

GESTALTNING & AUTENCITET

Roy Andersson och Ruben Östlund

Ett seminarium med filmregissörerna Roy Andersson och Ruben Östlund som berättar och visar exempel på hur de har arbetat med gestaltning och autencitet i sina filmer¹

Gunnar Bergdahl: Hjärtligt välkomna hit allesammans. Jag heter Gunnar Bergdahl och jobbade tidigare många år med filmfestivalen, men numera är jag kulturchef på Helsingborgs Dagblad. Åren med festivalen gav mig ett lysande tillfälle att följa både etableringen och utvecklingen av Filmhögskolan i Göteborg, vilket jag är väldigt glad för. Jag tänkte bara inledningsvis säga ett par ord om kultur. För mig är kultur grundforskning. Det är människans absolut nödvändiga tanke om att försöka utforska vad det är att vara människa och är alltså en forskning av precis samma sort som man ägnar sig åt på andra håll för att inhämta ökad kunskap om hur världen ser ut. Nu är det här till och med ett akademiskt sammanhang, men det är så ofta kulturen hamnar utanför och inte blir betraktad med det grundläggande allvar den måste ha. I dag ska vi i varje fall ha en diskussion här, ett seminarium kring autencitet och gestaltning, och jag är naturligtvis otroligt glad att kunna presentera de som ska vara med. Här har vi alltså professor Roy Andersson. Han har nyligen kommit ut med en internationellt mycket uppmärksammad forskningsrapport som heter *Du levande* (2007) och jag tror att han verkligen har spelat en enormt stor roll för hur vi uppfattar filmens möjligheter och begränsningar. Och bredvid Roy har vi en mycket lovande lite yngre docent, Ruben Östlund, som är mitt uppe i ett forskningsarbete som vad jag förstår omfattar flera olika projekt. Vi tänkte att vi skulle ha som avstamp för den här diskussionen om autencitet och gestaltning ett par excerpter, alltså ett par bitar ur filmer. Allra först ska vi se ett stycke ur Roys senaste film och sedan ett stycke ur Rubens kommande film.

Roy Andersson: Jag tror det är bäst att jag säger någonting innan. Jag har läst historia nästan varje dag sedan jag gick i småskolan, men tycker att jag kan ingenting ännu. Det är nästan lika svårt att förklara vad film är, varför man gör film och analysera beståndsdelarna i filmskapandet. Jag har i varje fall efter många år kommit fram till en slutsats och det är att människan och rummet hör ihop. Att prata om gestaltning menar vi väl med att vi på film ska skapa bilder av våra tankar om tillvaron. Målar man är det också en slags gestaltning. Eller om man skriver. Men när det gäller film är människan och rummet för

1. Dokumentationen är utförd av Royner Norén. Texten är en rekonstruktion av det samtal som under moderatorn Gunnar Bergdahls ledning fördes mellan Roy Andersson och Ruben Östlund, samt publiken, på Hagabion i Göteborg den 3 november 2007 i samband med Filmhögskolans 10-års jubileum. Kompletteringar med bl a de bibliografiska hänvisningarna är gjorda i efterhand.

mig starkt förknippade. Jag läste mycket serietidningar när jag var liten och i en av dem fanns serien *Knallhatten* (1934-77). Det var en konstig serie om en farmarfamilj som bodde högt uppe i något bergsområde. I alla fall var en av medlemmarna i den här familjen "Little Joe".² Han hade den oturen i livet att hela tiden vara förföljd av ett regnmoln. Vart han än gick var det här regnmolnet över honom och det var väl antagligen så att han till slut inte tänkte på att det var där. Men de som såg honom gjorde det ihop med detta regnmoln, och jag tycker att det är en bra bild av vad jag menar med människan och rummet. Vi har inte ett regnmoln över oss hela tiden, men vi har ett rum som vi är i och kan liksom inte vara människor biologiskt utan att bli förknippade med den här miljön. Då menar jag att rummet berättar mer om människan än ansiktsuttryck eller kroppsspråket. Rummet definierar människan och det har lett mig till att utveckla en filmstil som man nu har sett prov på i två filmer, *Sånger från andra våningen* (2000) och den här senaste, men kanske även faktiskt i ett par kortfilmer innan.

Gunnar Bergdahl: Då rullar vi igång en liten bit ur *Du levande*.

[filmsekvens]

Ruben Östlund: Jag tycker att det var roligt när du tog upp den här serien, för då vill jag ta upp datorspelet som jag spelade för kanske tio år sedan och som heter *SimCity* (1989-). Nu är det utformat på ett lite annat sätt, men på den tiden när jag spelade såg man ett fågelperspektiv där människorna var som små myror som rörde sig och så kunde man bygga upp vägar, fabriker, kärnkraftverk osv. Man kunde trycka på en speciell knapp för att skapa naturkatastrofer, så att en tornado flög in över byn eller se till att det inträffade en härdsmlta i kärnreaktorn. Det var en fruktansvärd katastrof som hände där nere på marken, men när man såg det ifrån fågelperspektivet blev man inte så känslomässigt berörd. Man kunde betrakta detta på ganska tryggt avstånd utan att gå in i de här individernas tragiska öde. Det är en hållning som jag tycker jag är väldigt intressant, att vara på distans när det gäller det som gestaltas. Att på ett sätt inte lägga så mycket värdering i det som händer, utan ha en distans och lämna detta till åskådaren. Det är någonting som jag eftersträvar i alla scener jag gör, att jag inte vill lägga en värdering i det som sker. Jag vill göra scenen tydlig osv, och sedan vill jag att det ska finnas en distans mellan min värdering och den bild som publiken får se. Jag tycker också det är intressant det här med rummet och är jätteinspirerad av dina bilder. Men i den scen som vi ska se nu har jag valt att inte redovisa hela rummet för att skapa ett intresse för bilden. Då kan vi köra den här scenen ur den kommande långfilmen *De ofrivilliga* (2008).

2. Serien hette i original *Lil' Abner* och där hade tecknaren Al Capp gett honom det svåruttalade namnet 'Joe Btfsplk'.

[filmsekvens]

Gunnar Bergdahl: Ja, det här kändes ju väldigt autentiskt. Hur gestaltade du?

Ruben Östlund: Det är helt enkelt upprepning och utsättning av bilder. När man har gjort detta ett antal gånger och alla har fått det inövat totalt i kroppen är det en lång paus och så kör man en gång till. Man håller sig hela tiden till väldigt tydliga ramar för vart man ska någonstans och sedan måste man vara fri att utnyttja det som liksom uppstår i de situationerna.

