

**Från filmstjärna -> omhuldad
regidebutant -> skandalomsusad
provokatör -> utskälld
kvinnskildrare -> feministikon
-> triumferande återvändare ->
oförlöst visionär -> position som
en av Sveriges främsta regissörer
genom tiderna? Mai Zetterlings
karriär och konstnärskap liknar
ingen annans. Den 24 maj skulle
hon ha fyllt 90 år. Vi passar på att
se om hennes filmer.**

Zetterling på täppan

MAI ZETTERLING (1925-1994) UNDER INSPELNINGEN AV ÄLSKANDE PAR ÅR 1964.

REGISSÖREN SOM
KOM IN FRÅN KYLAN



MAI ZETTERLING UNDER INSPELNINGEN AV NATTLEK ÅR 1966.

Text: Wanda Bendjelloul

Orättvist undanskuffad eller onyanserat idealiserad? Wanda Bendjelloul möter Mariah Larsson, Jannike Åhlund och Lena Jordebo för att prata om arvet efter Mai Zetterling.

Wanda Bendjelloul: Ni har ju alla uppmärksammat Mai Zetterling på lite olika sätt. Hur kom ni först i kontakt med henne och vad var det i hennes konstnärskap som intresserade er?

Mariah Larsson: Jag gick en kurs i feministisk filmteori för Tytti Soila och på den kursen visade hon *Dr. Glas*. Jag fastnade genast för den.

WB: Vad var det du gillade med filmen?

ML: Det var en så fantastisk filmatisering av boken. Lekfull och allvarlig på samma gång. Först långt senare insåg jag att det redan gjorts en filmatisering, en från 1942 av Rune Carlsten. Jag tycker inte alls att den lyckades fånga den där melankolin och ensamheten som finns i romanen på det sätt som Mai Zetterlings film gjorde. Jag tycker fortfarande att *Dr. Glas* är hennes bästa 60-tals film. Det är synd att den är så svår att få tag i.

Lena Jordebo: Jag har arbetat som kulturjournalist i många år men minns att jag vid ett tillfälle satt på Filmhuset och fick syn på en affisch, *Flickorna* tror jag det var, och insåg att jag inte visste någonting om Mai Zetterling. Vilket är märkligt eftersom man ju ändå har haft ett feministiskt perspektiv och haft ambitionen att lyfta fram kvinnor. Men så visade det sig alltså att jag själv hade en gigantisk lucka i min kunskap om den svenska filmhistorien! Sedan tänkte jag att jag kanske inte var ensam om det.

Jannike Åhlund: Första gången jag kom i kontakt med Mai var i början av 80-talet i samband med att vi arrangerade en svensk och en nordisk

kvinnofilmfestival. Då bjöd vi in henne med filmen *Scrubbers*. Några år senare gjorde jag två tv-program som hette *Med andra ögon*, där vi intervjuade kvinnliga filmregissörer och då var Mai Zetterling naturligtvis med. Den gången besökte vi henne i hennes hem i Sydfrankrike, i Ardèche. Då lärde jag känna henne och sedan hade vi lite kontakt, bland annat när hon kom till Sverige för att göra *Amorosa*. Jag som har befunnit mig i Bergmanvärlden i många år kan fortfarande tycka att det är helt obegripligt att en debut som i alla avseenden var så kvalificerad som *Älskande par* inte omedelbart gav Mai Zetterling den rättmätiga plattform hon förtjänade. När jag nu sitter och grottar ner mig i Harry Schein och filmreformen ser jag flera exempel på hur hon blev utsuddad och inte kom i fråga på ett sätt som man idag tycker borde ha varit självklart. Hon kämpade faktiskt i stark motvind. I Mai Zetterling digital archives finns det till exempel en förteckning över alla hennes ogjorda filmer. Jag räknar dem till 22 stycken. Det är ganska många.

WB: En sak som jag funderat på är hur man gör när man ska skildra en person som har haft en så rik karriär bakom sig inom film som skådespelare, dokumentärfilmare och spelfilmsregissör? Du Mariah har ju valt att bara koncentrera dig på hennes 60-talsfilmer i din avhandling medan du Lena börjar din levnadsteckning från det att hon blir regissör i den dokumentär som du precis gjort för SVT. Berätta hur ni har resonerat.

ML: Jag valde det som

kändes mest genomförbart. Långfilmer är biografvisade och finns omskrivna i svensk filmografi. Så här i efterhand kan jag väl se att det är på 70 och 80-talet som det blir riktigt spännande. Det är då hon är tvungen att ge sig iväg och ragga finansiering på en massa konstiga sätt. *Mai Zetterling's Stockholm* som hon gjorde då är ju helt fantastisk. Kanske är det också i det kortare formatet som hennes kreativitet verkligen kommer till sin rätt.

LJ: När jag började läsa på om henne tyckte jag att historien om den internationellt firade filmstjärnan som bestämmer sig för att bli auteur var enormt spännande. Detta i en tid när det knappt fanns några kvinnliga filmregissörer. Sedan gör hon det också på sitt väldigt karaktäristiska, bestämda sätt och med en tydlig 5-årsplan. Det tycker jag är väldigt inspirerande.

WB: Jag har också fascinerats av hur hon lyckades göra den där transformationen i offentlighetens ögon. Hur hon går från att vara den där ljuva och lite menlösa aktrisen i media till att beskrivas som en handlingskraftig och egensinnig regissör. Hur lyckades hon med det?

JÅ: Hon var i högsta grad aktiv i förändringen av den publika bilden av sig själv. Hon ruvade länge på en plan för hur hon skulle kunna bli regissör. Innan regidebuten var hon extremt uppmärksam på fotografens arbete under inspelningarna och det tekniska arbetet. Hon brukade ligga på dem med frågor om optik och så vidare.

LJ: Sedan kanske tiden var mogen för en kvinnlig regissör

också. När jag intervjuade Tytti Soila till min film underströk hon att detta sammanföll med tidens kvinnoemancipation.

WB: Runt om i Europa på 60-talet fanns det enstaka etablerade kvinnliga regissörer såsom Agnès Varda, Vera Chytilová och Larisa Sjepitko. Läser man din bok Mariah förstår man att det fanns en stark efterfrågan från Harry Schein och Filmhusets sida efter att Sverige också skulle få en kvinnlig regissör. Hur kommer det sig att det just blev Mai som fick den chansen?

LJ: Mai hade ju mycket aktivt förberett sig för uppgiften genom att göra flera dokumentärfilmer. Hon hade sitt fokus inställt på att bli auteur och det var ingen slump att hon fick uppdraget. Dessutom hade hon vunnit pris för bästa kortfilm i Venedig 1962 med *The war game*. Sedan var hennes förflutna som skådespelerska knappast till någon nackdel för henne. Hon var ju redan



INGRID THULIN OCH JÖRGEN LINDSTRÖM I DET BAROCKA INCESTDRAMAT NATTLEK FRÅN 1966, SOM GJORDE SKANDAL I VENEDIG.

ett känt namn. Trots det var det fantastiskt att hon fick den stora budget som hon faktiskt fick för att göra sin debutfilm.

WB: Vad har ni själva för favoriter bland Mai Zetterlings filmer?

JÅ: Jag måste nog säga *Älskande par* just eftersom det är en sådan sensationell debut. Det är en så rik, om än inte i alla avseenden fulländad film.

ML: Jag skulle säga *Dr. Glas*.

LJ: Och jag tycker väldigt mycket om *Flickorna*. Jag tycker själva idén att kombinera Aristofanes drama *Lysistrate* med nutiden är genial.

WB: Min favorit är också *Flickorna*. Det finns scener i den som ger en sådan enorm igenkänning. Som den där aggro-raggscenen till exempel. Där en påstruken man uppvaktar kvinnorna, får nobben

och genast börjar ösa en massa okvädesord över dem. Hela filmen är så väldigt humoristisk.

LJ: Ja, den scenen är så bra! Jag älskar den. Den är helt tidlös!

WB: Var tid har sin diskurs och idag är det många som läser Zetterling som en feministisk eller queer filmskapare. Men jag vet att du Mariah menar att det också finns rentav homofobiska och sexualkon-servativa drag i till exempel *Älskande par* och *Nattlek*.

ML: Jag tycker den är sexualfientlig samtidigt som det finns queera drag där också. Till exempel är hela den där låtsade giftsceremonin i *Älskande par* jättequeer och iscensätter det performativa könet. Stockholmsfilmen, där hon klär ut sig till August Strindberg, har också queera drag.

WB: Kärleken i *Amorosa* är näst intill homonormativ. Det finns nästan inga relationer i filmen som inte har en homosexuell underton. Där uppfattar jag dock den homosexuella attraktionen mellan karaktärerna som ganska ljus och lustfylld. I *Nattlek* däremot sätts det ju nästan ett likhetstecken mellan perverterad sexualitet och homosexualitet.

ML: Ja, den perversa sexualiteten skall visa på den dekadens som finns i den privilegierade överklassen som tycks ha förlorat kontakten med verkligheten.

JÅ: Något som du menar inte kommer från Agnes von Krusenstjerna?

ML: Jag tänker faktiskt både på *Dr. Glas* och *Nattlek*.

I den senare filmen framställs alla gästerna som hyperperversa. De har en massa orgier där de visar porrfilm, tafsar på varandra och spelar in gaypornografiska filmer vilket framställs som något negativt. Jag upplever att den här sidan av Mai Zetterling är komplex. Många försöker pressa in henne i en feministisk analys vilket jag inte riktigt tycker fungerar. 60-talsfilmerna är gjorda före den feministiska diskursen slog igenom. Det är klart att hon inte analyserar patriarkatet som vi gör idag. På 70-talet engagerar hon sig i kvinnorörelsen, men på 60-talet vill hon bara vara en auteur. Hon vill tala till mänskligheten. Hon vill tala om det universella. Det finns feministiska, queera drag i hennes filmer men det finns också sexualfientliga drag. Det är komplicerat. Det

finns en tendens till idealisering av Mai Zetterling.

WB: Tycker ni andra att vi "könar" Zetterlings konstnärskap för mycket och lägger för stor vikt, dels vid hennes kön och dels vid den kvinnliga tematiken i hennes filmer?

JÅ: Nej, det tycker jag inte. Man måste ändå utgå ifrån hennes egna val. Tittar man på listan över vilka filmer hon ville göra så blir mönstret ganska tydligt. Här finns det en film, *Angelic adventures*, som är baserad på en historia av Karen Blixen, *Casanova ladis* som bland annat skulle handlat om drottning Kristina. Sedan har vi *Cock and ball*, som beskrivs som "a story about a psychiatrist with a larger than life penis", där finns en film om Jeanne d'Arc, en Katherine Mansfieldhistoria, en film om Anaïs Nin, en film som hette *Painted ladies* och som skulle handlat om konstnären Fra Filippo Lippis modeller, en om August Strindberg i dialog med sina fruar och så är det den stort anlagda biografiska filmen om Carl Jonas Love Almqvist.

LJ: Sedan fanns det ju också ett utkast på en tv-serie som byggde på Simone de Beauvoirs *Det andra könet*. Det var en fransk produktion som sägs ha varit sanktion-

erad av författaren själv.

WB: Vilket inte är helt otroligt eftersom de Beauvoir hade skrivit uppskattande om *Flickorna*.

LJ: Efter att ha tittat närmare på vissa av de här manusen måste jag ändå säga att jag inte är jätteförvånad över att de inte blev av. Det om Almqvist är provocerande didaktiskt. Jag tror verkligen att hon hade behövt en bra producent. Jag tycker också att det var synd att hon kom av sig lite efter *Flickorna*. Då hade hon nämligen ett spännande projekt på gång. I arkivet finns det anteckningar om att hon ville arbeta med amatörskådisar. Filmen skulle handla om en ung kvinna som kommer till London och gör abort. Lite socialrealistiskt. Lite Ken Loach sådär.

JÅ: Det kanske var det som blev *Scrubbers* sen?

ML: Äh, jag gillade verkligen den.

JÅ: Ja, den hade en väldigt dokumentär prägel som jag gillade.

WB: Den period som jag i alla fall känner till minst om är hennes dokumentärfilmsperiod. Vad finns det att säga om etnografen och dokumentärfilmaren Mai?

JÅ: Att hon såg sig själv som en upptäcktsresande och hela

Det finns feministiska, queera drag i hennes filmer men det finns också sexualfientliga drag. Det är komplicerat. Det finns en tendens till idealisering av Mai Zetterling.



Foto: Wanda Bendjeloul

MARIAH LARSSON

Filmvetare. Disputerade 2006 med avhandlingen *Skenet som bedrog: Mai Zetterling och det svenska sextio-talet*.

LENA JORDEBO

Journalist. Har i vår producerat ett K Special om Mai Zetterling för SVT.

JANNIKE ÅHLUND

Filmkritiker. Arbetar för närvarande med projektet Nordic women in film.



STINA EKBLAD SOM AGNES VON KRUSENSTJERNA OCH ERLAND JOSEPHSON SOM DAVID SPRENGEL I ZETTERLINGS SISTA FILM AMOROSA FRÅN 1986.

tiden drevs av sin nyfikenhet.

