

Solskenslandet

SVENSK FILM PÅ 2000-TALET

(Red.) ERIK HEDLING

och ANN-KRISTIN WALLENGREN

Atlantis

STEFAN JARLS och Lukas Moodyssons *Terrorister – en film om dom dömda* (härefter *Terrorister*) behandlar händelserna vid EU-toppmötet i Göteborg, juni år 2001. Det var händelser som skakade om Sverige. Många människor drabbades konkret av det kaos som uppstod på gator och torg.

221

Händelsen fick ett exceptionellt utrymme i medierna och debatterades flitigt.¹ Ett 30-tal aktivister dömdes, flertalet till anmärkningsvärt långa straff åtminstone i jämförelse med tidigare liknande politiska händelser som de i Seattle och Nice.² Den numera pensionerade polischefen Håkan Jaldung friades på grund av bristande bevisning från åtalet om olaga frihetsberövande vid Hvitfeldska gymnasiet. Även samtliga poliser, som åklagats för tjänstefel, har blivit frikända.³ På Internet uppstod en rad sajter, diskussionsgrupper, nyhetsbrev och hemsidor under och i efterdyningarna av Göteborgshändelsen.⁴ Därtill har utredningar och rapporter publicerats,⁵ böcker skrivits och teaterpjäser uppförts.⁶ Nyligen kom även Mikael Oskarssons doktorsavhandling *Lag eller ordning?: Polisens hantering av EU-toppmötet i Göteborg 2001*, som är märkbart kritisk till polisens agerande.⁷

Bilder, i synnerhet videoupptagningar av kravallerna, har spelat en avgörande roll för att söka bringa förståelse för händelserna i Göteborg. Det gäller både de bilder som fått utgöra illustrationer till mediernas rapportering, och de bilder som använts som bevismaterial i rättegångarna. Den senare hanteringen kritiserades hårt i program som SVT:s »Uppdrag granskning« och »Mediemagasinet«, vilket bidragit till att skapa nya riktlinjer för hur poliser och åklagare ska hantera film.⁸ En rad filmer om Göteborgshändelsen, av vilka *Terrorister* fått den största spridningen, utgör en intressant del av denna mediala kontext.⁹

Jarls och Moodyssons samarbete föddes redan ett par månader före Göteborgshändelsen, då de startade ett uppror inifrån filmbranschen mot socialdemokraternas Palestinapolitik.¹⁰ Vid Lilla Filmfestivalen i Båstad i augusti 2001 premiärvisade Jarl den korta filmpamfletten *Håll fast tag* (efter ett citat från Göran Persson), som riktar skarp kritik

222 mot hur höga polisbefäl och politiker agerade vid Göteborgshändelsen. Kort därefter levererade Jarl och Moodysson ett kritiskt debattinlägg i *Aftonbladet* beträffande aktivisternas höga straffsats. Efter kontakter med författaren och debattören Erik Wijk påbörjade Jarl och Moodysson filmarbetet under gemensamt bolag.¹²

De fick produktionsstöd på 800 000 kronor från Filminstitutet samt sedermera även stöd från Film i Väst.¹³ Folkets Bio erbjöd sig att distribuera den färdiga filmen, då samtliga andra bolag avböjt.¹⁴ *Terrorister*, som fick Sverigepremiär den 27 juni 2003, sågs av 15 870 biografbesökare, en god siffra åtminstone i jämförelse med det årets övriga biograf-distribuerade dokumentärer.¹⁵ Men den statistik Filminstitutet levererar är missvisande då filmen även visats i en rad olika icke-kommersiella sammanhang: *Terrorister* var under 2003 en av de mest uthyrda filmerna från Folkets bio till skolor, föreningar och seminarieverksamheter och filmarna har själva medverkat vid visningar och diskussioner i olika sammanhang. *Terrorister* har därtill haft – och har fortfarande – en bra spridning främst via nätet och som DVD-film (dock icke till försäljning, utan endast för privat bruk).¹⁶

