



Jan Troell fotograferar *Sagolandet* 1983–1987

Jan Troell gjorde *Sagolandet* och *Il Capitano* och blev utskälld för sina filmer om samtidens Sverige

KLAS VIK LUND

Dagen efter att Jan Troell vunnit en Guldbagge för sin film *Il Capitano*, vid en gala på Cirkus i Stockholm den 16 mars 1992, fick jag möjlighet att göra en intervju som ursprungligen publicerades i tidskriften *Film&TV*, nr 1/1992.

Intervjun ägde rum på filmlaboratoriet FilmTeknik i Råsunda, där Jan Troell arbetade med att överföra sina filmer till video. Filmerna skulle säljas för tv-visningar runt om i världen – och naturligtvis skulle filmerna också göras tillgängliga på videokassett, både i Sverige och utomlands.

Själv arbetade jag dagtid som redaktör för filmtidskriften *Film&TV*, som gavs ut av Folkets Bio och FilmCentrum. Nätterna ägnade jag åt att kopiera VHS-kassetter till alla Sveriges videobutiker i ett annex till det berömda filmlaboratoriet. Alla som jobbade med riktig biograffilm hade hög status och alla såg upp till de tekniker som körde de riktiga framkallningsmaskinerna och som framkallade riktiga negativ och kopierade dagstagningar på 35 mm film. Vi som kopierade videokassetter hade inte lika gott anseende, trots att det var vår avdelning som vid denna tid expanderade enormt och som drog in stora

pengar till företaget. Det var skälet till att vi jobbade dag och natt för att förse videobutikerna med aktuella videofilmer, men också nyutgåvor av äldre filmer.

Som jag minns det var det lågkonjunktur i filmbranschen under dessa år. FilmTekniks dåvarande vd, Bengt Orhall, höll under en period informationsmöten i personalmatsalen, i samband med frukostrasten, där han varje morgon gick igenom orderingången och förklarade att läget var kritiskt – utom för videoavdelningen, där beställningarna strömmade in i en takt där vi nästan inte klarade av att leverera alla beställningar på utsatt tid. All personal på FilmTeknik fick frågan om de skulle kunna tänka sig att hoppa in och jobba natt på videoavdelningen. Det var få eller ingen som ville göra det.

När Jan Troell ljussatt sin första film för tv-visningar och videoutgåvor bad han att få se den första VHS-kopian av filmen uppspelad i en vanlig videobandspelare och visad i en vanlig tv. Han ville se hur en vanlig konsument skulle uppfatta filmen i den videoversion av filmen som han just tagit fram, en version som på videomasterns etikett kallades för ”Edited for Television”. Då visade det sig att det inte fanns någon ”vanlig” tv på det tekniskt avancerade filmlaboratoriet. Det fanns bara välutrustade mixerrum med den senaste och flottaste tekniken som med högsta kvalitet skulle kunna återge bild och ljud.

Då var det någon som kom på, att det på videoavdelningen, belägen i ett separat hus vid sidan av det stora filmlaboratoriet, fanns både vanliga videobandspelare och vanliga tv-apparater. Det gjorde att Jan Troell, sent på eftermiddagarna, började knacka på hos oss på videoavdelningen och be att få låna en tv. Han tittade igenom (eller möjligen snabbspolade) sina filmer för att se hur de noggrant ljussatta bilderna i filmen fungerade i den något sämre upplösningen i en vanlig tv. Ofta måste man nämligen göra en lite ljusare ljussättning när filmen ljussätts för tv. De mörka filmbilderna, som fungerar bra i biografens dunkel, kan annars uppfattas som helt svarta när de visas i tv.

Vi på videoavdelningen tyckte att det var fantastiskt spännande och underhållande att få besök av Jan Troell. Vi såg alltid till att bjuda på kaffe och bullar. Jag har ett minne av att det sällan gick att hitta några bullar, utan vi bjöd på kaffe och djupfryst pizza som fanns i en frysbox och som vi tinade i en mikrovågsugn och åt som mellanmål för att hålla oss vakna på nätterna.

Vi hade ganska gott om tid att prata film med Jan Troell. Vi ställde frågor om hans filmer och hans arbete och några av oss, en ung kille som hette Oskar Hejll, kunde prata i timmar om sina favoritfilmer. Oskar gillade fantasy och

sydde själv egna medeltidskläder som han använde när han deltog i levande rollspel, eller lajv – från engelskans Live Action Role-Playing. (Oskar arbetar idag som konstruktör av specialeffekter för film, teater och olika event.)