WB: Hur står filmerna sig idag när det till exempel gäller exotifieringen av andra kulturer?

JÅ: Sådär, va... filmerna har helt klart ett exotisierande drag.

WB: Vilket hon ju i och för sig inte var ensam om på den här tiden.

LJ: Jag håller verkligen med om det du säger Jannike. Samtidigt. När hon får möjlighet att göra precis vad hon vill. Vad väljer hon då? Ja, man kan ju i alla fall inte anklaga henne för att tänka kommersiellt. Hon berättar om samer i Lappland, romer i Camargue och fiskare på Island. Filmerna handlar väldigt mycket om frihet och rätten att få leva utanför det förfärliga konsumtionssamhället. Hon tänker inte ett dugg strategiskt och verkar inte alls vara ute efter att få en massa tittare. Hon blir bara nyfiken och går igång på ämnet. Hon är så oerhört dedikerad när hon gör saker.

JÅ: Hon ryggar inte heller

för några praktiska svårigheter. Det är snarare så att hon vill ha mycket motstånd. På det sättet är hon nästan lite macho.

ML: Jag har precis skrivit en artikel med en amerikansk kollega om hennes *Of seals and men* som handlar om säljakten på Grönland. Där hamnade hon i klinch med Brigitte Bardot som gått ut i Europaparlamentet och talat om hur hemskt det var att man slog ihjäl babysälar. Efter det gick sälpälindustrin jättedåligt och de kom på idén att de skulle göra en slags motfilm...

WB: Om hur bra det var att klubba ihjäl små babysälar?

ML: Ja, ungefär. Nu kom i och för sig Mais film inte att handla om det men just då var hon i den situationen att hon stod med ett havererat projekt på Grönland som hon skulle ha spelat in för BBC om en upptäcktsresande vid namn Wally Herbert. Det hade blivit för dåligt väder för att genomföra projektet och där stod Mai Zetterling och var

förälskad i Grönland samtidigt som pälsindustrin var i behov av en film. Det var helt enkelt perfekt tajming för henne. Resultatet blev en film som romantiserar säljägarna, isen och de hårda villkoren.

WB: Tillbaka till hennes spelfilmer. Debuten, *Älskande par*, fick ju ett ganska positivt mottagande. Men efter det blev tonen successivt allt kärvare bland svenska kritiker. Vad berodde det på?

JÅ: Det måste ha legat i hennes val av ämne. *Älskande par* utspelar sig i en mer traditionell kontext än *Flickorna* som är uppbruten, vild och visionär.

ML: Generellt kan man säga att de filmer som handlar om män får mer skit av kritikerna. Det är okej att en kvinna gör film om kvinnor men det finns en idé om att hon inte kan uttala sig om hela mänskligheten. Men Mai hade ett universellt anspråk. Hon ville tala till och om mänskligheten. Ändå betraktades hon mest som en kvinnoskildrare. Därför är det lite typiskt att det är *Amorosa* som blir hennes comeback. Både för att den handlar om en kvinna, Agnes von Krusens-tjerna, och för att hon återvänder till samma motiv som i den lyckade *Älskande par*.

WB: Man får också intrycket av att hennes modernistiska kostymdramer bröt en del mot dåtidens ideal som var att man skulle göra realistiska och politiska filmer. Är det också det som skaver?

LJ: När man ser *Flickorna* idag slås man av att den känns så lekfull och modern. Men då uppfattades den som teatral. Man blir lite förvånad över att den fick så mycket

kritik, inte fick kvalitetspremier och inte hittade sin publik. Det i sin tur gjorde ju att hon fick sådana problem med att få göra sin nästa film.

JÅ: Ett återkommande inslag i kritiken var också att hon, i de delar där hon var lyckosam, hade kopierat Ingmar Bergman.

LJ: Ja, eller Fellini.

WB: Den bitvis ganska hårda kritiken mot *Flickorna* tycker jag är ett ganska tydligt exempel på vilken kardinalsynd kvinnlig aggressivitet är. Filmen är ju framförallt väldigt rolig men där finns också ett lite förhöjt tonläge som i sin tur har att göra med filmens akuta ärende. Det är något jag tror uppfattades som hotfullt av de manliga kritikerna. Något som ställde sig mellan dem och konstverket. Vissa av kritikerna verkar till och med ha tagit det personligt.

LJ: Hon kritiserar med hög

När man ser Flickorna idag slås man av att den känns så lekfull och modern. Men då uppfattades den som teatral. Man blir lite förvånad över att den fick så mycket kritik.

röst äktenskapet och könsroller. Och det provocerar. Hon har väldigt bestämda åsikter om saker och är inte jätteintresserad av att nyansera det hon har att säga.

WB: Och det verkar inte finnas något tak heller. Det är det jag tycker är så inspirerande med henne. Jag kanske inte alltid gillar hennes uttryck men det finns fan i mig inget tak i det där huset!

LJ: Därför kunde det korta formatet passa henne bra. Jag tycker mycket om hennes bidrag till antologifilmen *8 visioner*, om två tyngdlyf-

tare på sommarolympiaden i München 1972. Den håller sig till ämnet, nästan hela tiden. Annars har Mai alltid en tendens att dra iväg. Hon har så svårt att hålla en linje och det blir ofta lite fragmentariskt.

ML: Inget tak, ingen broms...

JÅ: Jag tycker att hela den där historien om *Rapport från en skurhink* är ett ganska belysande exempel på hur det ofta drog iväg. Mai hade läst Maja Ekelöfs bok och pratat med Inga Landgré om att hon skulle spela huvudrollen. De var kompisar sedan tonåren och hade arbetarklassbakgrund båda två. Projektet stöttes och blöttes. Sedan får Inga på något sätt veta att det plötsligt blivit en internationell produktion med Jeanne Moreau i huvudrollen. Nu skulle det handla om städer-skor i världen och inte Sverige.

LJ: Men Mai hade ju en massa projekt på gång hela tiden. Vissa utvecklade hon i Kanada, andra i Frankrike. Ibland hände det att hon blev upprörd. För hon var ju ingen nobody utan en regissör man ville jobba med utomlands.

WB: Hade hon någon som hon samarbetade med under längre tid, någon producent som kunde hålla henne lite i tyglarna?

JÅ: Ja, hon hade sin man,

PER OSCARSSON I DR. GLAS FRÅN 1968. FILMEN SKULLE TÄVLA I CANNES MEN FESTIVALEN AVBRÖTS INNAN DEN HANN VISAS.



David Hughes, som hon skrev manus med. Honom samarbetade hon mycket bra med. Men jag har det bestämda intrycket att det inte var någon som riktigt kunde betsla Mai. Jag tror inte heller att hon riktigt tog in andras åsikter. Hon var så besjälad av sina idéer att hon bara körde på. Det var väl också en förutsättning för att något skulle bli gjort överhuvudtaget.

WB: Har ni någon uppfattning om hur hon hanterade kritiken filmerna fick?

JÅ: När vi spelade in den där kortfilmen med henne, var det inte utan en viss bitterhet som hon sa: "I Sverige är man aldrig större än sin senaste flopp". Men hon lät sig inte nedslås av det.

WB: Uppfattar ni att hon var en del av filmetablismangen här i Sverige?

ML: Nej, och det var lite av hennes problem. Hon bodde inte här och kunde därför inte odla några kontakter.

JÅ: Efter att hon lämnade Sverige hade hon ingen förank-

ring här vilket gjorde att hon hade väldiga problem med att få göra *Amorosa*. Men produktionsledaren Brita Werkmäster och Rune Waldekranz på Sandrews var viktiga stöd för henne. Märkligt nog har *Amorosa* ingen producent.

LJ: Hon hade flera utgångspunkter i världen såsom England och Frankrike. Rent praktiskt förlorade hon jättemycket på det. Till exempel så har hon idag inget land som hyllar henne som sin regissör. Fransmännen känner inte till henne så mycket och för engelsmännen är hon främst skådespelerska. Hon faller lite mellan stolarna när det gäller vem som skall lyfta henne.

JÅ: Jag tror inte att hon överblickade konsekvenserna av de val hon gjorde.

WB: Den officiella historien säger att hon efter den hårda kritiken av *Flickorna* inte gjorde spelfilm igen förrän 18 år senare med *Amorosa*.

Stämmer beskrivningen av ett vakuum under alla de där åren?

ML: Inte alls. Det händer jättemycket under 70-talet! Hon är inte alls passiv utan skriver en novellsamling, en roman, gör dokumentärer, tv-produktioner, kortfilmer och en barnfilm.

LJ: Dessutom var hon ju väldigt engagerad i Women film international.

JÅ: Som hon även var med och grundade!

LJ: Under det internationella kvinnoåret 1975 anordnade Unesco en stor kongress där de samlade ett 40-tal kvinnliga filmare, bland andra Agnès Varda och Chantal Akerman. Mai var en av huvudpersonerna. Vi förstår kanske inte riktigt vilket stort internationellt namn hon var på den tiden.

WB: Vad finns det att säga om 80- och 90-talets Mai då?

ML: Det är egentligen då som det är motgångarnas tid. Många av hennes projekt går i stå. Det är också då som hon är på väg att filmatisera sin bok *Flyttfågel* och i samband med det upptäcker att hon har fått bukspottkörtelcancer.

JÅ: Ja, den kunde blivit hennes sista film, producenten Bengt Forslund drev projektet när Mai blev sjuk.

WB: Längre intog Zetterling en ganska undanskymd plats i svensk filmkanon. När skedde det en förändring i synen på hennes konstnärskap?

JÅ: Trots den välviljiga kritiken av *Älskande par* måste man nog tala om ett visst osynliggörande av Zetterling. Filmbranschen är och var en extremt manlig värld vilket syntes i vem som fick kvalitetspremier och vilka som befann sig i rummet när det avgjordes vilka som skulle få dem. Hennes rörlighet och



GUNNEL LINDBLÖM, HARRIET ANDERSSON OCH BIBI ANDERSSON MELLAN LYSISTRATE-FÖRESTÄLLNINGARNA I SÅGADE FLICKORNA FRÅN 1968.

brist på förankring i Sverige spelar också roll här. Hennes formspråk uppfattades på sin tid också som överlastat vilket var ett återkommande inslag i den företrädesvis manliga kritiken.

ML: Hennes sexskildringar kom efter *Tystnaden*, *Flickorna* var inte politisk på rätt sätt och dokumentärerna var inte svenska. Hon hade inga rätt när det gällde det som var viktigt på den tiden. Hon platsade helt enkelt inte. Och när hon senare kom med i översiktsverken så var det som kvinnoskildrare.

JÅ: I standardverk som *Svensk filmografi* och *Filmen i Sverige* får hon skamligt lite utrymme.

LJ: Man får intrycket av att hon var besvärlig då och att hon liksom fortsätter att vara besvärlig.

WB: Känns det ändå inte som att Mai Zetterling är på väg att få någon slags upprättelse nu? Det görs ju både film

och skrivs böcker om henne.

JÅ: Och så ska hon förstås infogas i projektet Nordic women film.

LJ: Jo, det finns ett intresse för Mai nu. För två år sedan var det en stor retrospektiv med alla hennes filmer i München. Det finns fortfarande inte så mycket skrivet om henne. Hon är lite outforskad och jag tänker att det här nyväckta intresset för Mai kanske också gör så att man upptäcker andra bortglömda kvinnliga filmare.

WB: Avslutningsvis, vad skulle ni säga att Mai Zetterling har betytt för svensk film?

ML: För mig är Mai Zetterling lika oumbärlig som Ingmar Bergman.

JÅ: Så sant!

LJ: Det är precis som filmaren Mia Engberg en gång sa på ett seminarium om Mai Zetterling: "Det är på hennes och andra pionjers axlar som dagens kvinnliga regissörer står idag." ◀

Roller i urval

Hets Alf Sjöberg 1944
 Iris och löjtnantshjärta Alf Sjöberg 1946
 Driver dag, faller regn Gustaf Edgren 1946
 Frieda Basil Dearden 1947
 Musik i mörker Ingmar Bergman 1948
 Ta i trä Norman Panama 1954
 Ett dockhem Anders Henrikson 1956
 Ett fartyg har sjunkit Richard Sale 1957
 Bara två kan leka så Sidney Gilliat 1961
 Dolda fakta Ken Loach 1990
 Häxor Nicholas Roeg 1990
 Morfars resa Staffan Lamm 1993

Regi

The polite invasion tv-dok. 1960
Lords of little Egypt tv-dok. 1961
The prosperity race tv-dok. 1962
The do-it-yourself-democracy tv-dok. 1963
The war game kortfilm 1963
Älskande par 1964
Nattlek 1966
Flickorna 1968
Dr. Glas 1969
Vincent the Dutchman tv-film 1971
8 visioner antologifilm 1973
Vi har många namn tv-dok. 1975
Månen är en grön ost 1976
Mai Zetterling's Stockholm tv 1979
Of seals and men dok. 1980
Love antologifilm 1982
Scrubbers 1982
The hitchhiker tv-serie 1985
Amorosa 1986
Crossbow tv-serie 1987
Chillers tv-serie 1990
På söndag, Alice... tv-film 1990

DEN PÅKOSTADE REGIDEBUTEN ÄLSKANDE PAR FRÅN 1964 VAR EN FILMATISERING AV AGNES VON KRUSENSTJERNAS VON PAHLEN-SVIT.