Att Jonas – vars ansikte är skuggat i filmen – ångrade sin medverkan satte stopp för den internationella lanseringen, trots ett 20-tal inbjudningar från olika internationella filmfestivaler, och även för visningar i svensk television. I fortsättningen får *Terrorister* endast visas av Folket Bio, med vilka filmens samtliga medverkande skrivit kontrakt.¹⁷ *Terrorister* blev inte guldbaggenominerad, och dömdes till en slags tystnad genom den strypta lanseringen utomlands. Under premiärveckan publicerades cirka 145 artiklar om filmen, de flesta kritiska.¹⁸ En övervägande majoritet av skribenterna har, menar Stefan Jarl, redan på förhand haft en negativ och kritisk hållning till filmen.¹⁹ Jag ska se närmare på vad *Terrorister* tillför (alternativt icke tillför) debatten om Göteborgshändelsen dels genom att undersöka de metoder filmarna använder sig av och dels genom att studera mottagandet av filmen. Här kommer jag att begrunda de känslor filmen ger upphov till, både via de vittnesmål som utgör en central del och genom den offensiva montagesckvemen som inleder *Terrorister*.

Dokumentären och samhällsbilden

Dokumentärfilmen hör historiskt sett till en genre som hyser engagemang och en önskan att vilja påverka områden som berör sociala förhållanden, vetenskap och politik.²⁰ Den politiska dokumentären utvecklades i 1920-talets England, där två grundläggande strukturer tog form: dels framställningen av sociala/samhälleliga »offer«, gärna i närbild och via intervjuformen, dels skildringen av ett samhällsproblem, där möjliga lösningar erbjuds utifrån ett samförståndsperspektiv.²¹

Den första vågen dokumentärfilm sysslade i hög grad med konstruktionen av nationell identitet, alltså en känsla av samförstånd och delade värderingar.²² *Terrorister* tar förvisso upp aktuella politiska frågor, men aktivisterna framstår inte som offer och filmen erbjuder heller inga lösningar på våldsproblematiken i samband med Göteborgshändelsen. Snarare syns syftet vara att rikta sökaren mot människor som står lite utanför, eller som är på kollisionskurs med de normer samhället föreskriver.²³ Detta förbinder *Terrorister* med den filmvåg som från 1960-talet och framåt kom att intressera sig för andra typer av sociala tillhörigheter; sådana som kan betraktas som avvikande, subversiva eller illegala och därmed stöts bort av samhället. Det rör sig om dokumentärer som vill försöka opponera sig mot nationalstatens suveränitet.²⁴

Terrorister kan slutligen hänföras till en tredje, och ännu aktuell, våg som går djupare in i en identitetspolitik för att undersöka upphovet till olika sexuella, kulturella, etniska och socialpsykologiska identiteter i en tid då katastrofhändelser, trauman, tillstånd av exil och rotlöshet präglar många människors liv.²⁵ De dömda aktivisterna ingår i globala, radikala och gränsöverskridande motrörelser. Deras röster – vilket i synnerhet gäller de militanta aktivisterna – har svårt att göra sig hörda via det etablerade samfundets språkrör. Jarl och Moodysson intresserar sig främst för de känslor och föreställningar aktivisterna bär med sig efter Göteborgshändelsen; alltså hur de söker forma sina identiteter i strid med vedertagna värderingar och synsätt vad gäller samhälle och politik.²⁶ Som Erik 1 uttrycker det: » Jag åkte till Göteborg som en naiv tonåring, och åkte därifrån som en man, med vidgade vyer och större koll på sanningen.«²⁷

Hotbilder och önskade röster

Händelser som den i Göteborg 2001 skildras i de etablerade medierna via vad Olle Findahl kallar ett våldsfiler.²⁸ Härmed går det att leverera spännande och dramatiska nyhetsberättelser som genererar god vinst åt medieföretagen. Patrik Häggqvist visar i sin analys av *Göteborgs-Postens* rapportering hur förväntningar på våldsamheter skapades redan innan dessa – efter polisens avspärrning av Hvitfeldska gymnasiet – blivit en realitet. Därefter kom allt fokus att ligga på konkreta våldsytringar mellan vänsteraktivistiska grupper och polis: ett drama vars peripeti kom att betecknas av skottet mot Hannes Westberg på Vasagatan.²⁹

Genom en sådan vinkling osynliggörs inte bara själva demonstrationernas politiska innehåll, utan även orsakerna till det våld som försiggår mellan de utpekade antagonisterna.³⁰ De icke-fredliga demonstranternas åsikter betraktas som ointressanta och förblir lika dolda som deras ansikten bakom maskerna.³¹ Efter att aktivister dömts och poliser friats syns ordningen återställd och berättelsen avslutad. Men toppmötesprotester, liksom demonstrationer överhuvudtaget, har en lång historia.³² Det rör sig om konfliktscenarier och politiska maktspel som upprepar sig och där liknande mönster, inte bara vad gäller konkreta händelseförlopp och handlingar utan även rörande mediernas rapportering, går att urskilja. Det är fullt möjligt att bild- och textmedier, genom de berättelser de konstruerar, utövar inflytande på sådana reella händelseutvecklingar, kanske rentav genom att öka våldsspiralen.

I de djupintervjuer Marianne Liliequist gjort med tre unga aktivister framträder en frustration då de inte känner igen sig i de bilder och berättelser som de etablerade medierna levererat. De påpekar exempelvis att de stora manifestationerna med fredliga syften helt kommit i skymundan för våldsamheterna.³³ I så kallade alternativa medier som exempelvis *Stockholms Fria Tidning* och *Motkrafts nyhetsbrev* har, menar Jenny Gunnarsson, andra bilder exponerats och andra röster fått framträda. En gruppering som AFA (Anti Fascistisk Aktion) har haft få andra offentliga fora att ventilera EU-kritiska tankegångar och att beskriva upplevelserna av Göteborgshändelsen. Den etablerade pressen har framställt AFA som ett hot och därmed avpolitiserat syftet med deras verksamhet. Dock är det, som Gunnarsson påpekar, viktigt att

låta båda sidor i en konflikt få komma till tals. På så sätt kan alternativa medier spela en viktig roll för att aktivera medborgare att uttrycka åsikter, även mera obekväma sådana.³⁴

Terrorister inordnar sig i de alternativa mediernas filosofi. Det handlar, enligt Jarl, om att »ge röst åt människor som inte blir hörda. Många av de dömdas utsagor är inte bekanta.«³⁵ Det är en dokumentärfilmstradition med rötter i 1960-talet som vill betona mediets kommunikativa potential före privata vinstintressen. Kontrollen över bilder och utsagor ska i möjligaste mån delas mellan filmens upphovsmän och de medverkande.³⁶ Redan i ungdomsprogrammen *S-Tänk* (1966) poängterar Jarl och medarbetaren Jan Lindqvist den unga generationens brist på tillgång till medier. *Terrorister* har tydliga kopplingar till den av programserien som har titeln *Snutarna*, där långhåriga ungdomar berättar rakt in i kameran om den polisbrutalitet de ständigt utsätts för. Programmet censurerades av TV, som visade endast fyra minuter av sammanlagt 23.³⁷ Jarls och Lindkvists första långfilm *Dom kallar oss mods* (1968) är ett viktigt dokument därför att representanter för en dåvarande ungdomskultur för första gången ges möjligheter att yttra sig i en offentlighet. *Terrorister* anknyter till dessa tidiga dokumentärer både tematiskt och genom intervjun som dominerande strategi, samt genom den mediala uppmärksamhet som visar hur åsikter går isär vad gäller synen på händelser i verkligheten.

Intervjumetoden och filmens vittnesmål

Terrorister startar med att vi ser Jarl och Moodysson åka bil, medan Jarls berättarröst redogör för skälen till filmens tillblivelse. Redan här anges en personlig ton. Det är inte någon sann bild av Göteborgshändelsen vi ska få se. Vi ska få möta nio dömda aktivister och få veta något om hur dagarna i Göteborg satt spår i deras liv. Filmen avslutas likaledes med bilder där vi ser Jarl eskortera Anders till fängelset. Alltsedan *Det sociala arvet* (1993) har Jarl återkommande medverkat i egenskap av dokumentärfilmsregissör i sina filmer. Det finns etiska poänger med detta.³⁸ Att Jarl och Moodysson exponerar sig själva (om än inte på samma sätt som de exponerar de dömda aktivisterna) kan ses som ett sätt att hantera den auktoritära relation som är typisk för den dokumentära genren. Då aktivisterna medverkar i filmen ges de å ena sidan

226 möjligheter att uttrycka sina åsikter, men å andra sidan minimeras deras inflytande över de offentliga avslöjanden kring deras privatliv som skapas i och med att de filmas. Då Jarl och Moodysson träder in i bilden, med skrymmande kamerautrustningar, bryts illusionen om en transparent och sann återgivning av världen. Det vi ser är en film, en konstruktion och delvis en iscensättning.

I början av *Terrorister*, där vi för första gången möter Jonas som berättar om sitt politiska engagemang, framträder filmarna i bild och det vi ser och hör påminner om en dialog. