *Smärigränsen* aktualiserar?





## Dokumentärt - personligt

Dokumentärfilmens förhållande till verkligheten har diskuterats alltsedan filmens barndom. I och med de tekniska framstegen och filmspråkets utveckling ökade möjligheterna att påverka publiken. Filmaren kunde bestämma vilken bild av verkligheten publiken skulle få uppleva. Han kunde välja ett utsnitt av verkligheten och se det från sitt speciella perspektiv; Han kunde vid redigeringen sammanställa scener och sekvenser på ett verkningfullt sätt och han kunde med ljudets hjälp tolka och kommentera sin beskrivning av verkligheten. Inom ramen för denna definition av dokumentärfilmen har man diskuterat förhållandet till verkligheten från olika utgångspunkter. Vissa har förespråkat att det viktiga är att söka en objektiv sanning, andra har pekat på det omöjliga i detta, eftersom det hela tiden finns en människa bakom kameran, som bestämmer ur vilket perspektiv vi kommer att se verkligheten. De menar i stället att den subjektiva sanningen som utgår från tankar och känslor som filmaren öppet redovisar, ger åskådaren möjlighet att bedöma filmen som en viss människas upplevelse av verkligheten.

I *Smärtgränsen* kommer scenerna med Agneta mot väggen som en påminnelse om att "det här är min berättelse, så här upplevde jag de här ögonblicken". Agneta nämner i inledningen till filmhandledningen att hon under första delen av inspelningen ibland upplevde att hon befann sig utanför, regisserande skeendet. Därför lade hon in "stand-up" scenerna där hon talar direkt in i kameran.

Förändras filmen om man tänker bort dessa scener?". I så fall hur?

Döljer "det personliga" problemen inom vården eller hjälper det oss att se?



## Kassetten

1. Agneta läser sin dikt som ser kärleken, kvinnans kärlek i ett universellt perspektiv. Tonen är biblisk. I slutet av dikten tilltalas den älskade. I nästa scen sitter Agneta och Jean i baksätet på en bil på väg någonstans. Vi förstår att det är om de här människornas kärlek filmen kommer att handla. Scenen har lyfts fram från den senare delen av filmen. Detta kan sägas vara filmens anslag. Vi vet vad filmen kommer att handla om. Det har skapats en framåtrörelse. Därefter kommer en presentation av filmens huvudpersoner i form av stillbilder från deras barndom. Dessa idylliska bilder bryts av en ilsketringande skolklocka. I nästa scen ser vi en hiss komma emot oss uppifrån. Vi hör samtidigt oartikulerade skrik.

I nästa scen ser vi Agneta stå mot en vägg. Hon berättar om den syn som mötte henne första gången hon såg Jean efter olyckan. Naken, blind, halkande i sina egna spyor. Agneta har svårt att fortsätta sin berättelse. Kameran kryper närmare. Med denna scen fördjupas bilden av Agneta. Detta är de tre första stegen i den amerikanska filmdramaturgin. Därpå följer Agnetas berättelse om Jeans och hennes kärlek, i skarp kontrast med föregående scen.

2. Jean upptäcker kameran och blir på ett nytt sätt delaktig i filmen. Scenen är ett exempel på hur fotografen tar vara på tillfället, låter sig styras av skeendet och därigenom får en av filmens finaste scener. Ett annat exempel på fotografens fria sätt att arbeta är vid första besöket hos läkaren. När läkaren talar om Jeans blindhet som ett svårt hinder för rehabiliteringen, zoomar kameran in läkarens glasögon som har ovanligt tjocka glas. Här blir en detalj i samtalet något som ger fotografen ett uppslag till en bildlösning med ironisk innebörd. I slutet av citatet klipps fågeln in. Eftersom den förekommer flera gånger förstår vi att det är en symbolisk fågel, som kommer in som en vilopunkt och tar hand om den känsla som scenen före har väckt. Fågeln kommer att stå för hoppfullhet vilket också understryks av musiken.

3. Scenen där Agneta låter sin förtvivlan komma fram inför läkaren blir tillsammans med den följande scenen filmens dramatiska höjdpunkt, ett slags peripeti, som i det klassiska dramat. Fram till dessa scener har vi upplevt Agnetas kamp för Jean. Nu är hennes krafter slut och problemet ställs på sin spets. Hon orkar inte längre ta på sig ansvaret för Jeans liv. Hon kan inte bortse från sina egna behov i livet och hon vill inte låta Jeans och hennes relation övergå till att bli helt terapeutisk. Dess båda scener innefattar filmens huvudproblematik.

Båda scenerna kan sägas vara iscensatta men får utvecklas utan styrning. Här möts filmens två huvudteman: en människas kamp mot en otymplig organisation och frågan hur mycket man kan offra av egna behov och möjligheter för att vara ett stöd för en obotlig sjuk nära anhörig.

Nästa scen kommer som en avtoning. Jean skriver och ritar. Han vill berätta

om Jeans och Agnetas kärlekshistoria, om de filmer han tyckt om, om Nordamerikas indianer. Han vill uttrycka någonting. Han ser framåt. Slutscenen kan ses som ett exempel på den berättarstil som Agneta sökte sig fram till - att inte berätta från a till ö utan låta scenerna öppna sig och låta åskådaren få ha sin egen känsloupplevelse. Slutscenen blir inte en slutpunkt utan lika mycket första scenen i en film utanför filmen.

## Dikt av Göran Sonnevi: Stora grupper av människor

Stora grupper av människor  
kommer att fyllas av en våldsamt bitterhet  
här i förorterna, i världsstädernas  
periferi Tungt samlar sig  
klumpar av människor  
klumpar av vrede  
Fler och fler människor tvingas leva på gränsen  
till vad dom orkar  
för att kunna leva Man  
svälter inte, man har  
i stort sett tak över huvudet  
Men man träffas aldrig, får aldrig möta  
sig själv, den strålande bilden  
av en annan  
All tid går åt  
till jobbet, dom långa  
pendlande resorna, ungarna, ungarna, tröttheten  
om kvällen framför TV'n  
I TV'n svälter folk och mördas folk  
i dom oupphörliga krigen, utan  
början och utan slut  
Där är den verkliga världen överklig  
Det verkliga  
är tröttheten, bandet  
kring pannan, den lilla smärtan  
längst bak i huvudet, burken  
med öl på bordet, våra  
röster som aldrig möts  
Här vill jag stanna, här vill jag leva  
Jag kan inte mera, jag vill inte mera  
Bitterheten  
att se livet dag efter dag rinna bort  
se sina barn sugas in  
i strömvirvlarna  
från den väldiga, sociala virveln, centrifugernas  
skölvatten, grumligt, grått,  
ljummet Fullt av  
små bendelar, fragment av  
muskeltrådar, bindväv, flytande  
Barnet med sitt eget badvatten i fickan

Och ändå, ändå Det är vårt  
liv här, det finns  
inget annat, inte nu  
Innan vreden svetsat oss samman, innan  
bitterheten slagit ut i en  
klar blommande låga, en ros  
En ros av smärta, med kronblad  
som andlöst öppnar sig i tystnad, dagg  
Det finns liv här, och det finns  
inget annat liv  
än det som kan bli vårt

Göran Sonnevi, "Det oavslutade språket", 1972

209

Hos Lennart och Rolf hölls mycket tillbaka av  
ängslan  
Den ängslan dödar också  
vreden För det är farligt att göra  
uppror Det blir  
skador, på en själ  
och kanske också på andra, man  
kommer inte undan det

Men om man inte någonstans  
gör uppror  
blir skadorna  
större, växer sakta  
år efter år Efter en viss punkt  
är alla uppror omöjliga

210

komplexiteten  
inne i varje  
människas kropp  
är många gånger större  
än komplexiteten hos  
varje samhälle  
den kroppen lever i

Därför är det möjligt att se!  
Därför är det möjligt att förstå!

Jag kan ingå som del  
i en funktionell helhet  
men det är bara en del av mig  
som är en del i denna helhet

221

Inte det bländande  
riket av ljus  
men den, grå, långsamt gryende  
kyliga morgonen  
till en serie  
av möjliga dagar av arbete  
Nästan allt återstår att göra

Det kan gå Det är möjligt

Göran Sonnevi, "Det omöjliga", 1975

## Produktionsuppgifter

Regi: Agneta Elers-Jarleman  
Manus: Agneta Elers-Jarleman, Mikael Wahlberg (assistent)  
Produktion: Sveriges Television 1, Svenska Filminstitutet,  
SAFTRA, LOA-film. Sverige 1983  
A-foto: Peter Östlund, Sten Holmberg, Jonas Hallqvist  
Kompositör: Gunnar Edander  
Klippning: Dubravka Carnerud, Agneta Elers-Jarleman  
Längd: 80 minuter  
Distributör: Filminstitutet 16 mm, 35 mm

## Litterertips

Göran Sonnevi, "Det oavslutade språket", "Det omöjliga"  
"Pockettidningen R", som i olika nummer tar upp vården ur den vårdades  
synvinkel  
Bertil Sundin, "Individ, institution, ideologi"

## Filmtips

*Upprättelsen* av Anders Birkeland, Janne Mattson, Jean Montgrenier. Sverige  
1978-79. Distribution FilmCentrum 16 mm.  
*Genombrottet* av Chris Noonan, Australien 1980. Distribution FilmCentrum  
16 mm