Gunnar Bergdahl: Vi hamnar plötsligt i den här väldigt starka scenen, men hur förhåller du dig till den dokumentära traditionen i den meningen att detta ju på ett plan ser ut som en dokumentärfilm. Vad jag förstår är filmen rakt igenom iscensatt och man blir nyfiken på hur den är skriven.

Ruben Östlund: Det finns vissa dialograder som jag är intresserad av. I den här situationen är jag väldigt intresserad av de två unga tjejerna som vänder på maktsituationen i förhållande till mannen. Scenen är skriven och inövad, men anledningen till att jag använder det här uttrycket är att fiktionen kan ha ett filter som gör att åskådaren känner sig trygg och jag tycker att det är lite spännande att ta bort detta så att man känner en osäkerhet i vad det är vi upplever. I *Gitarrmongot* (2004) var verkligheten målet att man inte skulle veta var man befann sig någon gång. Osäkerheten kommer nog att vara mindre i den här filmen och det kommer att synas att det är en fiktion, men den formen av gestaltning upplever jag som väldigt kraftfull och det är den som jag intresserar mig för just nu.

Gunnar Bergdahl: Man måste nästan ta tjuren vid hornen här och säga att ni båda, i varje fall om man tittar på *Gitarrmongot* och dina filmer Roy, har valt att gå i en helt annan riktning än den dramaturgiska berättelsen, även om inledningsscenen i *Du levande* som vi såg här faktiskt förbereder den utopiskt magnifika slutscenen när bombplanen faktiskt kommer. Kan du säga lite grann om varför du så tydligt har valt bort det traditionella dramaturgiberättandet?

Roy Andersson: Det är så många andra som håller på med det. Jag tycker faktiskt att filmlivet nu för tiden inte bara i Sverige utan också internationellt kör med en upprepning och har fastnat i någonting som hela tiden pågår likadant. Ni vet väl själva när man tittar på TV på kvällarna och slår mellan alla kanaler att man tror att man i stort sett tittar på samma film. Jag kände att det fanns någonting som inte var tillräckligt utforskat, nämligen bildens potential. Filmen är dock ett visuellt uttrycksmedel och varför ska man inte ta tillvara på det då. Man kan göra som Ruben har gjort här och som är ett ganska

intressant grepp, men jag har så att säga nästan gått tillbaka till bildens barndom så att det ser ut som en scen. Det finns oändligt mycket där att gå vidare i och fördjupa sig i. Den franske filmteoretikern André Bazin hävdar just att djupfokus och den mångfasetterat rika komplexa bilden, där åskådarna får gå in och bestämma och hitta vad som är viktigt, ger mer än den styrande bilden med zoomningar osv. Det är den estetiken som är förhärskande i dag och jag tycker nästan att den är lite banal eller barnslig. I varje fall är jag väldigt trött på den. Jag är inspirerad av måleriet, stillbildsfotot och verkligheten. Tittar man på måleriet tycker jag nog att de intressantaste målningarna inte är porträtten, utan de bilder som visar hur människor lever och deras levnadsvillkor. Det är jag faktiskt förtjust i. Sedan när det gäller inledningsscenen här, så är jag faktiskt väldigt stolt och glad över den. Det är kanske filmens bästa scen. Jag var inbjuden till Polen för många år sedan och lärarna på en filmskola tog mig till ett museum i Warszawa där jag fick se en målning. Det var någon som hade målat en kvinna som låg och vilade mitt på dagen – det var dagsljus i bilden – och hon låg med ryggen mot målaren inne i ett hörn. Knäna var uppdragna och hon var påklädd med kjol och blus osv. Jag blev fascinerad över att någon hade valt ett sådant motiv och bortåt trettio år senare fick jag chansen att göra en scen där jag fick med det här. Sedan har jag utökat det hela genom att han ligger på ett typiskt kontorshotell. Han har antagligen blivit avskedad, han är över femtio och har låt oss säga fått en ”starta eget kurs”. Det ser inte ut att gå så bra. Han ligger där på soffan, som ni ser är den låg. Hela miljön nakengör honom och man kan fantisera väldigt mycket mer om honom än om man hade visat det här i närbild och klippt osv. Han får ligga där på soffan och med den utsikten. Det är det som jag tror är det starka i bilden.

Gunnar Bergdahl: Har du så tydliga utgångsbilder för samtliga dina tablåliknande scener i *Sånger från andra våningen* och *Du levande* som i just det exempel som du berättar om nu? Föds de ur sådana referenspunkter och minnen som du bär med dig?

Roy Andersson: Inte så mycket den här gången, faktiskt. I *Sånger* var det mer tydliga referenser till konsthistoria och sådant. Här finns det bara en enda referens, förutom det polska museet. Det finns en scen i *Du levande* som refererar till Sune Jonsson – han som fotograferade pingströrelsemöten. I slutet på filmen knäfaller en kvinna och ber att Gud ska förlåta alla elaka människor, men en pastor klappar henne på ryggen och säger ”ja, men vi måste låsa och släcka nu”. Den bilden är snodd av Sune Jonsson. Det är samma sorts stol hon lutar sig emot, hon har handväska på samma sätt och det finns en pastor som klappar henne på ryggen. Sune Jonsson skildrar ett tältmöte, men jag omsätter det till vintertid inomhus i något kapell någonstans i Sverige.

Ruben Östlund: När vi pratar om dramaturgin och huruvida man överger den, så tycker jag det är väldigt intressant att titta på *Du levande*. Upplevelsen för mig finns i de olika

scenerna i sig. Hela filmen tillsammans är ju naturligtvis en konstruktion när man sitter och tittar på biografen, men jag kan lika gärna titta på den filmen scen för scen. Om man pratar om en kris i filmvärlden är det ändå så att vi tittar på mer rörliga bilder än någonsin tidigare. Aldrig förr har jag fått så mycket bilder skickade till mig av vänner – ”du måste titta på den här bilden” – och precis så tycker jag att det är med scenerna i *Du levande*. Jag tror att man kommer att börja använda sig av rörlig bild på ett helt annat sätt och att biografvisningen med den här ”storymässiga” upprepningen i nittio minuter på ett sätt inte är så intressant längre.

Gunnar Bergdahl: Tänker du att dina filmer – som du är fullt inne i arbete med nu – lika gärna skulle kunna tillgodogöras scen för scen via mobiltelefon eller siktar du trots allt på att man ska titta på den enligt det gamla dinosaurisättet i biografen.

Ruben Östlund: Tyvärr är det så att för att få en viss uppmärksamhet kring det man gör måste man in i biosituationen. Det kommer nog inte att behövas så länge till, hoppas jag. Men för att man ska skriva om filmen i tidningarna osv är det fortfarande detta som man måste in i, om du ska tränga in dig i det rum där du får utrymme. När det inte behövs längre kommer det att vara väldigt skönt, så att man kommer att ta rörliga bilder på allvar även om man inte har en bioannons i tidningen. Man kommer att skriva om det på ett annat sätt än vad man gör i dag, på hemsidor osv.

Gunnar Bergdahl: När jag såg utsnittet ur din kommande film, så kom jag faktiskt osökt att tänka på en scen ur en film av Michael Haneke som heter *Kod okänd* (2000) och som jag för övrigt varmt vill rekommendera. I den finns en scen i en tunnelbanevagn i Paris. Har du sett den scenen?

Ruben Östlund: Absolut, jag tycker att den är fruktansvärt bra. Det finns något otroligt laddat med det offentliga rummet, som man är tvungen att umgås med andra människor i och plötsligt kan någon komma innanför den personliga sfären. Där finns en väldigt tydlig och bra förutsättning som man kan spela på.

Gunnar Bergdahl: Jag har också bett er att ta något utdrag ur varandras filmer och säga några ord om hur ni så att säga betraktar varandra. Vi kanske ska ta och titta på ett avsnitt som du har valt ur Rubens långfilm *Gitarrmongot*? Scen fyrtiosju var det, va?

Roy Andersson: Jag hemlighåller en stund varför jag tycker att den är så bra och jag tror inte heller att Ruben själv fattar varför den är bra. Visa den och så får ni gissa!

[filmsekvens]

Det är en bra scen överhuvudtaget och jag tycker det är väldigt intelligent att han inte stänger av motorn utan att den står där och puttrar hela tiden. Scenen innehåller det som ligger utanför. Jag var inne på vad som definierar människan: rummet osv. Men här finns också ett ljud som definierar människan. Han är på väg till någonting. Ljudmässigt är det något som så att säga drar scenen åt ett annat håll än där vi befinner oss, vilket stärker scenen och är ett genidrag.

Ruben Östlund: Jag vill visa en scen ur *Du levande*, en scen som jag inte tycker är så bra.

[filmsekvens]

Jag tycker att det finns otroligt många bra scener i filmen, men den här scenen försvinner väldigt mycket för mig. I de andra scenerna finns det någon sorts träghet i sättet att manövrera dialogen som gör att Roys röst blir tydlig och jag kan verkligen se att det är din blick. Du har sett någonting som du vidarelevererar. Men i denna scen upplever jag att skådespelaren som spelar den dryge typen är väldigt duktig på att spela rollen och på ett sätt försvinner texten för mig – något som jag annars ofta tycker är det verkligen intelligenta i scenerna. Genom att hans prestation hamnar i fokus blir din blick mindre tydlig för mig. Då tycker jag det är intressant att komma in på vad autencitet är. För mig är autencitet just när någons blick blir tydlig, att man upplever att någon har sett situationen och vill återge den.

Roy Andersson: Nu måste jag försvara mig. Min blick är faktiskt på tjuven och han håller, tycker jag. Men jag kan hålla med om att det är lite virtuositet i spelet. Rubriken på dagens seminarium var ju 'Gestaltning & Autencitet' och gestaltning har vi kommit in på ganska bra, men vi kanske inte har samma uppfattning om vad vi menar med begreppet autencitet. När jag använder ordet autentisk eller autencitet så menar jag närvaro, alltså faktiskt sanning. Jag menar att sanningen inte behöver vara dokumentärt material. Sanning är tonträff. Det stämmer med verkligheten. Man kan göra en enkel skämtteckning som är träffande och rolig för att den stämmer så bra. Det är också autencitet. Jag kämpar alltid för att åstadkomma den här tonträffen.

Ruben Östlund: I fallet med det uttryck som jag försöker hålla på med förstör trägheten mina scener, jag skulle inte klara av det. Då skulle det autentiska försvinna. Men jag tycker att om vi tar en situation ute på gatan så är inte situationen i sig autentisk bara för att den utspelar sig där, utan det är när man kan plocka ut någonting ur den situationen som stämmer överens med någonting som åskådaren kan koppla till.

Roy Andersson: Jag kanske trots allt menar att verkligheten är autentisk, men det är när

man ska föra över den i nästa led – berätta om den – som frågan uppstår om det stämmer med verkligheten eller om det kan upplevas som autentiskt. Angående mitt eget arbete tror jag att jag kan säga att jag hela tiden försöker att skapa scener som är tydligare än verkligheten, alltså verkligheten förtydligad. Jag känner nu att jag faktiskt ser till att prata om ganska viktiga saker, men vi har en filmkritik i Sverige som aldrig berör de här frågorna. Det är ganska sorgligt. Här sitter vi och samtalar, men jag har inte varit med om många sådana stunder. I mediavärlden i dag finns inget intresse för allvaret, utan det är bara nöjessidor och tittarsiffror. Hela filmlivet har hamnat bland nöjen, spel osv och lyfts inte över till kultursidorna, vilket är väldigt orättvist och det har också lett till att vi fått en enorm utarmning. Vi befinner oss i ett väldigt tråkigt läge inte bara här i Sverige, men i väldigt hög grad hos oss.

Ruben Östlund: Jag tycker det är så synd att man tänker på det sättet i och med att man använder sig av den rörliga bilden mer än någonsin. Om man är så pass styrd kommer det helt klart att vara tråkigt. Men det finns ju en möjlighet att det skulle kunna komma en Roy Anderson-scen i månaden som man kan titta på.

Roy Andersson: Jag skulle gärna vilja leverera sådana scener, men vem ska betala dem? Jag är pessimistisk om konstfilmens framtid, för som det ser ut nu så har den ingen framtid. Det finns ingen som vill betala för den. Vi har nedladdningar och allt detta, men det måste ändå komma lite inkomster som kan möjliggöra nya produktioner. Jag är lite kittlad av vad du talar om, men vem ska stå för fiolerna när de här sekvenserna ska göras? Om man betraktar den här verksamheten som grundforskning, så måste det finnas ett forskningsfält som är finansierat. Grundforskningen ska vara statsunderstödd.

Gunnar Bergdahl: Det som jag tycker ligger närmast till hands är medicinforskningen, som strävar efter att göra tillvaron mindre ansatt av sjukdomar, och det är naturligtvis också viktigt hur vi mår, hur vi tänker, vad vi förmår att tänka och hur vi relaterar oss till omvärlden. Du Roy skrev ju en gång en bok som jag tror har blivit en referenspunkt för väldigt många och som heter *Vår tids rädsla för allvar*.³ Om man istället frågar dig Ruben, så skulle jag för att vara rak på sak vilja säga att den scen som vi såg ur *Gitarr-mongot* väldigt nära balanserar en problematik som handlar om man ska skratta åt eller med människor. Du nämner att det är så mycket rörliga bilder överallt, men vad är det som driver dig, vad hoppas du att åstadkomma med dina filmer?

Ruben Östlund: Om jag hittar en situation som jag är intresserad av, det enda som jag förhåller mig till är hur det skulle det gå till i scenen om det här utspelade sig. Jag använder mig hela tiden av det som en referens. Tycker jag att detta är en sann bild av hur tillvaron

3. Roy Anderssons *Vår tids rädsla för allvar* (Stockholm 2009) gavs ursprungligen ut 1995 som nummer 33 av Göteborg Film Festivals tidskrift *Filmkonst*. I en reviderad och kompletterad nyutgåva återges, utöver originaltexten, bl a artikeln "Människan och rummet", tidigare publicerad i arkitektidskriften *Forum*.

ser ut eller tycker jag att den är osann? I *De ofrivilliga* är jag väldigt intresserad av på vilket sätt människan som individ är under inflytande av gruppen. Men grunden för alla scener som filmas är: hur skulle detta utspela sig?

Roy Andersson: Jag tycker att det är utmärkt i dina produktioner just detta med människan och gruppsycket. Det har alltid varit viktigt, men i dag blir man väldigt påmind om vad det kan leda till om man underkastar sig gruppsycket. Själv skulle jag vilja säga att jag enbart sysslar med att nakengöra mänskliga situationer med hjälp av miljön, ljuset, sminket, monokroma färgskalor osv för att göra dem tydligare än verkligheten, och jag menar att det bör öka respekten för människorna. Jag hatar att se människor förödmjukas eller när de förödmjukar sig själva, så bara detta att gestalta utan att egentligen tala om vad man menar kan räcka för att man ska känna ömhet för människan. Ni kanske tycker att det är en "loser" som ligger i soffan där. Det är han också, men man måste väl ändå känna en viss ömhet för honom. Van Gogh målade några kråkor som flyger över ett vetefält, och jag tycker det är så fantastiskt att man kan stå och titta på den tavlan hur länge som helst och den förblir fascinerande. *Vetefält med kråkor* (1890) – ingen "story", och vetefältet är så mycket vetefält, kråkorna är så mycket kråkor och himlen är så mycket himmel, det är så intensifierat, dvs tydligare än verkligheten.

Gunnar Bergdahl: Om man jämför med dokumentärfilm, så har man där ändå gjort en överenskommelse med publiken om att det här är alldeles riktigt. Glöm alla Hollywoodsagor och allt vad ni brukar se, nu är det sant i den meningen att detta verkligen skulle kunna ha skett så som man tittar på det på duken. Någonstans känner jag att ni båda faktiskt eftersträvar den enorma emotionella kraft som ligger i den överenskommelse med publiken som man så att säga får gratis om man gör en dokumentärfilm, så jag blir lite nyfiken på om ni någonsin har funderat på att arbeta dokumentärt? Ni har ju verkligen strävat i precis motsatt riktning, men har ni funderat över den möjligheten?

Roy Andersson: Jag har faktiskt sysslat med dokumentärfilm. Först var jag ett fan av den italienska neorealismen och t ex filmen *Cykeltjuven* (1948), men när jag började min bana var det 1968 med hela vänstervågen i Europa och världen så vi var ute och filmade t ex Vietnamdemonstrationer. Jag har även tittat på dokumentära lösningar på filmer och har t o m gjort beställningsfilmer tidigare, men jag drar mig för dokumentärfilm eftersom jag känner en risk att man blir en slags exploatör och jag gillar inte riktigt det. Å andra sidan är man även exploatör när man gör fiktion genom att man på ett sätt också exploaterar skådespelarna, men när det gäller dokumentären är det för mig extra känsligt. I många bra dokumentärfilmer blir de som är med i bild exploaterade och det kan ibland vara viktigt för ämnets skull och t o m vara nödvändigt, men nu för tiden har jag alls ingen dragning åt dokumentären.

Ruben Östlund: Jag började ju egentligen att göra skidfilmer och efter att jag hade gjort det så började jag med dokumentärer. För mig var det fiktiva uttrycket förknippat med en viss typ av inspelningsprocess som jag inte tyckte var lockande. Sedan gick jag på skolan och träffade Kalle Boman där, och på något sätt fick jag syn på att man själv kunde styra hur den fiktiva inspelningssituationen skulle se ut. Men när jag gjorde dokumentära filmer fanns ämnen nära mig som jag var väldigt intresserad av, bl a var det mina vänner som jag hade byggt upp starka band med under de år som vi var i alperna och åkte skidor. Sedan gjorde jag också en dokumentärfilm om mina föräldrar som jag förde ihop efter tjugotre års skilsmässa, där de fick jämföra sin bild av skilsmässan. Men när de ämnena lite grann var avverkade fanns det olika situationer som jag var intresserad av och som jag var tvungen att skapa. Jag ville liksom inte leta upp något dokumentärt ämne för att göra en film, utan då låg det fiktiva mycket närmare till hands.

Gunnar Bergdahl: Jag glömde väl säga inledningsvis att det här är ett samtal mellan Roy, Ruben och er, och det betyder givetvis att om det är någon som känner sig manad att fråga eller kommentera något så är ni välkomna. Jag tänkte ändå fråga dig lite mer Roy. Man blir lite bekymrad när du skisserar framtiden som beckmörk, att så att säga vår tids rädsla för allvar förefaller ha övergått till vår tids skräck för allvar och att du är pessimistisk om konstfilmens framtid. Det kan väl inte betyda att du inte kommer att göra fler filmer? Då blir vi ju alla väldigt djup deprimerade.

Roy Andersson: Det är som jag sa att det handlar om att hitta finansiering. Jag vet inte vad det är, men det är något snålt i landet i dag, något ogeneröst, inte bara i pengar, utan ogenerösa attityder också – neddragningar. Jag har faktiskt många idéer, men sanningen är ju den att när jag var femton år ville jag till en början bli ingenjör. Sedan tänkte jag att författandet var något fantasiskt fint beroende på att jag mötte litteratur för första gången i mitt liv och såg storheten i litteraturen, som jag tyckte var så vacker för att författarna formulerade så fint om sig själva, om andra och tillvaron, och det ledde till att man fick en inblick och en förståelse och hela världsbilden vidgades. Då tänkte jag: wow, jag ska bli författare! Men detta var under slutet av femtiotalet och då kom en fantastisk filmvåg. I Sovjet startade den intressanta vågen med *Och tranorna flyga* (1957), *Balladen om en soldat* (1959), *Damen med hunden* (1959), *Ett människoöde* (1959) *Serjozja* (1960) osv – alla fantastiska humanistiska filmer. Sedan i Europa kom de franska och tjeckiska filmerna, Antonioni i Italien – sextiotalet var en fantastisk epok i filmhistorien. Då tänkte jag att jag är också intresserad av att teckna och måla, här har jag en chans att kombinera de två ambitionerna och så blev det filmen. Vad var det förresten du frågade om?

Gunnar Bergdahl: Hur illa du ser på framtiden?

Roy Andersson: Jag skulle vilja säga att jag har eftersatt det här skrivandet och kan faktiskt tänka mig att lämna filmen – jag är inte alls främmande för det – och försöka skriva.

Publiken: Nej!

Roy Andersson: Jo, det kan bli jättebra!

Ruben Östlund: Jag tycker det är väldigt intressant att innan har det varit väldigt långt från intryck till uttryck när det gäller film: får du en impuls till att göra någonting kan det ta flera år när du väl hamnar i utförandet. Den mobiltelefonkamerafilm som jag gör med Patrik Eriksson tycker jag är ett bevis för totala motsatsen.⁴ Där har det varit att situationen uppstår här och nu, vi tar upp kameran och filmar det, så avståndet mellan intryck och uttryck har förkortats avsevärt när det gäller möjligheten till att göra film. Jag har ju inte de här filmvågorna att titta tillbaks på och kan bara se möjligheterna som mycket positiva när det gäller att göra rörliga bilder, och vill börja betrakta filmen som rörlig bild istället för att hela tiden prata om det som film, för film är så laddat med värderingar. Så fort du säger film tänker du på röd matta, bokstäver i neon, stjärnor osv. Pratar du om rörlig bild förhåller du dig till det på samma sätt som du förhåller dig till ett fotografi, du tittar bara på vad den rörliga bilden föreställer, medan om man säger film är det väldigt många som säger att *Gitarrmongot* inte är en film. Jo, det är det visst. Det är celluloid osv. Men man använder ordet film på ett felaktigt sätt, som laddar förväntningarna om vad det är som man ska få se som innehåll. Allt det här pratet om film hakar fast så mycket i de här gamla värderingarna om franska vågen osv, men börjar vi betrakta det som rörlig bild kan vi också ta oss ut ifrån biografen och det är jätteviktigt att det görs medvetna rörliga bilder. Detta är väl viktigare än någonsin innan i och med att det görs så otroligt mycket rörliga bilder. Ingenting lämnar ju så starka referenser i tillvaron som rörliga bilder gör. Jag har aldrig varit med när någon har blivit skjuten och det finns massa tillfällen som jag aldrig har varit med om, men ändå har jag en väldigt stark bild av hur det kommer att gå till och vad det kommer att innebära och det är filmer som har skapat de referenserna åt mig. Jag tror att jag har en väldigt felaktig bild av hur det går till när någon blir skjuten och att den överhuvudtaget inte stämmer överens med verkligheten. Just det sätt som film lämnar referenser för hur tillvaron ser ut gör också hur vi beter oss i olika situationer. När folk blir gripna i Sverige kan de säga: ”Ska jag inte få ringa mitt samtal?” Eller: ”Jag har rätt till en advokat!” Alltså man refererar till hur det har gått till när man har sett polisfilm. Vi var i Stockholm, jag och Erik Hemmendorff, och plötsligt en dag går vi förbi NK och så kommer det fram en moped – som liksom står och stannar vid rödljuset – och det är två killar som sitter på den här EU-moppen. Erik tittar och vänder sig om: ”Dom har rånarluvor på sig!” Men jag svarar: ”Nej, nej!” Plötsligt börjar de köra mot rött, över gatan till NK. ”Dom tänker råna!” ”Nej, det är klart att de inte ska råna!” De hoppar av, tar upp en massa saker ur sadeln som de kan öppna och springer in på NK. ”Vi måste ringa polisen!” Men jag fortsätter bara: ”Nej, nej!” Det roliga är att de här rånarna går in genom fel ingång, så de kommer ut igen och kör ännu längre ner

4. *En enastående studie i mänsklig förnedring* (2008)

på gatan, till huvudentrén, och så springer de in där. Erik tycker fortfarande att vi ska ringa, men jag: ”Nej, nej!” Så börjar man höra där inne att de skjuter en elva-tolv skott. Ute på gatan står det någon tio meter ifrån och slickar på en glass. En man går fram till EU-moppen, välter den ner och ställer sig en liten bit bort. Folk springer inte därifrån, ingen tar skydd och alla står bara och tittar. Då kommer en av rånarna ut och ser att den här mannen har välmt moppen, så han skjuter mot honom. Sedan fattar vi att det var lösa skott, men den här mannen tar och ställer sig bakom en stor stenpelare och tittar fram lite grann. Hela situationen är helt absurd. Så här går det antagligen till när folk rånar, till skillnad från den bild som jag har haft.⁵

Gunnar Bergdahl: Och från detta sluter du dig till filmens förbannelse, den traditionella dramaturgens farlighet osv. Jag ska ju vara sådan här moderator, men jag kan ju ändå känna en viss... Det har väl gjorts en sådär fem miljoner långfilmer sedan tiotalet då man började göra i fotbollsmatchens format runt nittio minuter. Jag kan ju tycka att det har gjorts fantastiskt många bra filmer i det systemet så att säga och som i varje fall för mig har varit berikande, även om jag verkligen respekterar att du vänder dig bort ifrån den traditionella dramaturgin och just forskar på alla andra uttryck, och det är fantastiskt med den här optimismen, men låt oss ta med det bästa från det andra också!

Roy Andersson: Ruben kom in på någonting väldigt viktigt med det här att hans bild av världen bl a var skapad av filmer som han hade sett. Då fattar man ju vilket ansvar man har som filmskapare. Man skapar material med vars hjälp människor får sin världsbild. Att slarva med det, att komma med falska rapporter från forskningen, är väldigt allvarligt. Om man nu ska sträcka sig så långt och säga att filmerna håller på med forskning, då är det ju ett gäng fuskare som håller på så gott som hela tiden. När man sysslar med konstnärliga uttrycksmedel, kanske också som journalist, skribent osv, får man tänka på att man skapar material med vars hjälp människor får sin världsbild och det är förknippat med ett enormt ansvar.

Gunnar Bergdahl: Jag kan på ett plan förstå din pessimism, Roy, därför att vi lever i en tid när de kulturella uttrycken utsätts för en process att omedelbart förvandlas till en vara, alltså det är en slags snabb återbetalning som är villkoret för att kunna få resurser att uttrycka sig. Det där är ett jättebekymmer naturligtvis, därför att jag tror att om vi t ex talar om dina filmer så läggs de upp och jämförs med den senaste amerikanska storfilmen med fyra gånger så många kopior och så säger man att det inte går så bra för *Du levande*. Ingemar Bergmans *Persona*, som jag tycker är en av hans absolut främsta filmer,

5. Detta autentiska skeende utspelade sig en vårdag 2006 och kom att skildras i kortfilmen *Händelse vid bank* (2010), vars sceneri utspelas i en enda tagning och som dessutom under hösten 2009 visades i en foajéversion på Backa Teater som prolog till föreställningen *Gangs of Gothenburg*.

betraktades som ett publikfiasco när den kom 1966 och den är ändå en av de svenska filmer som har setts av allra flest människor överhuvudtaget. Det pågår visningar av den här filmen varje dag någonstans runt jordklotet och det betyder att om man ska använda det egendomliga kvantitetsbegreppet som ett skäl så visar just det exemplet att tiden kan verka för verkligt bra och viktiga uttryck. Jag tror att det i högsta grad gäller dina filmer att de kommer att bli sedda med största allvar om tio, tjugio, trettio, fyrtio, femtio år, av det enkla skälet att de når fram till någonting som är väsentligt för vår tid oavsett hur den sedan utvecklar sig.

Ruben Östlund: Det handlar ju inte heller bara om de som gör filmerna... De har ett ansvar mot sig själva att de gör en film som de tycker är sann, men sedan handlar det också om att de som avläser bilderna måste ha förmågan att avläsa motiven bakom filmen. Det finns ännu större vikt vid att publiken får möjlighet att avläsa vilka manipulationssätt som finns i filmer och det lär sig alla i stort sett automatiskt nu när alla börjar använda sig av rörlig bild på ett naturligt sätt. Men varför finns inte rörlig bild som ämne på skolan? Vi kan inte förlita oss på att de som gör filmer är goda människor, utan de som avläser bilderna måste ha förmågan att se om de tycker att det här stämmer överens eller inte och gör det ställningstagandet om varför en bild är gjord.

Roy Andersson: Det är en vacker tanke, faktiskt. Men jag tänker på hur det tyska folket skulle kunna ställa sig till den propaganda som kom med den rörliga bildens hjälp på den tiden. Hade de någon möjlighet att avläsa det här materialet och genomskåda vilka åsikter som låg bakom eller blev de bara förförda? Jag tror att de blev förförda i väldigt hög grad. Då menar jag någonstans att i vår tid så förför man nästan människor som ett självändamål, för att – utan mening – sälja biljetter och tjäna pengar. Det är så utbrett i dag, och jag menar att om man inte tar på sig ansvaret att skapa material som bidrar till att människor bygger upp sin världsbild, och förstår hur viktigt det är, är vi inne i ett mörker – det är farligt – och jag tycker just att vi i väldigt hög grad lever i det korta perspektivets tidsålder.

Gunnar Bergdahl: Du nämnde ju en del gamla fina saker från femtiotalet, t ex *Balladen om en soldat*. Men Ruben, har du inte sett någon bra film gjord i så att säga traditionell dramaturgisk form?

Ruben Östlund: Jo, absolut. Jag tycker att *En kärlekshistoria* (1970) är en fantastisk film och det finns jättemånga sådana filmer, men de är ofta bra på det där förförande sättet så att man rycks med och vill gråta osv. Det som jag tycker är bra i de filmer som jag har sett är ändå inte det, utan att scenen i sig pekar på någonting som jag upplever som sant – även om inte hela filmen så ofta leder till en sådan insikt. I ögonblicket kan jag upp-

leva att där kommer de åt någonting. Sedan tycker jag det är intressant med *Kod okänd*, som vi pratade om innan, för jag blev otroligt förförd av den filmen på slutet, men det är scenen i sig som lyckas peka ut någonting och göra någonting tydligt. Det är klart att den typen av filmer som du pratar om ska finnas och att de ska göras, för det är ingen motsättning. Men är det intressant om man bara betraktar rörlig bild som att det är där vi ska hamna? Vilka är det som pratar om den rörliga bilden på ett annat sätt? Alltså, varför pratar jag om det som att det är någonting som ska vara här?

Gunnar Bergdahl: Jag vill bara säga att jag inte har några som helst problem med att bli förförd av någon som jag känner att jag kan lita på – det är en väldigt härlig upplevelse faktiskt – och det förtroendet kan ju skapas. Sedan är det fantastiskt att börja gråta på bio eller skratta för den delen. Hur har vi det ute i salongen? Jag ser att det är någon som viftar där uppe. Var så god!

Publiken: Roy, du pratar om sanning, ansvar osv. Vad är det för sanning, moral och budskap som du vill förmedla med dina filmer om man relaterar det till det ansvar som du pratar om?

Roy Andersson: Jag hoppas att mina filmer leder till ökad respekt för människan eller för det levande och vördnad för tillvaron, så att människor inte ska behöva bli förödmjukade, torterade osv. Det är grundsyftet med arbetet. Jag hade ju en gång en stor upplevelse av *Cykeltjuven* när jag var sådär tretton-fjorton år och då tyckte jag att jag hade sett något fantastiskt vackert, humanistiskt. Jag var så förvånad över att någon hade gjort en film om några fattiga människor i Rom som blev av med sin cykel. Det var så gripande att se det där, men jag blev inte bara gripen av filmens handling utan jag blev gripen av att någon hade tagit sig tid att berätta den historien. Men jag kan inte göra den filmen i dag, utan jag får liksom använda mig av en stil eller ett uttryck som jag känner är gällande för mig och jag har då hamnat i en kondenserad, renodlad, abstraherad stilisering, något som jag aldrig tidigare trodde att jag skulle göra. Men jag undviker att ha klara lösningar på hur världens problem ska lösas. Jag vill bara visa hur jag tycker att tillvaron ser ut, men förtydligad och hoppas att det ska leda till att det ökar respekten för människan.

Gunnar Bergdahl: Jag vet inte hur många av er som har sett en bok som heter *Lyckad nedfrysning av herr Moro*, som du Roy och dina vänner på Studio 24 gjorde.⁶ Det var en bok som delades ut på högstadiet i skolorna i Stockholms län tills Beatrice Ask satte stopp för det – vill jag minnas – och handlade om att man skulle betrakta alla de fotografiska, litterära och andra uttryck som människan har åstadkommit, för att påverka intagningen till vårdgymnasierna där man hade haft ett problem. I boken fanns också FN's deklara-

6. *Lyckad nedfrysning av herr Moro* (Stockholm 1992) sammanställdes av Roy Andersson, Kalle Boman och István Borbás.

tion om de mänskliga rättigheterna och skam sägandes hade jag inte läst den förrän jag fick den här boken i min hand. Det var faktiskt en väldigt betydelsefull läsning av dessa punkter, särskilt om man tänker på hur världen ser ut i dag. Jag har alltid uppfattat det som att denna deklaration är ett slags fundament för vad du håller på med och jag tycker faktiskt att det är en väldigt bra måttstock för vad som är väsentligt i din konstnärliga verksamhet, nämligen varje individs absolut obrottsliga värde.

Roy Andersson: Landstinget i Stockholm var ju socialdemokratiskt när beslutet kom att boken skulle göras, men sedan blev det regimskifte och då las hela det här projektet ner. Det är en bok i vilken kanske finns de finaste och vackraste formuleringarna om humanism och sådana saker och bilder som är oerhört empatiska, men där finns också bilder som är väldigt brutala och grymma och komplexa texter – Nietzsche talar om övermänniskans rätt och att människan egentligen njuter av att skapa lidande. Ungdomar som fick boken i nian skriver efteråt att de kommer ihåg den här gåvan från landstinget många år efteråt, vilken respekt det var för dem att de fick denna bok som sedan las ner. Jag tänker på i dag när man pratar om våld och att man nyligen har sparkat ihjäl varandra i sextonårsåldern. Då ställer man till stora möten och gör dekaleringar eller märken som man ska ha på sig, men det basarbete som så att säga skulle kunna bidra till att det aldrig skedde nonchaleras. Man ställde in denna enormt viktiga bok – *Lyckad nedfrysning av herr Moro* – som ungdomar verkligen har fattat som en fantastisk gåva och som har ökat respekten och solidariteten och lojaliteten mot samhället och varandra. Sedan när eländet blir förverkligat ska man plötsligt ordna möten och säga att det är nog, och så har man nonchalerat basarbetet, och det är signifikativt för vår tid – denna enorma kortsiktighet och slöhet.

Publiken: Jag fick bara behov av att säga till Roy att jag tror att stark och meningsfull konst – oavsett genre – görs i ”motbacke”, som vi säger i Norge: i motstånd mot något och inte på grund av att hela världen väntar på att det ska komma. Du beskriver det som att det är mycket motstånd med att skaffa pengar till film och få saker och ting gjorda och jag tror på ett sätt att det är bra, alltså att de som då fortfarande gör något gör det på trots och inte på grund av. Det är också en slags uppmuntran för att säga att det är liksom då man ska fortsätta.

Roy Andersson: Jag håller verkligen med dig, så är det ju. Det är många som har sagt om båda mina senaste filmer och även kortfilmerna att de är så dystra och har en svart världsbild, att de är pessimistiska och hopplösa. Men jag tänker då på Goya när han gjorde etsningar om krigets grymheter – *Los Desastres de la Guerra* (1863). Han gjorde inte dem för att han tyckte att det var bra, utan det var ju en protest. De är gjorda för att så här får det inte vara, och det är mycket i *Sånger från andra våningen* och *Du levande* som är gjort för att visa att så här kan det väl ändå inte vara, det måste väl kunna vara bättre.

Skapandet, som du säger, är faktiskt en protestaktion, alltså det är ofta mot någonting – det är uppförsbacke eller ”motbacke”, sa du.

Publiken: Jag tänkte på vår tids rädsla för allvaret och om man sätter det i kontrast till estetiken, att göra den stora konsten, hur tänker du på det Ruben?

Ruben Östlund: För mig är det bara ett intresse för det egna arbetet. Allvaret finns i att jag tar de situationer som jag väljer att filma på allra största allvar och att jag vill genomföra det på allra bästa vis med respekt för min idé och mitt arbete. Sedan tänker jag inte på detta i så mycket större utsträckning än så, förutom kopplat till att jag tycker det är viktigt att det är referenser och så som stämmer överens med min bild av världen. När det är någon som tar sitt eget hantverk och sitt eget genomförande och sina egna idéer på allra största allvar, då finns det där som är viktigt i en film, även om man personligen kan tycka olika om det.

Roy Andersson: Jag hade aldrig börjat tänka på att göra film om jag inte hade sett annan bra film som andra har gjort. Det är de upplevelserna som ledde till att jag själv ville göra film. Jag insåg plötsligt hur viktigt det var, och ville ta upp stafettpipen och föra det vidare. Sedan om det är konst, om det är viktigt eller oviktigt, kan ju inte jag bestämma, utan det är publiken eller framtiden som avgör det. Men det klart att jag ska vara ärlig och säga att det naturligtvis också finns en viss äregirighet i verksamheten. Man tycker om att bli uppskattad och få många stjärnor och allt sådant. Det finns en författare som hette Väinö Linna, som skrev den kända *Okänd soldat* och en trilogi om det finska inbördeskriget.⁷ Jag tycker att han borde ha fått Nobelpriset, eftersom han är en fantastisk författare. Någon frågade honom varför han skriver och han var rak och sa att det till stor del var äregirighet. Han skrev de här romanerna i stort sett hemma vid köksbordet med blyertspenna. Ja det kanske inte var riktigt så romantiskt, men nästan på och det är fantastisk litteratur så jag tror inte att man behöver skämmas för att vara lite äregirig.

Gunnar Bergdahl: Till Väinö Linnas sak ska väl sägas att trilogin om torparfamiljens nittonhundratals historia ändrade Finlands uppfattning som nation om sin egen historia och det är väldigt sällan ett enskilt konstverk kan ha det oerhörda genomslaget. För egen del var det också en av de absolut största läsupplevelser som jag någonsin har haft när jag läste den i ett svep i tjugoårsåldern. Det är faktiskt något av det värsta man kan göra i litteraturväg – fantastiska böcker!

7. Väinö Linnas roman *Okänd soldat* (Stockholm 2008) utkom 1954 och skildrar, ur ett antal frontsoldaters perspektiv, fortsättningskriget mellan Finland och Sovjetunionen under andra världskriget. Linna gav 1959-62 ut sitt andra storverk, trilogin *Här under polstjärnan*, bestående av titlarna *Högt bland Saarijärvis moar* (Stockholm 2007), *Upp, trälär!* (Stockholm 2008) och *Söner av ett folk* (Stockholm 2009). Böckerna skildrar Finlands historia från slutet på 1800-talet till 1900-talets mitt genom torparsläkten Koskelas öden.

Publiken: Jag skulle vilja fråga Roy om relationen mellan bilden och texten, eftersom du jobbar med båda. Kan du utveckla någonting om det?

Roy Andersson: Någon journalist frågade mig, jag tror faktiskt att det var i Cannes, om vad det var för stil – ”absurd surrealism?” Jag tänkte: vad sjutton är det här? Och så då att jag tror att jag ska kalla det för trivialism. Det finns impressionism, symbolism osv och varje fall är det en bit trivialism. Jag är väldigt förtjust i den banala dialogen – eller som Ruben säger: den tråga dialogen – och Becket. I *Väntan på Godot* snackar de skit i två-tre timmar och ändå tycker man att de pratar om vår tid, fast den är skriven för långesedan [1952].⁸ Det är nästan en dialog på tomgång, men leder också till att människan börjar reflektera kring sig själv och sin tillvaro med hjälp av de oerhört triviala banala replikerna. ”Ramlade du?” ”Ja, jag slog mig!” ”Gjorde det ont?”... Jag har några sådana situationer i den senaste filmen – *Du levande* – och därför blir det också faktiskt ganska intressant med hjälp av bilden, för dialogen blir inte lika intressant om jag hade skildrat den i en närbild. Han på soffan där säger ”äh, jag fick en mardröm, jag drömde att det kom bombplan” just i den bilden. Det är ett samspel mellan bilden och den här enkla repliken, som gör att det blir fascinerande.

Publiken: Är det möjligt att vara autentisk och samtidigt visa på äkta glädje, något rent positivt, genom en hel film, alltså som någonting som man skulle önska att det skulle vara? Tror ni på den möjligheten?

Ruben Östlund: Att hela filmen skulle vara...

Publiken: Jag förstår att det låter som en väldigt jobbig utopi att tänka sig in i?

Ruben Östlund: Om det är autentiskt eller inte ligger ju bara i åskådarens egna ögon.

Publiken: För din del, vad tror du? Är det möjligt?

Ruben Östlund: Jag tycker ju att *Du levande* är en sådan film. Jag tycker att den är rolig rakt igenom, för jag tycker att de mest tragiska scenerna verkligen är de roligaste scenerna.

Publiken: Du förstår nog inte frågan riktigt, för jag menar inte den tragiken, utan jag menar ren spontan glädje. Att man inte visar misär, att människor har misslyckats eller att det är bedrövligt, utan att de verkligen är glada och framgångsrika.

8. Samuel Beckett, *I väntan på Godot: en tragikomed i två akter* (Stockholm 2003)

Ruben Östlund: Det låter ju jättetråkigt!

Roy Andersson: Jag har faktiskt aldrig sett en sådan film och jag tror inte heller att det är möjligt. Det finns en fransk regissör som heter Agnès Varda och hon gjorde en film som hette *Min lycka* (1964). Den beskriver ett lyckligt förhållande. Jag kommer inte ihåg om hon var hemmafru, men han åker till jobbet där han hyvlar och har jättefina välpressade snickarbyxor. Sedan äter de middag, det är jättebra mat och de kramar varandra. Men bakom den här skildringen ligger ett ifrågasättande om detta så att säga är möjligt. Det var längesedan jag såg den här filmen, men den är intressant på så vis att den väcker frågan om vi kan leva lyckligt. Kan det vara roligt hela tiden? Nej – någonstans är livet en tragedi och det är ingen ”happy end” för någon av oss.

Gunnar Bergdahl: Jag vill påminna om Povel Ramels lysande lilla sång *Underbart är kort* (1956). Jag tror också att lycka och skratt måste ha referensramar till någonting annat. Men nu, hur autentiskt det än må vara, så har vi nog ändå kommit fram till någon slags slutpunkt. Och jag skulle bara vilja säga att det här är en del av firandet av Filmhögskolan i Göteborg, så frågan om den lyckliga filmen är en av många spännande forskningsuppgifter som ligger framför oss. Det är ju så att en av de allra vackraste sakerna med kulturen är att det är ett expanderande universum, det pågår hela tiden. Just nu, när vi sitter och pratar i det här ögonblicket, så skapas det inte bara filmer, utan mängder av olika uttryck som försöker spegla detta att vara människa bland människor, varför vi finns och hur vi ärligt kan förhålla oss till den tilldelade roll vi har. Vi föds, lever och dör – det är den insikten, tror jag, som har sparkat igång all form av mänsklig kreativitet. Så låt oss nu fortsätta att fira den här forskningsstationens fina framtid. Det är så jag ser på det hela, och låt oss inte bara tänka tio, utan tjugo, trettio, fyrtio, femtio år framåt och då har kanske många av de frågor vi haft uppe i dag fått några svar, men många av de här grundläggande diskussionerna kommer säkert att leva vidare. Ett varmt tack till er alla som har kommit hit och alldeles särskilt då till Roy och Ruben – tack ska ni ha!

Litteratur

Andersson, Roy, *Vår tids rädsla för allvar*, Stockholm: Studio 24 Distribution i samarbete med Filmkonst, 2009.

Andersson, Roy, Kalle Boman och István Borbás (red.), *Lyckad nedfrysning av herr Moro*, Stockholm: Gidlund/Kultur- och utbildningsnämnden, Stockholms läns landsting, cop. 1992.

Beckett, Samuel, *I väntan på Godot: en tragikomedi i två akter*, Stockholm: Dramaten, 2003.

Linna, Väinö, *Okänd soldat*, Stockholm: Alfabet, 2008.

Linna, Väinö, *Högt bland Saarijärvis moar*, Stockholm: Alfabet, 2007.

Linna, Väinö, *Upp, trälär!*, Stockholm: Alfabet, 2008.

Linna, Väinö, *Söner av ett folk*, Stockholm: Alfabet, 2009.