SE PÅ MAI



MAI ZETTERLING STÅR FÖR LJUSET I INGMAR BERGMANS MUSIK I MÖRKER (1948).

Text: Mikaela Kindblom

För den som ville se en stjärna på 40-talet kom Mai Zetterling som en skänk från ovan. Mikaela Kindblom om ljusbärerskan som till slut fick nog av stjärnsystemet.

Under hela sitt liv var hon en sökare, intensivt inställd på att utvecklas, formge sig själv, hitta sitt sanna jag. Att bli filmstjärna kanske inte är det bästa sättet att hitta sig själv på, men så började det för Mai. Hon skulle dock snart visa att hon inte trivdes med stjärnsystemets begränsningar.

Att vara filmstjärna handlar åtminstone om två saker: En filmstjärna är föremål för någon annans begär och en filmstjärna är en offentlig person. En filmstjärna lever dessutom bara i offentlighetens ljus, hon eller han är som musik, existerar bara när det finns en publik, när vi andra tittar. En filmstjärna har därför inget privatliv. Däremot är en filmstjärna inte helt osårbar. Filmstjärnan må befinna sig på en plats högt ovanför oss andra, men är aldrig helt bortom skotthåll.

Som filmstjärna är Mai Zetterling relativt bortglömd idag. De flesta föredrar att minnas henne som filmregissör, inte som filmstjärna. Trots att hon var en av de riktigt stora i svensk film under 40-talet, och medverkade i två av decenniets mest framgångsrika filmer: *Hets* och *Driver dagg, faller regn*.

”Mai Zetterling kom i början av sin skådespelarkarriär att om något personifiera ett nordiskt ljus, inte minst genom den skimrande utstrålning hon var i besittning av.” Så beskriver filmforskaren PO Qvist henne.

Som filmstjärna är Mai Zetterling relativt bortglömd idag. De flesta föredrar att minnas henne som filmregissör, inte som filmstjärna. Trots att hon var en av de riktigt stora i svensk film under 40-talet.

Det var nog lätt att se Mai som en ljusbärerska i en mörk tid – hon debuterade på filmduken under andra världskriget. I denna lilla person fanns löfte om befrielse och nåd, i ögonen som var som djupa sommarsjöar, hyn som persikor med vaniljglass och håret som spunnet lin.

Mai var inte ensam att gestalta kvinnliga ljusvarelser i 40-talets svenska film. Under samma tid debuterade även Eva Henning, Inga Landgré och Eva Dahlbeck som alla till en början skulle ha samma rena, oskuldsfulla, hoppingivande utstrålning.

Men Mais filmstjärnestatus hängde också ihop med det faktum att hon tidigt parades ihop med Alf Kjellin. Redan under förtexterna till *Hets* står det klart att Alf Kjellin och Mai Zetterling är svensk films stora kärlekspar: hans och hennes ansikte, i närbild och omgivna av mörker, hon lutar sig mot honom, beskyddaren, men det finns inget som tyder på att han kommer att lyckas. Alf är den rättrådige men veke Romeo och Mai är den ensamma, dödsdömda Julia.

Både i *Hets* och i *Driver dagg, faller regn* spelar Mai en ung flicka som männen ser på som en ägodel, en leksak, en konsumtionsvara – ett ”tjack” som Stig Olin säger i rollen som Alfs cyniske klasskamrat. Kort efter att Alf och hon har setts i cigarrboden där hon jobbar, möter han henne igen, sent på kvällen. Då är hon redlöst full och han hjälper henne hem. Hon låter redan då antyda att hon är fast i den onde Caligulas garn, men det tar naturligtvis ett tag för Alf att förstå det. Genidraget i Ingmar Bergmans manus är förmodligen hur han redan från första stund, alltså från förtexterna, har dömt Bertha till döden. Det är lika hemskt och spännande som att se en film om Anne Boleyn eller Kameliadamen.

I *Driver dagg, faller regn* gör Mai en mer självsäker ung dam, Marit, som ser ut att ha framtiden för sig, vilket inte hindrar henne från att råka ut för två våldtäktsförsök under en och samma kväll. Det tar en ganska lång stund innan spelmannen Jon dyker upp och lyckas jaga bort fyllbultarna som gett sig

på henne.

I båda filmerna spelar Mai en kvinna som inte kan klara sig utan en man. Bertha i *Hets* skildras redan från början som förtappad. Marit må veta sitt värde och bära det med stolthet, men hennes välgång beror ändå på manlig välvilja. Det hindrar inte att *Driver dagg, faller regn* är en av de mest romantiska filmer jag sett – och jag förstår precis hur stor den kunde bli på 40-talet. Där finns verkligen drömmen om äktenskapet som en harmonisk förening av två som är olika: hon som är en rik bonddotter, han som är en fattig son till en resande. De hittar varandra i musiken, för det är inte bara Jon som är musikalisk. I en av filmens vackraste scener sjunger Mai (för det är hon som sjunger) den folkviseinspirerade titelmelodin, sittande i den svenska svartvita naturlyriken som är så vacker att det gör ont.

I *Musik i mörker*, en film som Ingmar Bergman registrerade 1948, med Zetterling och Birger Malmsten, spelar musiken åter igen rollen som äktenskapsmäklare. Han är en pianist som blivit blind och hon dyker upp som hans ljusbärska och förlösare, lockad av hans spel, men också av hans utsatthet. I en av filmens mest minnesvärda scener stiger Mai upp på morgonen, kastar av

sig kläderna och visar sig helt naken, men bakifrån, och rusar sedan i väg som en intellektuell Bambi för att skriva ett meddelande åt Birger i brailleskrift.

Kvinnan som natur och mannen som kultur. I dessa filmer finns det inget annat liv för kvinnan än via den man som gör henne hel. Och det är vad filmerna naturligtvis lär ut: att den bästa

en skräckinjagande individ som ständigt ger henne dåligt samvete. (Huruvida Tutte Lemkov, Mais man och barnens far, var en dålig far diskuteras inte alls.) Samtidigt i USA gör Ingrid Bergman likadant, när hon väljer karriären före man och dotter och senare dessutom skaffar sig barn utan att vara gift. Men det dåliga samvetet och den gnagande känslan av att inte vara en riktig kvinna, tycks ha varit en verklighet som Mai – och Ingrid – var beredda att stå ut med.

Under 50-talet gör Mai en rad filmroller om äktenskap och relationsproblem. Särskilt två roller väcker mitt intresse, och samtidigt min frustration eftersom de inte går att se: 1956 spelade Mai Fröken Julie mot Tyrone Power i en inspelning gjord för brittisk tv. Tyrone

Power var en av Hollywoods stora charmörer och han och Mai hade en affär ihop under 1956-57. Hur tolkade de Strindberg tillsammans? Var de sin tids Maria Bonnevie och Mikael Persbrandt – där lockelsen måste ha bestått i att kampen mellan Julie och Jean såg alldeles äkta ut.

Den andra rollen var i en tv-serie som handlade om ett äkta par, *My wife and I*, och som sändes i elva avsnitt i brittisk tv under 1958. Ett tidigt exempel på romcom, familjesåpa à la *Svensson*,

1948

”På det hela taget hade det inte blivit den lyriska, poetiska film som Bergman hade utlovat. Som skådespelerska klarade jag mig igenom filmen bra, främst därför att jag hade fått en roll som var som skräddarsydd för mig, vilket är alltför lätt i filmer. Jag hade varit det positiva elementet, den sinnliga, robusta lantliga flickan. Det råder inget tvivel om att Ingmar fick mig att göra en bra prestation, men han hade kanske kunnat få ut större djup. Jag hade fått en perfekt animaroll, modersgestalten, madonnan, hon som ger efter, ger, och som tar emot vilka slags bestraffningar som helst. Den typiska kvinnan.”

Mai Zetterling om sin roll i Ingmar Bergmans *Musik i mörker*. Ur självbiografin *Osminkat* (1984).

ordningen är den patriarkala.

Här är det intressant att se hur lite Mais filmstjärneliv hade gemensamt med hennes verkliga liv. I verkligheten var det Mai som försörjde den lilla familj som hon bildat tillsammans med sin första man, dansaren Tutte Lemkov. Tillsammans med honom, två barn och en barnsköterska för hon sedan till England där hon gjorde ett total filmroller mellan 1948 och 1958. I memoarboken *Osminkat* beskriver Mai hur barnsköterskan är

1954

”I jämförelse med Marilyn Monroe eller Garbo eller Ingrid Bergman var jag bara småpotatis och låg långt ner på listan när det gällde skönhet. Publiken hade visat dem en nästan hysterisk uppskattning. Pressen började avsky vad den själv hade byggt upp. Det fanns alltså desperata små människor inne i de där uppblåsta hjältkinnorna. En stjärna som letar efter sin identitet blir allt färfångare och samtidigt allt osäkrare, misstänksam mot alla människor som kretsar kring henne och kränker hennes privatliv. Hon får helt enkelt inte utvecklas, utan tvingas snarare tillbaka till ett tonårsstadium. En stjärnas ensamhet i filmvärlden är kanske en av de mest tragiska ensamheter som finns.”

Mai Zetterling vantrivs under inspelningen av sin enda Hollywoodfilm *Ta i trä*. Ur *Osminkat*.

Svensson-typ, eller mer av *Pang i bygget*? Svårt att veta eftersom *My wife and I* räknas till de förlorade tv-serierna.

”Varför avslutades den framgångsrika skådespelarkarriären så tidigt?” frågar Anneli Jordahl och Håkan Lahger när de intervjuar Mai för filmtidningen *Chaplin* 1992, bara några år före hennes död. Mai svarar: ”Det räckte inte till för mig. Filmerna var så dåliga. Kvinnorollerna var inte intressanta på den tiden. Det var bara en kort tid i slutet av 60-talet och i början av 70-talet när kvinnokampen pågick som rollerna var lite intressanta.”

Efter utbrytningen från stjärnsystemet gjorde Mai filmen *Flickorna* där hon just ger tre mycket intressanta roller till tre skådespelerskor: Gunnel Lindblom, Harriet Andersson och Bibi Andersson. De var alla tre yngre än hon och såg i bästa fall Mai som en förebild – i sämsta fall som en konkur-

Kanske Mai behövde göra Flickorna för att kunna lämna alla dessa otillfredsställande kvinnoroller bakom sig.

rent. Tillsammans gestaltade de olika sidor av den kvinnlighet som Mai själv gestaltat i sina filmstjärnroller: Den oskuldsfulla, den moderliga, den uppkäftiga, den krävande, världsförbättrerskan, hustrun, älskarinnan, horan och madonnan...

Flickorna lyfte fram den antika pjäsen *Lysistrate* som en skrattspegel och ett tillfälle till reflektion över de kvinnoroller som dittills präglade inte bara svensk film, utan all västerländsk of-fentlighet. När sedan filmen gjorde skandalsuccé – den upprörde i varje fall den svenska kritikerkåren – blev det extra tydligt att mycket litet hade egentligen hänt under de sekel som skilde

de gamla grekerna från Mai Zetterling. Det borde kritikererna ha gruntnat på istället för att doppa sina pennor i den sårade manlighetens bläck.

Kanske Mai behövde göra *Flickorna* för att kunna lämna alla dessa otill-

fredsställande kvinnoroller bakom sig. När hon långt senare syns i filmroller som mysig farmor i *Häxor*, eller mormor i *Morfars resa*, fanns det inget stridbart kvar. Hon uppgav själv att hon gjorde rollerna för att kunna finansiera de egna filmprojekten.

När bestämde Mai sig för att ta klivet över till regi, att hon inte ville vara filmstjärna längre? I memoarerna berättar hon om sitt sökande, sin syn på livet som en ständig utveckling framåt och beslutet att lära sig filmregi via en rad kortfilmer.

Det finns ett klipp från en journalfilm, som ligger på filmarkivet.se, då Mai är tillbaka i Filmstaden i Råsunda för att spela med i Lars-Eric Kjellgrens *Lek på regnbågen*. Året är 1957 och Mai uppvakts med blommor – hon är ju en världsstjärna nu som spelat mot Danny Kaye, James Mason, Tyrone Power... Hon ser helt annorlunda ut, har en annan frisyr men också ett helt annat leende.

Kände sig Mai redo att ta nästa stora kliv i sin karriär, klivet till en tydligt auktoritär plats bakom kameran? Den lilla trollungen med stjärnglans i ögonen och solglitter i håret är i varje fall definitivt borta. ◀

KVINNODRÖM



EVA DAHLBECK OCH HARRIET ANDERSSON BETRAKTAR MÄNNEN I ÄLSKANDE PAR (1964).

Text: Kerstin Gezelius

Att Mai Zetterling regisserade som en kvinna var problemet – och miraklet. Kerstin Gezelius minns ett omtumlande möte med *Älskande par*.

Zetterling behövde sällan låta karaktärerna prata sig fram till scenens essens. Hon hittade det fragment man behövde för att intuitivt förstå allting.

Missförstånd, glasklara minnen som i själva verket inte stämmer och andra intressanta sammanblandningar ska man inte reda ut, för de är skattkammare som man kan plundra om och om igen utan att de töms. Därför har jag aldrig velat se om Mai Zetterlings *Älskande par*, som jag råkade se av misstag när jag var tio, ensam i några släktingars stora, tysta vardagsrum i en söderförort, medan gulsvarta, blöta löv klistrade sig mot de glasade altandörrarna och dystra granar vajade stelt i en ohörbar blåst. Det var ett välisolerat hus i grå puts och golvet hade heltäckningsmatta. Bakom olika stängda dörrar satt pojkar koncentrerade på komplicerade saker som flygplansmodellbyggen, strategispel eller utviksbilder. Pappan med Harry Schein-glasögon satt knäpptyst i gillestugan en trappa ner och läste tidningen.

Så det plötsliga ljudet av glas som krossas mot ett stengolv, som fick tioåringen att stanna upp, hörde inte alls till. Det kom från en påslagen tv i vardagsrummet. En ångestfylld kvinna gnuggar knogarna mot pannan och flackar med blicken. Byglarna på en gynekologstol sticker upp som tortyrredskap. En dryg mansröst säger "Det förmodligen är dött". En tjock farbror bjuder en flicka

på gräddtårta. Hennes vita bomullsmamelucker skymtar fram när hon slår sig ur hans grepp (det hänger också vita handskar på ett tvättstreck i hans vindskupa). Kvinnan med det döda barnet hålls hårt fast av sköterskorna på sjukhuset. Övervåldet klipps ihop med lyckligt, passionerat hängel vid en sjö i en skog. En annan, blond, allvarsam kvinna med plågad panna blir antastad av en kvinnlig lägerledare. Och till sist kom bilden: Ett dött foster, en svart liten klump – och det här var jag övertygad om att jag har inbillat mig – dumpas brutalt i en papperskorg i extrem förgrund ur en låg vinkel.

Då och då sneglade jag mot mamman i familjen bakom vikkdörrarna till köket, där hon gjorde i ordning en prydligt dukad middag åt sina "pojkar". Hon fick inte se vad jag såg. Jag hade gjort vad jag kunde för att passa in här och försökte att inte vara för mycket flicka, men de genomskådade mig. Det var något känslomässigt, något kroppsligt, något överdrivet som, fastän jag bara var tio, redan låg mig i fatet. Och nu kom allt det som inte fick finnas i mig strömmande rakt ut ur tv:n, rakt mot tioåringen i det stela sextiotalsvardagsrummet – som plasman i *Videodrome* – och omslöt henne. Skärande som glas, kvalmigt som blod-

lukt, laddat som krut.

Den nästan övertydliga metaforiken när alla tre kvinnor i *Älskande par* hamnar på förlossningsavdelningen samtidigt, minns sina liv och får exakt den form av förlossning som stämmer med deras karaktärer, satte sig i bakvudet som en moralitet från en lite annorlunda söndagsskola. För det var inte så enkelt som att den lättsinniga blev straffad och den kyska belönad. Ingen var kysk, det som avgjorde deras öden var mer komplicerat. För "den lättsinniga" uppkomlingen, spelad av Harriet Andersson, går allt lätt. Till och med bäbisen slinker ut med ett minimum av smärta – vad vi vet. Hon har gått från fattig flicka till del av adelsfamiljen bara genom att skratta och leka, men vad hon egentligen känner, eller om övergreppet från gubben på vinden satt några spår, har vi ingen aning om. Hon kanske bara alltid har vetat att man gör bäst i att skratta, att ingen orkar med tungsinta kvinnor. Jag antar att det är därför det så ofta och orealistiskt skrattades hysteriskt under sexscener förr (och fortfarande på teatern), det är en signal att det här är frivilligt och knapplöst; ingen kommer att ställas till svars och "ä"-ordet kommer aldrig att komma över någons läppar.

Den änglalika, föräldralösa Angela (Gio Petré), som växer upp hos sin ensamman, vackra moster, förstår inte vad man ska med män till överhuvudet, tills hon träffar en förförare som hon kan älska och verkar fullt beredd att bli sviken av. Deras barn ska hon och mostern, det egentliga äkta paret, uppfostra tillsammans.

1963

"Man ringde till mig från en agentur i Sverige; jag ombads inte att regissera en film utan att framträda i en reklamfilm för Lux i egenskap av en av de 'nio filmstjärnor av tio' som använder denna tvål. De blev synnerligen förvånade när de fick ett omgäende ja utan att jag ens frågat om arvode. Jag hade velat resa till Sverige och här hade jag tillfället att göra det. Jag behövde resa dit och tala om Fröknarna von Pahlen, tala med producenter som jag kände ytligt och eftersom vi inte hade pengar till den resan just då var jag helt enkelt tvungen att tacka ja till Lux-historien... Det var en något generad dam som gjode reklamfilmen men en övertygande och ivrig dam som talade om *Älskande par* med producenterna. Till min stora förvåning sade de ja.

Mai Zetterling om vägen till regidebuten med *Älskande par*. Ur *Osminkat*.

Angela är nästan ett med naturen som omger henne. Klättrar i träd långt upp i åldrarna. Hon är blond och vacker, men hon spelar minimalt på sin sexualitet. En scen, när hon lugnt, leende och lite Fellinilikt svarar på frågor (nästan) rakt in i kameran, kommer jag inte medvetet ihåg från den där första gången jag såg filmen, men kan mycket väl ha betytt något för mig ändå. "Är du ledsen?" "Nej." "Är du lycklig?" "Nej. Måste man vara lycklig?"

Men mest fascinerande var den rasande Adèle, som har blivit bortgift med arrendatorn och förlorat sin titel. Hon reser nedåt och är så härligt bitter över männen, kärleken och livet att det inte går att ha henne i möblerade rum. Det är hennes barn som dör. Allt dör omkring henne. Ändå fattade jag redan då att det var hon som hade rätt, hon som såg hierarkierna av klass och kön som ingen kunde ta sig ur. Hon såg det så mycket att hon höll på att kvävas av det och Gunnel Lindblom porträtterar henne fullt ut med halvöppen mun och ett rättligt

uttryck – jävlar vad hon var före sin tid i att avstå från skönhet för att berätta något verkligt. Alla – snygga, fula, överkänsliga eller arga – har kön och är fulla av åtrå. Den "sexiga" (Andersson) kanske minst, eftersom hon har valt att leva sitt liv i en smärtfri zon.

Men arga Adèle känns kåtast av alla och det är just hennes passion som har gjort henne nästan katatonisk av klarsyn.

Nu när jag ser om filmen inser jag att det enda jag har glömt eller inte ens la märke till då, är att det är ett kostymdrama. Det är också helt irrelevant i vilket århundrade man befinner sig. Zetterling går rakt in i känslan, som är universell och tidlös. Hon komprimerar Agnes von Krusenstjernas hela romansvit utan att ägna sig åt tråkiga presentationer och utan att göra åskådaren desorienterad. Det kräver absolut gehör för karaktärerna och att man rör sig från brännpunkt till brännpunkt med en tvärsäkerhet som är sällsynt. Hon behövde sällan låta karaktärerna prata sig fram till scenens essens. Hon hittade det fragment man behövde för att intuitivt förstå allting.

Bilderna och porträtten är precis lika intensiva nu som då. Vad som skiljer dem från många Bergmanfilmer där nästan samma skådespelargalleri förekommer – Dahlbeck,

Andersson, Lindblom, till och med Petré, är att jag känner de här kvinnorna. De är mina vänner och systrar. De är jag.

1974, när filmen visades på tv var kvinnofrigörelsen, som det så vackert hette då, på väg att vända upp och ner på allt. Inom bara ett par år skulle det eleganta sextiotalsvardagsrummet som tioåringen stod i vara helt obsolet. Mannen i huset död. Hälften av kvinnorna i min släkt skilda. Tioåringens syn på kärleken och männen var redan djupt pessimistisk och raseriet på Adèle-nivå.

Det var bara Gio Petrés Angela som, mitt i sin ljuvhet ändå var tillräckligt okonventionell och självständig för att ge hopp om livet. Hon var så i sig själv att frågan om hon var lycklig eller olycklig verkade irrelevant. Hennes sätt att "vara" i naturen skilde sig på något markant sätt från till exempel Monica Vittis sätt att vara i naturen i Antonionis filmer eller Harriet Anderssons i Bergmans. Hon var "flickaktig" på det sätt som brukar uttalas med visst förakt, för att det inte är inställsamt mot män. De långa, inte de korta nattlinnas flickaktighet. Den drömska, inte den busiga flirtens flickaktighet. Hon var en förelöpare till åttiotalets lite annorlunda och nyromantiska feminism. Hon var en möjlig framtid.

Att Zetterling och Gio Petré gjorde ett så vackert porträtt tillsammans var märkvärdigt. Petré hade bara små roller i fina filmer på den tiden och blev – antagligen tack vare *Älskande par* – ganska snabbt en sex-skådis, oftast i lesbiska dramer. Hon var aktiv del av de där egendomliga, lång-

samma grådaskiga filmvägen som blandade socialrealism och sexuell frigjordhet till något som skulle kunna kallas "depp-porr", Sveriges egen Roger Corman-bransch där fotografer, b-regissörer och skådespelare tumlade runt mellan de "fina" giggen. Om man vill vara en olycksbarn som kraxar kan man se på hennes utveckling och sen titta på en film med liknande

estetik, Mai Zetterlings låg-budgetfångelsefilm *Scrubbers*; långsam, överklig, dystert utan att ens vara realistisk. Det enda hon fortfarande inte har förlorat är känslan för kvinnlig gemenskap och förmågan att vara öppen med sexualitet. För den talangens skull hamnade Petré i porrfilm och Zetterling i "fångelse".

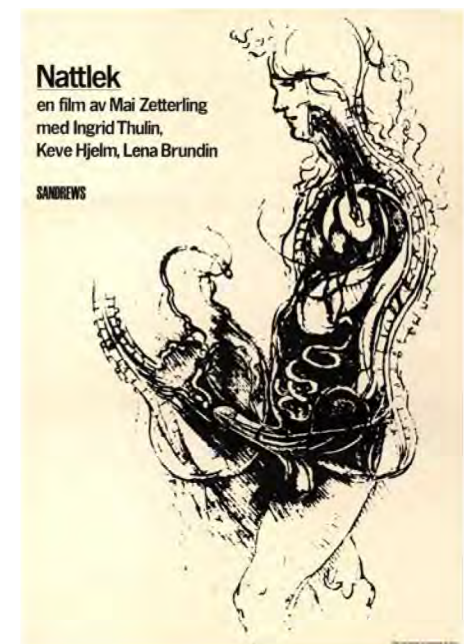
"Zetterling regisserar som en man", var det någon som

skrev efter att *Älskande par* gjorde succé i Cannes. Det är i alla fall ett tecken på att vi har kommit någon vart, att den frasen klingar så obeskrivligt fänigt och förolämpande (för inte länge sen gjorde den oss stolta!). Hade kritikern haft rätt hade hennes karriär nog sätt väldigt annorlunda ut. Hon regisserade som en kvinna. Det var det som var problemet. Och miraklet. ◀

Skandalösa affischer



AFFISCHEN FÖR ÄLSKANDE PAR, FÖRESTÄLLANDE JUST DET, CENSURERADES UNDER FILMFESTIVALEN I CANNES – STADENS BORGÄSTARE LÄT MÅLA ÖVER DEN. FILMTIDNINGEN VARIETY VÅGADE INTE PUBLICERA DEN AV RÄDSLÅ FÖR BRÅK MED POSTEN.



AFFISCHEN FÖR NATTLEK, EN ANATOMISK TECKNING SIGNERAD LEONARDO DA VINCI, VÄCKTE RAMASKRI UNDER FILMFESTIVALEN I Venedig och TÄCKTES ÖVER MED SVART PAPPER. EN ITALIENSK TIDNINGSRUBRIK SKREK: "MEDELÅLDERS KVINNORS SKAMLÖSHET."

HEMSÖKELSER



INGRID THULIN SOM GRÄNSLÖST KÄRLEKSTÖRSTANDE MAMMA I MINNESVÄRDA NATTLEK FRÅN 1966.

Text: Jacob Lundström

Det förflutnas katapulteffekt undersöks i både *Nattlek* och *Dr. Glas*. Jacob Lundström ser två filmer om män som minns kvinnor.

Om Mai Zetterling tidigare brukade reduceras till kvinnofilmare hyllas hon numera som pionjär inte minst tack vare sina skildringar av kvinnors villkor. Då är det lätt att glömma att hälften av hennes 60-talsfilmer faktiskt har manliga huvudpersoner – låt vara att männen ifråga har ett komplicerat förhållande till det andra könet.

Att 1968 års *Dr. Glas*, som spelades in före men hade svensk premiär efter Flickorna, ofta förbises har naturliga förklaringar – den dansk-amerikanska Hjalmar Söderberg-filmatiseringen är den enda av hennes 60-talsfilmer som inte finns utgiven på dvd. Faktum är att den aldrig ens har visats på svensk tv. Och trots att *Nattlek* handlar om en mans uppgörelse med barndomen är den kanske främst ihågkommen för Ingrid Thulins dominant rollprestation.

Men om det är något dessa båda filmer lär oss är det att glömskan, ofrivillig eller ej, är skenbar och fåfång. Det förflutna lurar allt som oftast runt hörnet i Mai Zetterlings filmografi. Det är samma upptagenhet av minnet som präglar mycket av den europeiska efterkrigsfilmen, från Resnais till Antonioni. I samband med världspremiären vid filmfestivalen i Venedig beskrev Zetterling själv *Nattlek* som en film om just Europa.

När Jan, i Keve Hjelm skäggiga gestalt, promenerar upp för den svängda trappan i barndomshemmet förvandlas han på andra sidan böjen till Jörgen Lindströms späda tolvåring. Genom hastiga klipp

och övertoningar mellan olika tidsnivåer, samt åkningar som börjar i nuplanet men slutar i dåplanet, fortsätter sedan *Nattlek* att fånga det förflutnas påträngande närvaro.

Jan har återvänt tillsammans med sin fästmo till huset som inte bara varit spelplats för hans egna barndomsrumman, utan dessutom är ett gammalt slott där unkna anor och ordningar sitter i väggarna: "Ett hus med ett förflutet, som det inte är så lätt att leva med. Ikoner som inte svarar på tilltal. Statyer som inte kan älska. Antika mynt som man inte kan köpas godis för."

Medan Jan tvingas göra upp med mammaspöket innan han är redo att gifta sig är redan titelfiguren i *Dr. Glas* en man i livets slutskede när filmen tar sin början. Han reser sig mödosamt upp med sin käpp och ser ett suddigt 60-talsstockholm framför ögonen: "Jag ser inget klart utom det förflutna. Det skuggliv jag levde för många år sedan, jag lever det fortfarande." Och de suddiga bilderna blir plötsligt skarpa när vi beger oss 60 år tillbaka i tiden, även om buller från bilar, flygplan och tunnelbana ibland spiller över på hans inre minnesbilder.

Filmens förmåga att hantera olika tidsnivåer fascinerade många filmskapare vid mitten av förra århundradet. Just Alain Resnais *I fjol i Marienbad* från 1961 brukar fungera som skolbokssexempel på avancerade tidslekar, men även i Alf Sjöbergs *Fröken Julie* från 1950 behandlades ett nu och ett då i en och samma

tagning. Både *Nattlek* och *Dr. Glas* återspeglar på olika sätt idén om tiden som ett flöde, där det inte alltid är så lätt att urskilja vad som är före och vad som är efter.

Det är framför allt i *Nattlek* som dået invaderar nuet, för att låna Mariah Larssons formulering i Zetterling-avhandlingen *Skenet som bedrog*. Plötsligt dyker gäster från den döda moderns dekadenta fester upp under Jans återvändo till barndomshemmet, som mer och mer börjar likna ett hemsökt hus. På tv-apparaten rullar örönbildande bilder från andra världskriget.

Nattlek är en oidipal historia, med referenser till både psykoanalysens Wien och det antika dramat Aten, och Jan löser slutligen moderskonflikten genom att anlita Sellbergs språnger. Kanske måste moder Europa genomgå en lika omlid behandling för att komma vidare?

Det är svårare att hitta politiska undertoner i *Dr. Glas*, där det inte heller finns någon jävla smäll som kan bana väg för en hoppfull framtid, utan livet redan har gått filmens huvudperson förbi. Om allting är mammas fel i *Nattlek*, och Jan till slut överkommer impotensen, tycks aldrig doktorn bota sin egen kvinnoskräck. *Dr. Glas* är istället en medkännande kritik av den manliga flanören, detta avgjort gameleuropeiska ideal, som upplever livet på distans.

Zetterlings porträtt av män som minns kvinnor utgör i sig själva en febrig påminnelse om 60-talsfilmens ångesttyngda uppbrottslängtan. ◀

#INTEALLAMÄN



UPPLOPPSSTÄMNING I BIOGRAFEN NÄR MÄN UR VÄRLDSHISTORIEN PASSERAR REVY PÅ VITA DUKEN I FLICKORNA FRÅN 1968.

Text: Sun Axelsson

Filmtidskriften Chaplins helmanliga jury gav snittbetyget 2,1 av 7 till *Flickorna*. Men deras kritikerkollega Sun Axelsson upptäckte plötsliga ögonblick av snille.

Det borde inte vara så att man skall tvingas avstå från experimenterande och konstnärlig nyfikenhet bara för att man bestämt sig att dra fram och debattera vissa missförhållanden i det samhälle man lever i.

Mai Zetterling har i sin film *Flickorna* kritiserats framförallt för detta. Man har på sina håll ansett att filmen visar ett lite naivt sökande efter en internationellare filmstil, man har lite grötmtyndigt dragit fram likheter med Fellini, man har inte utan skadeglädje påpekat hur hon misslyckats i sina försök att skapa ett vidlyftigare, generösare och mindre puritanskt filmspråk.

Till ens förvåning har återigen illusionen om definitiva värderingar vad det gäller konstnärliga produkter börjat visa sig. Under en period var experimenterandet, insikten om att inga fasta värderingar egentligen kan ges grunden för en friare syn på konstnärligt skapande, nu återigen denna höst hör man argument som lånat sin klang från Tegnér och "Fänrik Ståls sägner". Barnet hade så att säga knappt börjat lära sig att gå förrän det förvandlades till en marmorbyst på Nationalmuseum. För många måste detta givetvis innebära en stor trygghet: men andra som står i början av en osäker men intressant filmkarriär måste uppleva detta motstånd som ytterst nedslående. Mai Zetterling har inte ställt sig i några protesttåg, vinkar inte med flaggor i större politiska sammanhang, men hon

Det är fortfarande lika besvärligt att vara kvinna i ett manssamhälle, i en värld som till största delen dirigeras av manliga idioter, som det var för några hundra år sedan.

talar gärna om något som hon definitivt känner till och som hon också länge har plågats av: att vara född till kvinna – som det så patetiskt heter.

Det är fortfarande lika besvärligt att vara kvinna i ett manssamhälle, i en värld som till största delen dirigeras av manliga idioter, som det var för några hundra år sedan. Därför kan en sådan debatt inte kännas "gammal" annat än för dem som anser att alla engagemang är säsongbestämda och att föregående års engagemangsdebatt förlorat sitt värde eftersom det är på modet att engagera sig i Skärholmen i år.

Idén om det absoluta, finpulerade mästerverket är en europeisk företeelse. På andra kontinenter inklusive det moraliskt underutvecklade USA har man länge intresserat sig för spontanare utspel som kanske går ut över formen. I Sydamerika publicerar en diktare 80 dikter av vilka kanske 14 är "bra" ur vår nordeuropeiska bedömning, medan de andra dikterna så att säga rinner som levande floder genom sidorna – och lånar en lämplig mänsklig fond åt de ögonblick då en människa är

redo att ge sitt bästa. Det skulle inte hjälpa vår skröplighet och vår felbarhet som människor om vi dagligen gick omkring i frack, vit skjorta och med nejliska i knapphålet. Filmer och dikter – konstnärliga verk som måste löpa nära den mänskliga naturen för att inte dö eller bli sterila. Men eftersom alla minoriteter måste respekteras – bör självfallet också den förstelnade lite murkna smaken kunna uppleva sin tillfredsställelse – dock utan att bli bestämmande.

Detta kanske inte handlar om *Flickorna* eller Mai Zetterling, men det är egentligen detta som hela hennes film handlar om. Hon är vanmäktig och förbannad, men med ett temperament och en intensitet som skymmer bilden – skymmer hennes konstnärliga ambitioner då och då, som gör att det blir oskärt och stelt ibland – har hon dock lyckats förmedla sin absoluta förtvivlan över att vi har så lite att säga till om, över att vi fortfarande 1968 måste kämpa för att få komma i närheten av det som kan kallas mänskliga rättigheter. Detta gäller givetvis inte bara Sverige och problemet är inte isolerat utan hänger samman med sociala, psykologiska, politiska och religiösa förhållanden. Det finns ingenting i filmen som tyder på

Om männen i filmen karikerats och framställs som prototyper är detta därför att det gjorts mycket och skrivits mycket där man ger sig tid till att förstå "alla parter".

att Mai Zetterling skulle tycka illa om karlar. Tvärtom har hon som så många av oss insett vårt behov av männen – vår glädje och lust i detta släkte, som ju verkligen får finnas – men inte en samvaro i ett samhälle som är konstruerat på kvinnofientliga grunder och om inte direkt fientliga (vilket snarast är ett subjektivt uppfattat resultat av lagarna som bestämmer rollerna), så direkt alienerade från de rent primära mänskliga behov som kvinnor har. Jag syftar då inte på erotik.

Om männen i filmen karikerats och framställs som prototyper är detta därför att det gjorts mycket och skrivits mycket där man ger sig tid till att förstå "alla parter". Detta är givetvis nödvändigt och att rekommendera, men stinget kan ibland bli lidande på en sådan metod. Vad Mai Zetterling däremot underlåter att påpeka är att i denna sega och plågsamma frigörelse ur kvinnorollen har kvinnan så att säga självt ställt sig vid sidan av det allmänmänskliga och har glidit över i en ny zon som omger sig av en syrefattig atmosfär. Det gäller att inte bekämpa männen utan att frigöra dem. Att ge dessa en chans att följa den frigörelse som vi själva går igenom, för att om inte annat rädda potensen. Ytterst få män reagerar sexuellt inför ett slagskepp, även om det är de själva som konstruerat det.

Idén om turnén med *Lysistrata* kanske kändes vital för Mai Zetterling som grund för filmens budskap – men dessa avsnitt upplevs så småningom som artificiella, medan flickornas reaktioner, fantasier, relationer till männen

och omvärlden framstod som det centrala. Och i detta sammanhang fanns några avsnitt som bara kunde gjorts av en person som levat tillräckligt mycket utanför Sverige för att ha distansen och styrkan att uppleva bristen på mänsklig kontakt och människofientligheten så akut och allvarligt som samhällsproblem betraktat. Detta understryks sedan av den briljanta exposén av våra största hjältar marscherande över jorden symboliskt talat på en matta av människolik. "Detta har ni gett oss", säger hon.

Men det framgår också att kvinnan bär stor skuld genom sin ofta reaktionära hållning och sin ovilja att ge avkall på bekvämligheten och den kaffevarma tryggheten i den fasta kvinnorollen. Men å andra sidan får hon ju all hjälp för att hon inte skall förändra den.

Den nästan paranoidea känslan som filmen ger uttryck för är en viktig faktor. När man länge upplevt ett behov av att kliva ur kategoritänkandet, rollerna, och få stå rak och fri som människa och konstnär – när man ständigt hindrats i detta av en fiende som ofta är så subtil och osynlig att man börjar tvivla på sitt eget förstånd blir ens reaktioner rent förförljelsemaniska. Man når inte in i kärnan av problemet och ens syn fördunklas ofta av att en skenbar frihet ges och en skenbar jämlikhet har upprättats, medan den stora klyftan tack vare detta löper en risk

att fördjupas. Det glider över till att bli ett emotionellt problem där isoleringen av den kämpande är ett effektivt vapen. I sådana ögonblick kan man uppleva en sådan scen som Bibi Anderssons död och begravning till musik och hurrande människomassor! Detta är ett uttryck för en absolut adekvat känsla som jag vet många kvinnor upplever; det rör sig om en överdrift, men överdriften har sin grund i en

saker som skrivits i ämnet. Men där det gäller att tolka ett neurotiskt konfliktläge av ganska konstant karaktär hos många kvinnor här och utomlands är filmen sann och modig och konstnärligt i dessa avsnitt helt övertygande, enligt det språk hon upprättat, de medel hon använder för sina "tolkningar".

Till hjälp har hon haft en utomordentlig stab av skickliga skådespelerskor och skådespelare. Flickorna spelas Harriet Andersson, Bibi Andersson och Gunnel Lindblom där de tre gör fina porträtt av olika "kvinnotyper". Harriet Andersson är rolig och frän i sitt kända starka utspel av en personlighet, Bibi Andersson som står för filmens mest krävande roll följer sin gestalt så nära att man ibland uppfattar henne rent dokumentärt och detsamma gäller för Gunnel Lindblom, fast hennes röst är mera dämpad i samman-

hanget. En överraskning var Åke Lindström – en underbar, lite klumpig svensk man som faller itu på mitten och svävar ut i världen med en fiskmås på huvudet, och en diplomatfölj under armen.

Filmen har brister, men också plötsliga ögonblick av snille som lägger en bit till den konstnärliga sammansatthet som Mai Zetterling representerar och vill uttrycka. ◀

Texten publicerades ursprungligen i *Chaplin* nr 85, 1968.

1968

"Sedan kom den stora chocken med *Flickorna*, som hade premiär i Stockholm inför en publik som inte ens log, ännu mindre skrattade... Detta misslyckande skulle inte heller bli något att skratta åt för mig. David och jag höll på redan på att förbereda en ny film för samma bolag, en helt annorlunda film, full av unga, revolutionära idéer och begrepp. Plötsligt fick vi höra att filmen inte skulle bli av. Efter *Flickorna* fanns det plötsligt inget arbete för mig i Sverige. Ett ytterst svårt år skulle komma. Vi skrev ett manuskript i alla fall, om metanoldrickare i East End, och researcharbetet tog gott och väl ett halvår, något som jag ur mänsklig synpunkt aldrig kommer att ångra. Men filmen gjordes aldrig."

Mai Zetterling om att få kalla handen efter *Flickorna*. Ur *Osminkat*.

ZETTERLINGS
TASKIGA TAJMING



MAI ZETTERLING SPELADE SJÄLV HUVUDROLLEN I TV-FILMEN VI HAR MÅNGA NAMN (1975).

Text: Ingrid Ryberg

Hade allt varit annorlunda om *Flickorna* gjorts 1975 istället för 1968? Ingrid Ryberg om Zetterlings feministiska 70-tal – och en återfunnen filmpärla.

Det finns två återkommande påståenden som upprepas nästintill varje gång Mai Zetterling kommer på tal. Att hon var en främmande fågel. Och att hon var före sin tid.

There are many Stockholms and the name means many things for many people. But for me it is the city of my childhood. The city of a thousand threads. The city of the silent crowds. The city with no faces. The city of no dreams. The city of a million hidden people. The city with the greatest solitude. The city of prosperity...

I en lyftkran högt över Kungsträdgården betraktar Mai Zetterling sin hemstad. Hon har blivit inbjuden av kanadensisk tv att medverka med en kortfilm i serien "Cities" och liksom Melina Mercouri, Glenn Gould och Germaine Greer fått i uppdrag att skildra sin hemstad. Året är 1977. Tillsammans med fotografen John Bulmer har hon noga valt ut vilka platser och bilder som ska porträttera staden: Skansen, systembolaget, Katarinabergets skyddsrum och garage, Gamla stan, Dramaten dit hon kom som

artonårig skådespelarelev och Strindbergs Blå tornet. Själv iklär hon sig strax rollen som just Strindberg och filmens retoriska inledningsfråga – *Taking a bird's eye view over my city, what do I see?* – blinkar tydligt till *Röda rummet*. Utstyrd som Drottning Kristina och i sällskap av Descartes spankulerar hon, lite längre fram i filmen, runt på utställningen "Våld föder våld" på Kulturhuset och skriver på en vägg: Marriage is warfare. Några av Zetterlings vänner, Caisa Westling och Lisbet Gabrielsson som hon jobbat med i andra projekt, agerar statister, bland annat som änglar med vingar lånade från Hasse och Tages revy.

Med lika delar ironi och melankoli reflekterar filmen över en plats där ett perfekt folk önskar sig "lite pengar på banken, en trevlig hemmakväll med vänner och barn att vara stolta över". En plats där regissören uppenbarligen inte

känner sig hemma. Filmen sänds på kanadensisk tv 1979. Om den någonsin visas i Sverige är oklart. Liksom större delen av Zetterlings verksamhet under 1970-talet – under hennes så kallade exil från svensk långfilm efter totalsågningen av *Flickorna* 1968 – har *Mai Zetterling's Stockholm* fallit i glömska. Trots att den utgör en essentiell pusselbit för Zetterlingforskningen och för förståelsen av hur hon såg på sig själv och sin plats i Stockholm och svensk kulturhistoria. Filmen är varken listad i Svensk filmdatabas eller under Zetterlings regiinsatser på IMDB, men har nyligen, efter 35 år, fått ett liv igen, tack vare en upphittad 16mm-rulle som Svenska Institutet tänkte slänga. När filmen, kanske för första gången, möter en svensk publik tycks de satiriska iakttagelserna träffa rätt, än idag.

Denna sena upptäckt och det sent uppväckta intresset för Zetterlings 1970-tal är symptomatiskt för hur hennes förhållande till och plats i svensk filmhistoria och -kanon från allra första början var ur synk. Det finns två återkommande påståenden som upprepas nästintill varje gång Zetterling kommer på tal. Att hon var en

främmande fågel. Och att hon var före sin tid. Att fiaskot med *Flickorna* och hennes avbrutna karriär inom svensk långfilm därefter berodde på denna dåliga tajming. En del menar att hon än idag hade varit för radikal för filmsverige. Susan Sontag var mer precis och daterade *Flickorna* till ungefär "sex-sju år" före sin tid.

Hade det varit annorlunda om Zetterling gjort *Flickorna* 1975 istället för 1968?

Kanske. I Svensk filmografi över 1960-talet, utgiven 1977, skriver Harry Schein som följer: "Genom sitt något överlastade bildspråk blev Zetterlings filmer ett främmande inslag i den svenska filmen. Mera anmärkningsvärt är att hon genom den kvinnoösyn som speglades i hennes filmer, i synnerhet dem hon skrev själv, *Nattlek* och *Flickorna*, var före sin tid, innan kvinnofrågan blivit allmänt accepterad som fråga av manssamhället. *Flickorna* fick inte kvalitetsbidrag av filminstitutets jury och konsekvenserna för hennes vidkommande blev desamma som för Jörn Donner. Juryns beslut i dessa båda fall är de enda allvarliga misstag som är uppenbara, med nutidens perspektiv."

Utöver det komiska i hur Schein nästan tycks behöva vända ut och in på sig själv för att formulera detta (Berätta mer om "kvinnoösynen" hos Zetterling, Harry! Och vad

tycker du själv om "manssamhället"?) så säger detta en del om vilka attitydförändringar som hade ägt rum på mindre än ett decennium.

Det internationella kvinnoåret 1975. Vid det laget hade frågor om feminism och film börjat slå rot. Feministiska filmkollektiv hade startats i Mexiko och USA; i Tyskland gav Helke Sander ut den

1975

"Vi var intresserade av varandras arbete och brydde oss så mycket om varandra att vi verkligen lyssnade på varandra, i motsats till de män jag träffade. De skrämdes av vår nyfunna styrka. Först blev jag enormt överraskad inför den effekt jag hade på män under där perioden: istället för att bli förälskade i mig lade de benen på ryggen och sprang. Nu var det istället flickor som tyckte jag var attraktiv, som inte var rädda för mig och som till och med blev förälskade i mig. Det var som att ha en flicka i varje hamn när jag anlände till de där filmfestivalerna."

Mai Zetterling om att turnera Europa runt på kvinnofilmfestivaler. Ur *Osminkat*.

feministiska filmtidskriften *Frauen und Film*; i England skrev Laura Mulvey den epokgörande essän "Visual pleasure and narrative cinema" som gjorde feminism till en självskriven del av den filmvetenskapliga teoribildningen. I Skandinavien gjorde norska Anja Breiens *Hustruer* (1975) succé och *Ta' det som en mand, frue* (Mette Knudsen, Elisabeth Rygård och Li Vilstrup, 1975) gick för fulla hus på bio i Köpenhamn. På ett helt annat sätt än *Flickorna* erhöll båda dessa filmer natio-

nell erkännande och *Hustruer* hyllades när den visades på kvinnofilmfestivalen i New York. En festival som *Flickorna* hade varit öppningsfilm på när den invigdes för första gången några år tidigare. "Den nästan uteslutande kvinnliga publiken tycktes särskilt uppskatta en scen där en grupp kvinnor kastar tomater, ägg och pajer på bilder av Charles de Gaulle, Lyndon Johnson, Moshe

Dayan, Mao Tse-tung och Adolf Hitler", rapporterade den svenska dagspressen.

Den framväxande kvinnofilmkulturen fick avgörande betydelse för återupprättandet av *Flickorna* som feministisk kultfilm och av Zetterling som feministisk auteur och ikon.

I denna egenskap reste nu Zetterling till "Paris, Lissabon, Köpenhamn, Rom, Australien, Afrika och till och med Stockholm", skriver hon

i sin självbiografi *Osminkat* från 1983. Svenska Kvinnors Filmförbund lyfte fram och hyllade Zetterling på sin filmfestival 1983 och Jannike Åhlund åkte ner till Frankrike och intervjuade henne för en "kvinnlig filmkrönika" till SVT. Kort därefter återvände Zetterling till Sverige för sin sjätte långfilmsinspelning. Mellan *Flickorna* och *Amorosa* hann det gå arton år. Trots att processen att omvärdera Zetterling hade påbörjats bara ett fåtal år efter sågningen av *Flickorna*.

I självbiografien beskriver Zetterling hur hon hämtade kraft och styrka ur de feministiska filmsammanhangen och hur hon njöt av uppskattningen efter motgångarna i Sverige. Men genom hela sin karriär förblev hon klugen till att reducera till "kvinnofilmare".

Hon underströk till exempel att hennes filmer handlade om mänsklig snarare än enbart kvinnlig frigörelse. Betydligt mindre känt är att Zetterling under sin artonåriga exil från svensk långfilmsproduktion var långt ifrån sysslös och att hon själv spelade en nyckelroll i den sprudlande feministiska filmkulturen – inte bara som ikon och förebild, utan som debattör och ivrig förespråkare, bland annat av filmteam bestående av enbart kvinnor.

"Vi hoppas kunna arrangera en kvinnofilmvecka vid sidan av den ordinarie festivalen i Cannes i vår. Dessutom kräver vi att hälften av juryns medlemmar ska vara kvinnor", säger Zetterling i en intervju i *Sydsvenskan* 1976 i samband med att *Flickorna* inledde den internationella kvinnofilmfestivalen i Köpenhamn. Hon talar i egenskap av att vara en av grundarna till den nystartade internationella sammanslutningen Film Women International. Andra deltagare vid det konstituerande mötet i St. Vincent 1975 var Agnès Varda, Susan

Den framväxande kvinnofilmkulturen fick avgörande betydelse för återupprättandet av *Flickorna* som feministisk kultfilm och av Zetterling som feministisk auteur och ikon.

Sontag, Chantal Akerman, Valie Export och Marta Meszaros. Träffen ägde rum i Unescos regi med anledning av kvinnoåret och de 28 deltagarna enades kring mål som "att stödja produktion och distribution av filmer som främjar en ny och sannare kvinnobild", samt "att verka för lika representation av män och kvinnor i alla nationella och internationella fonder som beslutar om produktion av film, liksom i nationella och internationella festivalkommittéer och juryer."

Även Bibi Andersson är med och gör ett par utfall mot den mansdominerade filmvärlden: "Vi ska bekämpa filmer som framställer kvinnan som konsobjekt, älskarinna, oskuld eller fnask eller allmänt otrevlig tingest" och "banaliseringen av kvinnan är värre än någonsin. Nu ska vi verka för att få bort klichéerna", säger hon i *Aftonbladet*. Det bestäms att sammanslutningen ska ha sitt huvudsäte i Stockholm, med Anna-Lena Wibom vid Svenska Filminstitutet som generalsekreterare.

Det är ur detta initiativ som Svenska Kvinnors Filmförbund så småningom ska födas.

Samma år som Film Women International bildas – och också med anledning av Unescos internationella kvinnoår – gör Zetterling kortfilmen *Vi har många namn* med

sig själv i huvudrollen. Filmen handlar om en kvinna som efter ett långt äktenskap och huvudansvar för hem och barn, blir lämnad av sin man. Uppdraget kommer från början från BBC men då inspelningen senareläggs flyttas den över till TV2-teatern vid SVT där den sänds i april 1976. Strax därpå visas den i Cannes. I flera artiklar uppmärksammas filmen och Zetterling, som vid det här laget hunnit ge ut två böcker och är i full färd med att sätta upp sin egen version av *Fröken Julie* på en teater i London och därför tyvärr inte hinner vara på plats i Sverige inför tv-sändningen. Ett par recensenter bekymrar sig över filmens budskap och det hoppfulla slutet där en "mansfri tillvaro" och en "frihet i en kvinnogemenskap" antyds. Är det verkligen så att Zetterling förespråkar "en frihet från män" istället för "en frihet i relation till männen"? undrar en skribent.

Zetterling själv är tydlig med att *Vi har många namn* är tänkt som en väldigt enkel tv-film, som skildrar en erf-



MAI ZETTERLING SOM AUGUST STRINDBERG I DEN ÅTERUPPTÄCKTA MAI ZETTERLING'S STOCKHOLM FRÅN 1979.

renhet som många kan känna igen. Filmprojektet hon jobbar med nu är betydligt mer omfattande och fördjupat. Simone de Beauvoir, som hade skrivit en hyllande recension av *Flickorna* i Le Nouvel Observateur, har tagit kontakt med henne och bett henne filmatisera *Det andra könet*. Det ska bli en sju timmar lång, internationellt samproducerad, tv-serie som skildrar "kvinnans situation på olika håll i världen, hur den har varit, hur den är [...] Samtidigt vill jag skildra hennes, Simone de Beauvoirs egen utveckling", säger Zetterling. När de Beauvoir vid samma tid blir intervjuad i Rom, ger hon ett utförligt och entusiastiskt svar på frågan om det pågående arbetet. Hon berömmar *Flickorna* och pratar om vilken potential det nya projektet kan ha eftersom film har så stark påverkan och kan göra kvinnor medvetna på ett helt annat sätt än böcker. Film kan lättare nå arbetarhustrur eftersom alla har tv nuförtiden, menar de Beauvoir. "Och vad jobbar Sartre med för projekt nu?" frågar intervjuaren.

Det andra könet förblev ett av Zetterlings – flertal – orealiserade projekt. Zetterlingarkivet vid SFI visar tydligt att hon inte saknade uppslag och idéer. Ett från samma tid var idén till en film om OS som hon presenterade för Lisbet Gabrielsson. Istället genomförde de båda tillsammans, mitt emellan *Vi har många namn* och *Mai Zetterling's Stockholm*, inspelningen av barnfilmen *Månen är en grön ost*. I teamen kring dessa tre

filmer ingick flera av dem som Zetterling umgicks mest med när hon var i Stockholm. Brita Werkmäster, produktionsledare och tidigare regiassistent på *Flickorna*, och Tina Johansson, som stod för kläder och smink och även hon hade jobbat med *Flickorna*, bodde på en gård vid Drevviken och där bodde också Zetterling i en liten stuga när hon var i stan. Där inhystes också produktionskontoret för *Vi har många namn*, berättar Caïsa Westling som var inspelningsledare. Hon minns också hur Zetterling under inspelningen praktiserade vad som skulle kunna kallas för en feministisk metod. När en naken scen mellan Zetterling och Gunnar Furumo skulle tas bestämde Zetterling att alla som var kvar i rummet under tagningen också var tvungna att vara nakna, inklusive fotografen Rune Ericson. Detta för att fokus skulle hamna mer på själva scenen och mindre på nakenheten.

När Zetterling kom tillbaka för att göra *Mai Zetterling's Stockholm* 1977 fick Westling och Gabrielson som sagt agera statister. I Zetterlings arbetsmaterial kallas filmen "The native squatter". Kanske sammanfattar det hur hon kände sig i Sverige. Inte riktigt hemma, inte riktigt i fas med sin samtid. I filmens slutscen svävar hon upp i sin lyftkran igen, medan Strindberg, Drottning Kristina, Descartes och änglarna blir allt mindre där de glider runt på skridskobanan i Kungälv.

Berättarrösten säger: *Perhaps I've been away from Stockholm too long, as I don't seem to have the same kind of wishes as my compatriots. Here are mine then: inner growth, insecurity, love.* ◀

Ps.

Anna Linder om att återfinna ett bortglömt stycke filmhistoria

När Svenska institutet år 2009 skulle rensa ut sitt lager av 16mm-film åkte jag och Mats Lundell från Stiftelsen Filmform, arkivet för konst- och experimentell film och video, till Rotebro och gjorde ett filmhistoriskt fynd.

Redan under 90-talet rensade i stort sett alla institutioner och organisationer som ej hade det så kallade arkivansvaret ut sina 16mm-kopior och projektorerna blev överflödiga. De flesta behöll endast de filmer som ansågs ha en framtida distributionsmöjlighet, i format som video och 35mm.

Vi åkte till detta rum för att hämta det vi ansåg intressant att bevara. Det vi själva tyckte var viktigt. Här blir frågan om vad som ska sparas och vad som inte ska sparas genast högst personlig och individuell. De personer som väljer sitter på makten att skriva historien så som de själva vill och önskar. Samtidigt väljs andra filmer bort, och urvalet skriver historien om vår tid.

När vi hittade *Mai Zetterling's*

Stockholm kunde vi konstatera att den kanadensiska tv-produktionen inte hade varit någon stor kioskvältare i Sverige eftersom kopian var i väldigt bra skick. Som Lars Hedenstedt på SI minns det hamnade troligen Zetterlings film om Stockholm hos dem på grund av filmens Sverige-tema, och säkert också på grund av det samarbete som SI hade med National Film Board of Canada på 70-talet.

Vi lämnade Rotebro med 136 filmkopior och lade dem alla i ett förråd hos Filmform. När jag senare äntligen fick se filmen blev jag mycket glad och överraskad. Zetterlings filmspråk finns där, även om den här filmen är mer experimentell i sin berättarform. Hennes humor och feministiska satir känns igen. Det är ju en gåta att den försvunnit och inte visats.

Jag tänker på hur lätt det är att en pärla som denna film av Zetterling glider undan oss. Hamnar på fel hylla. Filmen är så rolig, politisk, queer och inte minst kritisk till Sverige, svenskheten och det manliga geniet. Kanske hamnar sådana filmer på fel hylla lite oftare än andra?

I höstas visades filmen för första gången på mycket länge under seminariet *Genustrubbel på 70-talet: När kvinnörelsen greppade filmkameran* på Filmhuset, och därefter på Göteborgs filmfestival. Filmen har nu börjat ett nytt liv. Över 30 år efter att den producerades kan den äntligen få sin plats i filmhistorien. ◀

Läs mer om historien bakom *Mai Zetterling's Stockholm* på flm.nu.

KÄRLEKSMARTYRIER



INLÅST UNGDOM I SCRUBBERS FRÅN 1982.

Text: Charlotte Wiberg

År 1982 gjorde Zetterling den engelska fängelsefilmen *Scrubbers*. Charlotte Wiberg ser en film om tvingande frihetslängtan.

”Det finns inga dåliga jobb!” Så brukar det ju triumferande heta gentemot den som antyder att det kanske inte är så givande att skrubba golv hela dagarna. Som om önskan att undkomma tristess och utslitning vore klandervärt. Och som om det inte funnes en hierarki bland jobb – som om det vore en slump att vissa betalar sig mer eller för med sig en annan respekt och nyfikenhet.

Flickorna i Mai Zetterlings ungdomsfångelse – så kallat *borstal*, en särskild form av anstalt som inte finns längre – ligger på knä och skrubbar golvet rent i en stor sal. Det gestaltar den bokstavliga innebörden av ordet ”scrubbers” i filmens titel. Men ordet, som från början betecknade piga eller någon annan lägre form av kvinnligt tjänstehjon, har kommit att användas i den ungefärliga betydelsen ”slampa” eller ”slinka”.

Huvudpersonerna Carol och Annetta rymmer därifrån, var och en driven därtill av kärlek – i Carols fall av kärleken till en tjej som sitter i en annan sluten anstalt, i Annettas fall av kärleken till ett barn, den dotter som tagits omhand i ett kloster. Carol lyckas snabbt i sitt uppsåt att bli tillfångatagen och skickad till det ställe där hennes älskade finns – även Annetta blir omhändertagen och skickad till denna plats. Här utspelar sig huvuddelen av filmen. Båda kvinnor genomgår ett slags martyrium. I Carols fall visar det sig att föremålet för hennes kärlek har hittat någon ny. Och inte bara det – de demonstrerar sin relation inför

henne på ett otäckt och elakt vis – de kastar bokstavligen skit (ja, avföring) på henne. Dessutom attackerar hon av Annetta, som tror sig blivit fängslad på klostret på grund av att Carol skulle ha skvallrat på henne.

Annetta själv, å sin sida, är inne i en hopplös rundgång av utagerande med påföljande bestraffning. Nerdrogad med lugnande medel ligger hon i kristusposition, med armarna utsträckta, medan hon ser inför sin inre syn hur dottern tas ifrån henne. Bilden av barnet, som hon inte kan nå, återkommer i ett liknande delirium senare, till orgeltoner. Annetta är själv som ett barn i sin hopplösa impulsstyrighet. Konsekvent handlar hon på ett sätt som går emot hennes egna intressen, och som för henne bort från sitt livsmål; sin möjlighet att återförenas med sitt barn. I detta behov är hon kompromisslös och på kollisionskurs med ett samhälle som anser sig behöva kuva henne. Som svar på erbjudandet att få gå i gruppterapi för att lära sig ”cope”, svarar hon programmatiskt: ”I don’t wanna cope... I wanna be with my baby... Cope? That’s a bloody insult!”

På ett plan ter sig *Scrubbers* som ett socialrealistiskt undantag i Mai Zetterlings karriär, och den brukar litegrann sättas i parentes inom hennes produktion. Ändå är det en av hennes bästa, mest hållbara filmer.

1982

”Det tog mig många månader att göra fältarbetet för att få den dokumentation jag ville ha. Hundratals flickor passerade förbi min videokamera innan jag hittade min lojala grupp på trettio okända. Vi hade en veckas repetitioner i det viktorianska mentalsjukhuset i Virginia Water, där vi också gjorde hela inspelningen. Inga ateljéer för mig. Väggar utstrålade den smärta de sugit i sig och korridorerna var långa. Repetitionerna var enligt min mening outhärliga för att den lilla gruppen ibland skulle kunna agera som om de trettio vore en enda person. Och vi måste lära varandra ordentligt. Det tog också tid att hitta de individuella karaktärerna genom dans, mim och talade improvisationer...”

Mai Zetterling om arbetet med engelska lågbudgetproduktionen *Scrubbers*. Ur *Osminkat*.

Scrubbers är som en kvinnlig pendang till Alan Clarkes *Scum* från 1979. Det finns en självmordsscena i båda filmer, i båda fall handlar det om en person som överskrider sin instängdhet med hjälp av ett vasst objekt de gömt i sina kläder. Båda filmer visar tillvaron i en borstal som rå och obarmhärtig. Clarkes film var ett starkt inlägg i den inhemska debatten om fängelsesystemet i Storbritannien. Borstal-institutionerna lades ner 1982, alltså ungefär samtidigt som Mai Zetterlings film hade premiär. *Scrubbers* spelade således inte in i den processen, men den hade en tydlig anknytning till en aktuell samhällsfråga.

På ett plan ter sig filmen som ett socialrealistiskt undantag i Mai Zetterlings karriär, och den brukar litegrann sättas i parentes inom hennes produktion. Ändå är det en av hennes bästa, mest hållbara filmer. Och enstaka scener

med de rebeliska fångarna påminner om *Flickorna*. Fri-språkigheten, direktheten finns där, och motivet med individens känslor och starka behov kontra ett kol-

lektiv och tvång brukar vara det stoff art cinema är spunnet av – i alla fall när motivet är individer ur andra samhällsskikt än det som representeras i *Scrubbers*. Filmen ingår också, naturligtvis, i en tradition av fängelsefilm. Som sådan är den kanske inte särskilt uppseendeväckande. Här finns de vanliga motiven med vendettor och maktkamper, med den inofficiella uppbyggnaden av ett utbytessystem för officiellt icke-erkända förnödenheter, den förbjudna sexualiteten och kärleken och fängelsets kulturliv, som här till stor del består av snuskiga visor och en uppstudsigt music hall-verksamhet med Punch and Judy. Här finns slutligen inte minst den vedervärdiga traditionen att använda isole-ring som bestraffning.

Filmen är dock anmärkningsvärt fri från heroism. Carol framställs som en svag gestalt i ständigt behov av andras beskydd och med en

hundlik tillgivenhet till den som står för detta. Annetta är svår att sympatisera med på så sätt att hon är våldsam, och gränslöst brutal om hon anser att hon svikits.

Detta lidande för moderskapets skull var något jag som yngre hade svårt att acceptera med filmen, och nog är det anmärkningsvärt att Annetta verkligen som bortsprungen borstalflicka så naivt trodde att hon bara skulle kunna paradera in på klostret där dottern är omhändertagen utan att nunnorna skulle betrakta och behandla henne med miss-tänksamhet. Jag såg Annetta som en negativ klassmässig gestaltning, alltså helt enkelt en dum och alltför primitiv persontekning, förmodligen bottnande i det kokande kärri där klass- och könsmässig nedvärdering bubblar runt. Men efter lite mer erfarenhet av de absoluta behovens tvingande karaktär har jag lättare att tolerera navelsträngen som skjuter rakt från Annettas bröst, och det martyrium de båda flickorna, var och en på sitt sätt genomlider.

Det är intressant att se *Scrubbers* i ljuset av Zetterlings inte bara tidigare utan även senare produktion. Annettas krängande, tillfångatagna kropp är faktiskt inte så olik Agnes von Krusenstjernas i *Amorosa*. Ofriheten upplevs i alla fall minst lika starkt. ◀

LIFT I NATTEN

Text: Viktor Johansson



Mellan långfilmsprojekten gjorde Mai Zetterling annat – som att regissera HBO-serien *The hitchhiker*. Viktor Johansson youtubar gurlesk natt-tv från 80-talet.

Skräckserien *Röster från andra sidan graven* fascinerade mig så i tonåren, en hel serie om cameos som tappar kroppsdelar. Man kunde få se en gam picka ut Agent Coopers ögon. En skräckbonanza som sparat ur fullständigt. Men föregångaren *The hitchhiker* tog sig själv på lite större allvar. Moraliskt förfall, blodig karma och så lite naket, var devisen. Där regisserar Mai Zetterling 1985 några av sina sista filmer.

En dammig liftare strosar runt och dömer ut folk som i slutändan måste dö, eller förlora förståndet i dålig slow-motion. ”Skyll dig själv” tycks vara hela seriens budskap.

I det här lösdrivande formatet har ändå Zetterlings tre avsnitt en speciell tyngd.

I ”Murderous feelings” bearbetar en ung kvinna sina giallolovbar, förlåt, flashbacks. Hon vaknar kallsvettig ur hypnosen, sekunden senare ströpar hon till raffset i terapioffan. Det ska senare visa sig att psykologen suggererar en syndabock för sina hemliga övergrepp på kvinnan. Här kunde den feministiska blods-

hämnden bränna till ordentligt, men i det undermedvetna regerar tydligen farliga siluetter och maxade rökmaskiner. Ett distanserat undermedvetna, det är en självmotsägelse.

”And if we dream” handlar om en skolflicka som stalker sin bildlärare, smygfotar honom som hemläxa. Efter en förbjuden relation måste flickan hypnotisera läraren till att åka karusell med henne. Till slut sugts läraren in i flickrummet, gunghästen iakttar deras kyss, tyll fladdrar i vinden, en skev spegel tar över, flickan viskar en ramsa och så slukas läraren av flickrummet. Låter det inte närmast gurleskt?

Allra mest visionär är sweatshopokultismen i ”Hired help”. En tidig *Beautiful* med karriärhungrig Ferrarikvinna i huvudrollen. Karen Black var oscarsnominerad för *Five easy pieces* och har en manisk närvaro som Kay Mason. Här hänger lysrören just ovanför sömmerskornas huvuden, i ett slags halvvaning från *I huvudet på John Malkovich*, här är inte tänkt att någon ska

stå upp. En sömmerska syr sig lite skräckaktigt genom nageln, men produktionen får inte stanna av. Mason drar på sig en mexikansk förbannelse.

I sin röda sportbil plockar hon upp dagdrivare till arbetskraft. Slavarbetarnas skyddshelgon är en sexig hombre som står lutad mot en väggmålning. Mason borde lyssnat till de skärande synthattacker som hombren tar med sig till jobbet. Han ROT-arbetar tills svetten lackar, tills skjortan och någon slags tanga ryker i en mystisk striptease. En full frontal undviks genom ett märkligt skuggspel. Skyddshelgonet faller ut sina vingar och hämnas sömmerskorna.

Att detta skulle visas mitt i natten på betal-tv verkar skänka en sån skön frihet. Här finns ingen god konst. Då och då är det just skräckgenren som bjuder upp till karneval och går över trösklar.

30 år senare är det fortfarande uppgående att se Zetterling leka med svåra kvinnoporträtt, men den här gången liksom i smyg i en skräpig skräckantologi. ◀

SKAPARKRAFTER



STINA EKBLAD MOTTOG GULDBAGGEN FÖR GENOMBROTTSROLLEN SOM AGNES VON KRUSENSTJERNA I AMOROSA ÅR 1986, SOM BLEV MAI ZETTERLINGS SISTA LÅNGFILM.

Text: Jacob Lundström

**Ett välkomnande men instängt kvinnorum.
Stina Ekblad minns hur det var att kliva in i
Agnes von Krusenstjernas värld under *Amorosa*.**

Amorosa brukar beskrivas som Mai Zetterlings bejublade återkomst till Sverige, och till Agnes von Krusenstjerna, efter flera års frånvaro från svensk film. Men det var också ditt stora genombrott. Minns du hur du fick du rollen?

– Jag minns inte riktigt hur det gick till, bara att hon var helt övertygad om att jag skulle göra rollen och hur oerhört bestämd hon var. Det var hon ju runt allting. Det var ingen provfilmning eller någonting. Hon hade bara sett mig i *Fanny och Alexander*. Men det här var *min* roll, jag skulle vara Agnes. Hon brydde sig inte alls om att jag var finlandssvensk, det var en bagatell att jag inte lät riks-svensk. Och jag tror att hon var lika säker på att Erland (Josephson) skulle göra David Sprengel. Det fanns inget vankelmodigt velande med Mai.

Jag tänker ju att *Amorosa* måste ha stuckit ut i den svenska 80-talsfilmen. Den har ett tydligt anslag från första början i Venedig, med alla maskerna, det teatrala och överdrivna...

– Ja, och jag kommer ihåg att jag var orolig för att det skulle bli för teatralisk, eftersom det var en så utlevande roll med stora och svåra scener. Men det var hon helt tydlig med att jag

inte skulle tänka på utan hon tvärtom uppmuntrade detta. Jag skulle bara tänka på att vara sann i situationen, inte fundera över om det var för stort eller för litet, som man kanske lätt gör när kameran kommer så nära ansiktet. Hon drog också Erlands roll åt ett mer teatraliskt håll. Och han gjorde ju verkligen en figur. Han tog det med ro. ”Okej, jag kan väl göra så här då, för att hon så gärna vill det.”

Vilken var Mais bild av din rollfigur, Agnes von Krusenstjerna?

– Jag tror att hon identifierade sig starkt med Agnes, hennes position som outsider. Att våga lyfta fram kroppen och kvinnors erotik. På många sätt kände jag mig lik henne, men just modet kring det kroppsliga kunde jag känna mig hämmad inför. Hon var för mycket. Men helt fri! Brydde sig om vad folk tyckte och tänkte. Det beundrade jag henne mycket för, det fria omkring henne.

Det kan man också se i mottagandet av filmen. Där fanns just den här reservationen – blir det inte för mycket?

– När jag tänker på *Amorosa* tänker jag på färger och rörelser. Bara några veckor efter inspelningen gjorde jag *Ormens väg på hälleberget* med Bo Widerberg. Han var också en spännande regissör,

Det fanns inget vankelmodigt velande med Mai.

1992

"Rune Ericson är en av svensk films stora fotografer. Med över 60 filmer bakom sig säger han att de fyra han gjort med Mai tillhör de 'bildmässiga topparna'.

– Det är privilegierat för en fotograf att få arbeta med ett ständigt bollande av bilder, som ibland exploderar. Mai har fantastiska idéer, ofta helt ogenomförbara rent praktiskt och ekonomiskt, för svenska förhållanden. Så det gällde för mig att vara lyhörd, att ta över det praktiska och se till att få det i burken.

Under *Amorosa*-inspelningen fick Rune Ericson vädja till sin regissör och meddela att 'det faktiskt inte går att lysa upp hela Venedig'. Mais kompromisslöhet har dock i de flesta fall varit en styrka, enligt Ericson."

Fotografen Rune Ericson (1924 -2015) om samarbetet med Zetterling. Ur *Chaplin 3/1992*.

men det var verkligen två ytterligheter i arbetssättet. Då handlade det plötsligt om att tvätta bort, tvätta bort och tvätta bort. Med Mai befann jag mig i ett flickrum eller en kvinnokammare, som ibland kunde kännas instängd, lite budoaraktig. Samtidigt som jag hämtade mycket näring ur det. Så kommer man till Widerberg; manlig jargong, roligt snack med killarna, travhästar och sport, han och Stellan (Skarsgård) som sitter och skrattar, och jag som känner mig lite främmande. Det var en rolig kontrast, men en svår övergång som skådespelare.

Det är roligt med de två. Widerberg var tongivande på 60-talet när det rådde ett närmast dokumentärt ideal. Så kom Mai Zetterling med det här barocka och ibland högmodernistiska, som låg fel i tiden, om hon nu var före sin tid eller för sent ute.
– Så var det verkligen.

Men hur bemötte hon dig när du tvekade kring det erotiska till exempel?

– Jag kommer inte ihåg att hon ifrågasatte något jag gjorde. I och med att hon hade valt mig som Agnes hade hon en väldig tillit till mig. Fastän hon nog bara hade sett mig som Ismael i *Fanny och Alexander*.

En rollfigur som också utmärker sig i svensk film, och där använder du inte heller ett direkt naturalistiskt uttryck, så hon kanske just sökte något annat?

– Hon gjorde sceneri och rum och sedan lämnade hon över mycket till oss skådespelare. Hon lät mig lita på situationen, men skapade ändå en trygghet som gjorde att jag vågade på mig de här sakerna. Många repliker är tagna från Agnes von Krusenstjernas romaner, litterära repliker, och jag tycker om att arbeta med ett stiliserat språk. Den här scenen med

Lena T. Hansson när vi badar var också en viktig scen för henne. Mötet mellan de här flickorna, början till ett erotiskt uppvaknande, deras oformulerade brådmogenhet. Och det kändes väldigt genuint när vi höll på med det, inte alls som att hon bara tänkt ut något att krydda historien med, utan det fanns som ett minne i henne själv. Men det var så hemskt kallt, som det alltid är. När jag ser en badscen i en svensk film sitter jag bara och fryser.

Hur minns du mottagandet?

– Jag minns det som en framgångsrik film. Jag fick guldbaggen. Som jag minns det var det ganska mycket uppmärksamhet kring den när den kom.

Tror du hon upplevde en känsla av revansch?

– Jag tror att hon gjorde det. Det var en triumf för henne att hon hade fått göra den här filmen och att den blev som hon ville.

Hade ni någon kontakt efter *Amorosa*?

– Ja. Hon ville ju göra *Drottningens juvelsmycke*. Det manusutkastet läste jag, och det var väldigt rörigt, som jag minns det. Det här måste arbetas igenom, tänkte jag. Det blev inte mycket av det sen, men hon ville att jag skulle göra rollen som Tintomara. Sedan hade hon långt gående planer på att göra *Rapport*

från en skurhink, där var jag också inblandad. Hon var även inne på att filmatisera sin egen roman, *Flyttfågel*. Och inget av det blev av. Det var väldigt, väldigt tråkigt tycker jag att hon inte fick möjlighet att göra mer.

Det är intrycket man får av henne i självbiografen och i intervjuer. Hon verkade nästan ha svårt att hejda sin egen skaparkraft.

– Det var nog lite så med henne, hon hade det här barockflödet inom sig. Hon hade det där draget av översinnlighet. Hon kände en själslig gemenskap med Agnes von Krusenstjerna.

Det är intressant med tanke på deras skilda bakgrunder. Adel å ena sidan, arbetarklass å den andra. Det finns en nyckelreplik som jag tänkte på i *Amorosa*, när David Sprengel säger: "Vara författare är att gå ut i krig." Den här manliga metaforen riktad till den unga Agnes. Där tänker jag att finns en parallell till Mai.

– Jag tror att det hon kände så starkt hos Agnes, struntsamma vilken miljö det handlar om, var den där drivkraften att bryta sig loss och säga sanningen. Att det måste få kosta. Agnes gjorde skandal med sina böcker, Mai gjorde skandal med sina filmer. Det fanns ett systemskap mellan dem.

Det hade gått några

Det är kanske svårt att säga när man själv är med, men jag tycker inte att filmen har blivit gammal. Jag ser en personlig stil, en konstnär som berättar på sitt sätt.

decennier mellan Agnes och Mai och nu har det gått några decennier till. Tror du att det är lättare att vara kvinna och sanningssägare idag?

– Jag vill nog tro att det gått framåt. Men så kommer det nya hinder som reser sig istället, att samhället eller tidsandan kräver att man ska vara på ett visst sätt. Det kanske inte ser ut som på 30-talet eller 60-talet, men det ser ut på något annat sätt. Det är nog samma urkraft som krävs för att våga stå utanför, våga tränga igenom med det som man känner är sant. Ja, även om världen ser annorlunda ut misstänker jag det är på samma sätt idag.

De får använda motståndet.

– Jag tror att både Agnes och Mai fick energi av motståndet.

När såg du om *Amorosa* senast?

– I somras. Det är kanske svårt att säga när man själv

är med, men jag tycker inte att filmen har blivit gammal. Jag ser en stil, en konstnär som berättar på sitt sätt. Den har kraftfulla konturer, stora färger. Mai var modig. Men jag upplevde också ibland att det fanns något sorgset hos henne. Det förstår man när man läser hennes självbiografi och sätter sig in i hennes liv. Det fanns en sårad flicka som hade varit tvungen att kämpa för sin frihet. Jag kommer ihåg att jag en gång hade köpt en klänning, en ganska lång klänning som var populär på den här tiden, med volanger nedtill och spets upptill. Lite folkloristisk. Jag var 32 och tänkte att den kanske var för flickaktig för mig. Och så visade det sig att Mai hade en likadan klänning. Den var fin på henne, jag tyckte om att se henne i den klänningen. Jag saknar henne, ofta saknar jag henne. Jag längtar efter en fri äldre kvinna. ◀