Vi hade ganska mycket tid på nätterna som vi kunde disponera som vi ville. När vi startat en master med en långfilm i en så kallad 1 tum-C bandspelare, så kopierades filmen till ett par hundra VHS-bandspelare som stod på långa hyllor i ett rum som liknade en hangar. Videofilmerna kopierades i realtid och medan vi kopierade en ny film så packade vi den förra filmen i VHS-boxar som vi försåg med omslag. Jag minns att vi sköt upp detta arbete med att packa filmer i VHS-boxar till dess vi pratat klart med Jan Troell, då han druckit upp sitt kaffe, ätit upp sin pizza eller helt enkelt tröttnat på våra frågor och vårt prat. Vi hade också i uppdrag att ta stickprover och kontrollköra några minuter ur alla filmer som vi kopierade för att säkerställa den tekniska kvaliteten. Det var ett sådant litet bås för kvalitetskontroll som Jan Troell lånade får att titta igenom sina egna filmer på VHS-kassett.

Själv minns jag (och lajvaren Oskar, som jag av en händelse träffade i hans ateljé i Botkyrka våren 2020) de här kvällarna och nätterna med Jan Troell som gäst på videoavdelningen med stor värme och kärlek. Det var något fullkomligt ofattbart, att en världskänd regissör, under några veckor på vårintern 1992, var en återkommande gäst hos oss på videoavdelningen. Och att Jan Troell, vid sidan av sina kontrollkörningar av sina egna filmer, tog sig tid att dricka kaffe, dela en pizza och prata film med oss (unga) filmnördar.

De här nattliga samtalen med Jan Troell gjorde att det inte alls var svårt att be om en intervju för att få Jan Troells egna kommentarer kring den allmänna och massmediala uppståndelse som drabbat honom efter den mycket personligt hålla dokumentärfilmen *Sagolandet* (1987) och den hatade och utskälda filmen om Åmselemorden, *Il Capitano* (1991).

Från mötet kring intervjun minns jag att vi åt pizza, att Jan Troell var lite trött (men stolt) efter gårdagens Guldbaggefest. Han tog sig tid att generöst dela med sig av sin berättelse om hur hans filmskapande en gång började – och sina tankar kring de vid denna tid aktuella filmerna. Jag spelade in min intervju på ett kassetband. Jag skrev rent intervjun, redigerade texten något och lät Jan Troell läsa och lämna synpunkter. Artikeln blev senare citerad i Kurt Mälarstedts stora biografi *Regi, foto, klippning: Jan Troell*, utgiven 2011 (se sid 266 och 273). Så här såg texten ut i tidskriften *Film&TV* våren 1992. ¶

JAN TROELL HAR i filmerna *Sagolandet* och *Il Capitano* tagit strupgrepp på den svenska samtiden. Under de senaste åren har han på film presenterat sin bild av dagens Sverige utan att klä den i historiska kostymer eller krydda den med publikfriande skratt. För detta har han blivit både hatad och älskad.

Sagolandet var en personligt hållen dokumentärfilm som i collageform presenterade människor och företeelser i Sverige, filmade under åren 1983–1987. Filmen berättade om tillståndet i ett extremt organiserat välfärds-samhälle, där människor upplever att teknikens rationalism inskränkt deras identitet, integritet och handlingskraft.

Il Capitano är spelfilmen om de så kallade Åmselemorden, som ägde rum natten till den 3 juli 1988, där två finska ungdomar misstänktes ha mördat ett äkta par och deras femtonårige son på en kyrkogård i den västerbottniska byn Åmsele – efter att de först försökt stjäla en cykel i området.

Jan Troells önskan att använda Åmselemorden som utgångspunkt för en film väckte stort uppseende i Sverige. Människor har protesterat och drivit hatkampanjer, både mot filmen och mot Jan Troell personligen.

Hos de svenska filmproducenterna har spelfilm och fiktionsfilm under lång tid varit synonymt med farsor, komedier och kostymfilmer. Inget av de stora svenska produktions- och distributionsbolagen ville därför ta sig an filmen *Il Capitano*. Filmprojektet möjliggjordes sedan Jan Troell och hans producent Göran Setterberg själva raggat upp nio mindre medproducenter.

Upprättelsen kom i februari 1992 då filmen *Il Capitano* belönades med en Silverbjörn vid filmfestivalen i Berlin. Tre veckor senare fick *Il Capitano* en Guldbagge som årets bästa svenska film år 1991.

Jag träffar Jan Troell dagen efter Guldbaggeutdelningen på laboratoriet FilmTeknik intill den anrika Gamla Filmstaden i Råsunda, där Jan Troell arbetar med att göra en videoversion av *Il Capitano*. Jag ber honom berätta om sig själv som samtidsskildrare och ge sina kommentarer till det motstånd som hans senaste film har mött.

*

– Jag blir så förvånad över att bli kallad samtidsskildrare. Det stämmer inte med myten om mig som filmare. Jag började med stillbildsfotografering när jag var tretton år gammal. Samtidigt lärde jag mig framkalla film och göra egna förstoringar. Jag var naturintresserad från barnsben och ägnade mig mest åt att fotografera växter och djur. Jag var filmintresserad och tyckte om att gå på bio. I Limhamn, där jag växte upp, hade vi en biograf mitt över gatan. Där såg jag mina första matinéer. Dessutom hade mina föräldrar en 16 mm kamera och en projektor hemma. I tonåren såg jag Arne Sucksdorffs naturfilmer och jag älskade dem. De var intensiva och vackra.

Själv började jag inte filma på allvar förrän efter studenten. Men under studietiden hade jag ett sommarjobb på Allmänna sjukhuset i Malmö där jag hjälpte en läkare som forskade kring pupillernas reflexer. Han menade att man kunde diagnostisera sjukdomar genom att undersöka pupillreflexer. Jag ägnade sommaren åt att stå i ett litet mörkt källarrum och filma av pupiller på olika patienter. Först filmade jag pupillen i infrarött ljus, sedan slog jag på vitt ljus. Negativet fick jag framkalla själv. Sedan satt jag och gjorde kurvor och tabeller på hur många tjugofjärdedels sekund det tog för pupillen att dra ihop sig. Vad undersökningarna resulterade i har jag aldrig fått veta.

Kameran jag använde var av märket Paillard Bolex. Jag lånade hem den på fritiden och gjorde mina första filmer på överbliven film från pupillfotograferingarna. Jag framkallade negativet själv och kopierade filmen genom att trä negativ och printfilm i min fars kamera och rikta den mot solen. Jag fångades av de rörliga bildernas magi och tilltalades av att kunna utföra hantverket själv.

När jag sedan arbetade som lärare på Sorgenfriskolan i Malmö 1958 lånade jag en kamera och gjorde en film för min klass. Filmen hette *Stad* och handlade om Malmö. Filmen visades i tv 1960 och det lade grunden för mitt yrkesskifte. Jag gjorde flera kortfilmer från min hembygd.

Det första större genombrottet kom med en kortfilm som hette *Den gamla kvarnen* 1964. Bengt Forslund, som arbetade som producent på Svensk Filmindustri, såg filmen och ringde upp mig och frågade om jag ville göra ett avsnitt till en filmantologi. Jag ombads göra en novellfilm som skulle heta *Uppehåll i myrlandet*. Den byggde på en berättelse av Eyvind Johnson. När den var klar föreslog Bengt Forslund att vi skulle göra en långfilm tillsammans. Då ville jag filma Eyvind Johnsons *Romanen om Olof*, som på film gavs

titeln *Här har du ditt liv*. Filmen blev en framgång och efter att Vilhelm Moberg sett den accepterade han att låta mig göra film på *Utvandrarna*.

Att arbeta med spelfilm och skådespelare oroade mig till en början. Spelfilm var ingenting jag drömt om att få syssla med. Mina ideal låg hos Arne Sucksdorff och naturlyriken. Många gånger har jag berättat hur jag under inspelningen av *Här har du ditt liv* var färdig att rymma från alltsammans. Men tack vare Bengt Forslund fick jag hjälp att hitta mitt eget sätt att arbeta.

Jag ville själv fotografera och hade till en början svårt att kombinera kameraarbete och regi. Signe Stade och Eddie Axberg skulle göra filmens första dialogscen och jag märkte hur livlöst det blev. Jag kände trycket från filmteamet omkring mig och jag begrep inte vad jag skulle säga till skådespelarna för att leda dem rätt. Vi var tvungna att bryta. Jag var helt förtvivlad. Då föreslog Bengt att vi nästa kväll skulle gå ut ensamma med skådespelarna och improvisera scenen. Med den metoden blev resultatet fantastiskt och jag kände att jag erövrat ett visst självförtroende. Jag kunde jobba på mitt sätt, inte som jag trodde att en filmregissör skulle bete sig.

Jag har sedan hållit fast vid det här arbetssättet. Men det gick ju inte när de bad mig komma till Amerika och filma *Pionjärerna* och *Orkanen*. Då fick jag sitta bredvid kameran och allt kändes dumt igen.

Sverigeskildring

Efter de historiska kostymfilmerna Utvandrarna, Nybyggarna och Ingenjör Andréés luftfärd återupptäckte du dokumentärfilmen. Hur kom det sig?

– *Sagolandet* föddes ur ett starkt, trängande behov jag känt i många år. Jag ville få utlopp för allt jag kände inför detta att leva i Sverige. Allt man var förbannad på. Allt man tyckte om. Det är väl självklara känslor hos de flesta. Men det var långt ifrån självklart hur jag skulle formulera dem. Min första tanke var att göra en tv-serie där jag skulle välja ut ett antal personer som i var sitt avsnitt skulle få ge sin bild av Sverige. Jag bildade en slags redaktionskommitté för den här tv-serien. Men det visade sig att jag själv ville styra produktionen så hårt att det inte gavs något utrymme för dem jag bjudit in.



Johanna Troell på upptäcktsfärd i *Sagolandet* (1983–1987)

Då beslöt jag att göra en intervjufilm där jag skulle få ställa frågor till personer som jag tyckte hade vettiga saker att säga. Hur oklart detta var i förhållande till den film som sedan gjordes framgår om jag berättar att jag vid den här tiden trodde att intervjuerna kunde filmas under ett halvår och att jag sedan kunde överlåta till någon annan att klippa samman dem.

Jag såg Sverigefilmen som en andlig beredskapstjänst. Jag var aldrig ute efter att skapa några stora filmiska upplevelser. Jag skulle bara ta mig igenom det. Intervjuarbetet startade och jag började samla material till en tv-serie i sex avsnitt. Men då jag berättade om mina planer för Bengt Forslund kom vi fram till att vi även skulle göra en version för bio och att den sammanlagda speltiden skulle hållas till två timmar. Läget var förvirrat. I ren desperation gav jag mig ut och filmade för att få material att jobba med. Det blev ett sätt att gå på upptäcktsfärd med bandspelare och kamera. Och det fungerade. Får man bara ihop lite material som det är liv i föder det mera. Man börjar associera. Sakta växer filmen fram. Fast det tog fem år. Och filmen blev över tre timmar lång. Det fanns bara en övergripande tes jag ställde upp inför arbetet med *Sagolandet*. Det var att jag ville skildra den tilltagande frånvaron av liv i Sverige. Många upprörda röster ansåg att jag svartmålade bilden av Sverige och att jag på ett tendentiöst sätt drog allt till sin spets.

Vad var det som gjorde att du ville fördjupa dig i händelserna kring Åmselemorden?

– Som de flesta andra läste jag om mordet i tidningarna. I jakten på gärningsmännen hittade polisen ett antal stulna bilar som paret lämnat efter sig. I dessa bilar påträffades spår av kaninlort och jag kunde inte låta bli att grubbla

över hur dessa människor var funtade som kunde åka omkring i en bil fylld av kaniner samtidigt som de begått dessa brutala mord på en kyrkogård. Jag kände att det fanns något allmänmänskligt hos dessa extrema människor som betedde sig så paradoxalt. När jag sedan fördjupade mig i händelsen och besökte rättegången växte det fram ett behov av att få ge min tolkning av vad som hänt. Men filmplanerna förändrades när jag mötte människor som anklagade mig för att inkräkta på integriteten hos de anhöriga till offren. På ett tidigt stadium lämnade jag därför den berättarstruktur som liknar intrigen i Richard Brooks filmatisering av Truman Capotes roman *Med kallt blod*, där man skildrar offren och mördarna parallellt. För att kunna arbeta vidare brev-växlande jag med de anhöriga och jag lovade att avstå från att visa offren i bild.

Problemen kring iscensättningen gjorde att det till en början var öppet om det skulle bli en spelfilm eller en dokumentärfilm. Det första jag gjorde var att ringa till Katinka Farago, som vid denna tid var produktionschef vid Svenska Filminstitutet. Jag sa till henne att jag inte visste vilken slags film det skulle bli, men att jag ville muta in ämnet. Jag trodde alla Sveriges filmare stod i kö för att få Svenska Filminstitutets stöd för att göra filmen om Åmselemorden. Sen fann jag mig stå ensam. Mycket ensam. Jag fick ändå omedelbart stöd hos Katinka Farago som tyckte att det var bra att någon äntligen ville ta itu med samtiden. Alla andra filmer hon hade i produktion handlade om gamla tider.

Varför blev du så utskälld när du ville ta itu med en närliggande samtids-händelse på film?

– Jag hade inte en tanke på att jag skulle bli så hatad och förföljd. Till en början var jag så uppslukad av mina idéer kring filmen att det aldrig föll mig in att det fanns anhöriga. Det går givetvis inte att ursäkta.

Journalisterna som besökte rättegången bar sig också hänsynslöst åt. De kastade sig över mig och frågade varför jag satt med på rättegången. Sen slog de upp braskande löpsedlar om att mordet skulle bli film. Det borde jag givetvis ha insett och naturligtvis hade jag kunnat uttala mig mer försiktigt.

Nu i efterhand kan man undra vad som hänt om jag gjort filmen i tysthet. Då hade jag sluppit allt bråk. Men då hade det å andra sidan inte blivit den här filmen. Jag tror att det hade blivit en sämre film om jag jobbat i det tysta. Med en annan form hade filmen blivit mindre meningsfull.

Att jag inte valde att göra en dokumentärfilm hänger samman med de moraliska aspekterna. Jag hade aldrig kunnat intervjua de anhöriga till offren och det finska paret Juha och Marita ville jag inte filma. Jag har sett intervjuer med Juha gjorda på video. Han spelar en roll och man kommer honom inte en millimeter under skinnet.

Men du kände ändå att du kunde komma de unga våldsverkarna nära genom att dramatiskt gestalta historien.

– Jag tänkte aldrig så. Jag kände bara att jag ville göra den här filmen. Den trängde undan en annan film som jag börjat planera. Jag betedde mig som en blodhund som får upp ett spår och känner ett behov av att få följa upp det. Även om jag blev sparkad på nosen övervägde jag aldrig att ge upp filmen. Men jag hamnade i ett läge där jag blev oförmögen att arbeta vidare. Det var då jag kontaktade författaren P O Enquist. Inför alla mina filmprojekt har jag haft ett behov av att få samarbeta med en författare. Jag jobbar ensam först. Sen tar jag hjälp när manuskriptet ska arbetas ut. När P O Enquist kom in i projektet avlastades en del av den moraliska bördan när vi blev två som kunde dela den. Självcensuren blockerade inte längre mitt arbete på samma sätt.

Jag höll fast vid det löfte som jag gett de anhöriga, att inte visa offren i bild. Det kände P O Enquist som en belastning till en början. Det tyckte jag också under ganska lång tid. Men efterhand kom vi ändå fram till att det var ganska bra att vi hade den här begränsningen. Det tvingade oss att ge filmen denna speciella form. Filmen blev helt centrerad kring de båda finska ungdomarna och utgår från en ramhandling där den unga, finska kvinnan återberättar vad som hänt i ett polisförhör.

Genom identifikationen med kvinnan och hennes skuld känslor konfronteras publiken med tanken på att man kan vara delaktig i ett fasansfullt brott även om man inte själv är den som håller i vapnet. Så var det ju inte alls tänkt från början. Men när vi kommit så långt blev det övergripande målet att komma dessa båda unga människor så nära som möjligt.



Antti Reini och Maria Heiskanen i rollerna som Jari och Minna i spelfilmen *Il Capitano* (1991)

Varför var du så ensam om att vilja filma Åmselemorden?

– Det kan jag inte svara på. I efterhand har det slagit mig att det bara var jag som var så okänslig att jag ville göra den här filmen. Ändå tycker jag att det finns så många samtidshändelser som borde lämpa sig utmärkt för film. Visst är det konstigt att ingen gjort en film om Palmemordet? Men anledningen till det är nog att allting kring mordet är så ovisst. Antingen måste man tro på en version av mordteorierna eller också måste man hitta en annan aspekt. Men har man inte svaret kan man åtminstone formulera frågan.

Fast när man ser hur verkligheten dramatiseras i tv-nyheterna får man en känsla av att det kanske inte behövs samtidsskildringar på bio. Nyhetsmedierna gestaltar verkligheten åt oss.

– Det kan jag till viss del hålla med om. Men ser man efter vad som redovisas i Rapport och Aktuellt är det ett mycket märkligt urval. När nyhetsprogrammen rapporterar om Sverige handlar det i regel alltid om ekonomi och när det gäller världen i stort handlar det jämt om katastrofer och konflikter. Ofta har jag en känsla av att rapporterna blir självuppfyllande, att världen och dess befolkning till sist rättar sig efter redovisningen.

I ett sådant samhälle måste det finnas plats för fördjupning, en konstnärlig gestaltungsform som hjälper oss att leva oss in i skeenden och som tvingar oss att stanna upp och tänka efter. Man kan fråga sig varför det är legitimt för till exempel kvällspressen att skriva om en händelse som Åmsele-

morden, medan massor av människor går till attack mot mig när jag vill fördjupa mig i händelsen genom att göra en film.

Särskilt förvånad blir man när kvällstidningarna målar upp mig som en synnerligen suspekt figur som sitter med på rättegången för att snaska i en makaber historia. Nu var det visserligen inte så att tidningarna skrev allt själva, med de vidarebefordrade tjänstvilligt allt som sades i den riktningen. Jag blev syndabock och hatobjekt för mängder av människor som troligen själva var chockade över sin fascination inför den brutala mordhistorien. Vecko-Revyn skrev att jag nästan var lika hatad som Juha. Ibland fick jag för mig att folk hyste mer agg mot mig än mot gärningsmännen. Juha var den han var, men jag var snäppet värre eftersom folk såg mig som en sensations-hungrig filmregissör som bara var ute efter att snaska. Jag har fått mängder av brev från människor som bett mig avstå från att göra filmen. På skolorna gick det ut kedjebrev där lärare samlade in namnunderskrifter från tiotusentals elever och det fanns ett färdigformulerat protestbrev som cirkulerade.

Orsaken till den protestkampanj som mobiliserades tror jag bottnar i den utbredda misstro som finns mot filmen som medium. Film är snask. I synnerhet när det har med våld att göra. Tänk bara på hur diskussionen kring videofilm länge var låst till att gälla enbart våldsamt film på video. I Sverige finns mängder av moralister som själva aldrig kan tänka sig att gå på bio. Hos dem väcker det givetvis oerhörda misstankar när de får höra talas om någon som vill fördjupa sig i en våldsamt händelse med filmen som verktyg och gestaltungsform. Dessa människor anser att man inte kan vara ute i något annat syfte än att spekulera i våldet.

Varför gör du inte något som är roligt att se på, säger folk till mig. Det finns människor som vill att det som är obehagligt ska tystas ned och glömmas bort. Det bästa måste väl ändå vara att diskutera det skrämmande som inträffat, så att vi upptäcker vad det är för slags samhälle som leder fram till dessa händelser.

Misstro

Hade det varit mer legitimt med en dokumentärfilm? Den genren tycks ibland vara mer respekterad än spelfilmen?

– Visst hade det väckt mindre uppseende om jag gjort en dokumentärfilm. Det har gjorts både tv-program och radioprogram om Åmsemorden utan att protester väckts. Det tycks bara varit jag själv som hoppade högt när jag på tv såg ett debattprogram om våld, litteratur och film där P O Enquist var intervjuad om *Il Capitano*. Intervjun åtföljdes av bilder som gav intryck av att vara hämtade ur min film. Men bilderna kom inte alls ur filmen.

Till några översiktsbilder från Åmsele får man höra hur skott avlossas. Efter denna sekvens klipper tv-journalisterna in egna arkivbilder som ett tv-team tog på mordplatsen dagen efter mordet, bilder där kameran zoomar in de färskta blodspåren.

De som gjort debattprogrammet anger inte att det är tv:s egna arkivbilder, utan sammanhanget ger ett intryck av att det är taget direkt ur min film. Själv skulle jag aldrig kunna tänka mig att göra något liknande. Men tv kan i ett debattprogram oredovisat klippa ihop vad som helst. Tv är ett nyhetsmedium och de använder vad som står till buds för att illustrera vad de vill säga.

Det märkliga är att ingen reagerar. Så visst kan man säga att motståndet mot min film har att göra med att jag valde att gestalta min berättelse i form av en spelfilm. Den spelfilm som många växer upp med består i huvudsak av underhållande äventyr. Då är det ju fruktansvärt att någon vill göra filmad underhållning av ett brutalt mord. Tänker man inte längre, så drar man den slutsatsen. Människor jag respekterar har sagt till mig att de reagerade med avsky när de fick höra talas om mina filmplaner. Efter att ha sett filmen säger de att det inte alls var den film de trodde. De har helt och hållet omvärderat sin syn på filmen.

Kan missuppfattningarna kring Il Capitano rent av hänföras till ett filmpolitiskt problem, svårigheten att få filmen respekterad som konst i Sverige?

– Det är inte bara ett filmpolitiskt problem. Jag vill påstå att det också är ett pedagogiskt problem. Det handlar om vilken inställning man har till rörliga bilder i skolan. Mediekunskap borde höra till de allra viktigaste ämnena i skolan. Dels handlar det om att lära skolelever hur medierna arbetar. Dels handlar det om att lära eleverna uppskatta kvalitet. Men det är få lärare som behärskar ämnet.

Man hör ofta talas om undersökningar där man tagit reda på hur många timmar barn och ungdomar ägnar åt att konsumera populärfilmer på tv och video. När man vet hur många timmar det rör sig om blir man skrämmd då man tänker på att skolan inte intresserar sig för filmen som kommunikationsform. Jag tycker att man tidigt ska ge barnen verktyg för att handskas med medierna. Inte bara filmen, utan också nyhetsmedierna. De rörliga bilderna har trots allt ett oerhört inflytande över våra liv och över vår bild av världen.

Konsumtionsvara

Har du en känsla av att vi som människor helst vill blunda för verkligheten?

– Ja, det är jag övertygad om. Vi människor orkar inte med hur mycket verklighet som helst. Människan kan knappast vara konstruerad för att orka bära hela världens tyngder på sina skuldror varje dag. Det skulle vi i princip tvingas till om vi ser på nyheterna varje dag och verkligen låter oss uppröras av det som nyhetsreportrarna berättar om. Men nyhetsflödet är så enormt att vi inte längre tar någonting på allvar.

Det händer ibland att jag ser den amerikanska nyhetskanalen CNN. Där har nyheterna blivit en konsumtionsvara som man kan sitta och proppa i sig som chips. Nyheterna fungerar som tilltugg till vad som helst, saltade och kryddade så att det kittlar lite grand hos oss som tittar.

Luis Buñuel skriver i sin självbiografi, *Min sista suck*, om de fyra apokalyptiska ryttarna. En av dem kallar han för information eller kommunikation. Jag minns inte vilket. Det ligger något utmanande i tanken att jordens undergång hänger samman med ett överflöd av information.

Jag minns en historia som min klassföreståndare berättade för nästan femtio år sedan. Den handlade om en pojke som gick på stranden och plötsligt hittade en vacker snäcka som han blev glad över. Pojken plockade upp den och fortsatte sin promenad. Efter en stund hittade pojken ytterligare en snäcka och kort därefter hittade han ännu en. Han plockade upp dem alla. Till slut hade pojken fått ihop så många snäckor att de blivit fullständigt värdelösa för honom. När pojken upptäckte att hela stranden var full av snäckor kastade han bort de snäckor han hittat.

Så fungerar vi människor. Så länge någonting är unikt tillmäter vi det värde. Vi ägnar hela vårt liv åt ett slags snäcksamlande och det har gjort att det blivit inflation på livets alla områden. Vi har fått nog av prylar, filmer och nyheter. Det visas film i alla tv-kanaler och det rapporteras om så många världshändelser att ingenting alls längre har någon betydelse.

För att man ska få upp ögonen för en nyhet i tv måste den presenteras i en extrasändning. Annars tycker man att allt är som vanligt.

– Det mest värdelösa som finns är gårdagens tidning. På ett annat område har vi musikkanalen MTV som är det mest fruktansvärda som finns i sitt slag. Om jag slår på MTV blir jag så deprimerad att jag känner att jag aldrig vill filma mer. Under trettio sekunder på MTV avverkas alla filmtekniska påfund man kan tänka sig. Jag är lycklig om jag kan komma på ett par visuellt spännande lösningar till varje långfilm som jag gör.

Den lycka man kan känna över sådana lösningar spolieras när man ser MTV. Där bubblar det av tekniskt briljanta lösningar. Men allt är tomt och fullständigt befriat från djupare innehåll.

När du gjorde Il Capitano var du medveten om att morden tilldragit sig ett stort massmedialt intresse. Men i filmen syns inte en enda journalist.

– Det fanns några sådana scener planerade. Jag hade till och med engagerat en skådespelerska som skulle göra en roll som kvällstidningsjournalist. Men jag kände att den delen av berättelsen föll utanför ramen för den film vi ville göra. Det enda som finns kvar är löpsedlarna och scenen där det finska paret läser om sig själva i tidningen. Både P O Enquist och jag var till en början mycket intresserade av att kritiskt diskutera den attraktionskraft som de våldsamma händelserna i Åmsele utövat på både journalister och allmänhet. Men under arbetets gång inriktade vi oss allt mer på att porträttera det unga paret. Kvällspressens sätt att hantera verkligheten hade P O Enquist redan skildrat i debattpjäsen *Chez Nous* som han skrev tillsammans med Anders Ehnmark och som Jan Halldoff filmade 1978.

Medkänsla

Il Capitano blev istället ett existentiellt drama. Du avstår från att knyta ihop historien med en enkel lösning, utan låter den sluta som den börjar, med att den unga kvinnan sitter och tittar uppfördrande in i kameran.

– Hennes sista replik är jag så lycklig över. Den stod inte formulerad så i manus. Skådespelerskan Maria Heiskanen formulerade själv den repliken sedan jag bett henne göra scenen med egna ord. Polisutredaren ställer frågan: Är det allt? Hon svarar: Det finns ingenting mer! Det blev så dubbelydigt genom hennes uppgivna sätt att säga det. Den repliken innehåller hela filmen i ett nötskal. Om man bidrar till att beröva någon livet så berövar man också sig själv livet. Genom den insikten finns det ändå hopp för henne. Man anar det också i scenen då hon bryter samman vid bilen då Mozart-stycket spelas. Hon har ett skuldmedvetande.

När det gäller skådespelaren Antti Reini, som gör Juhas alter ego, var jag nogna med att han inte fick bli vare sig hjälte eller antihjälte. Han fick på intet sätt upplevas som spännande eller sympatisk. Även om man aldrig kan förstå honom så rymmer filmen ändå ett stråk av medkänsla.

Jag läste för en tid sedan en intressant artikel i Dagens Nyheter. Den var publicerad den 18 februari 1992, samma dag som jag reste till filmfestivalen i Berlin. Artikeln handlade om en vetenskaplig undersökning där man försökt kartlägga hur vårt medvetande fungerar. Den händelse som forskarna utgått ifrån hade jag själv haft i fokus under arbetet med filmen. Det gäller det ögonblick då någon kröker pekfingret om en avtryckare på ett vapen. Det är naturligtvis en lång orsakskedja som ligger bakom en sådan handling, men enligt undersökningen som refererades i tidningen hade forskarna kommit fram till att fingret kan krökas innan man i en medveten handling bestämt sig för att göra det. Handlingen kan helt enkelt gå före det medvetna beslutet. Det är precis vad som kan ha hänt på kyrkogården i Åmsele. Det leder naturligtvis vidare till frågan om vad det är för andra krafter i omlopp i en människas inre som sätter det medvetna tänkandet ur spel – rädsla, hat och så vidare.

Anledningen till att en händelse som Åmselemorden tilldragit sig så stort intresse tror jag beror på att var och en ställer sig frågan hur vi själva skulle ha förhållit oss om vi på något sätt varit delaktiga i situationen. Utan att vi har det

klart för oss är det detta det handlar om. Varför fascinerar vi av extrema handlingar? Dels säger vi till oss själva: Det skulle jag aldrig kunna göra mig skyldig till! Och på ett annat plan frågar vi oss, med ett uns av tvekan: Skulle jag ändå kanske kunna göra det; under vissa omständigheter, kanske?

Jag har en bild för detta: Människan är som ett stränginstrument med många strängar, som ett piano eller en cittra. Varje sträng kan slås an medvetet. Men de kan även börja klinga genom resonans. Jag föreställer mig att alla människor innerst inne har en bred skala av strängar. Där finns en fascistisk sträng, en demokratisk sträng, en konservativ sträng och så vidare.

En aktuell sträng just nu är hatet mot invandrarna. Den strängen kan börja ljuda i oss när vi får impulser utifrån. Om vi är moraliskt högtstående människor kan vi förmodligen välja att inte lyssna på vår rasistiska sträng. Vi kan behärska den. Men om vi inte har den styrmekanismen och tonen från den rasistiska strängen börjar ljuda i oss, då kan det hända att vi gång på gång självmant slår an den strängen eftersom den kittlar så intensivt. Jag frågar mig ständigt vilken klangbotten vårt samhälle utgör för de strängar som sätts i rörelse inom oss.

I Sagolandet målar du upp bilden av ett mycket högeffektivt och känslökallt samhälle, där man föraktar svaghet och människors egenart. Il Capitano berättar om den unga generation som växer upp i detta samhälle. Får man tro dina filmer är läget i landet synnerligen mörkt.

– När det gäller synen på framtiden brukar jag alltid citera den amerikanske psykologen och filosofen Rollo May som jag intervjuar i *Sagolandet*. Självt har jag länge dragits med en pessimistisk livssyn. När jag frågade Rollo May om han var optimist eller pessimist fick jag veta att han inte ville tala i de termerna. Att vara optimist är nämligen ytterst tvivelaktigt. Det innebär att man tror att allt löser sig till det bästa, oavsett hur man själv handlar. Då hamnar man i ett läge där man själv kan avstå från att sätta in alla krafter för det godas sak. Rollo May använder därför uttrycket: I'm hopeful.

Det finns hopp, även om det ser svart ut. Människans uppgift är trots allt att inte ge upp. Det som blivit oss givet är att göra det bästa möjliga av vår stund på jorden. Det är en livsinställning jag sympatiserar med och gärna vill göra till min. ¶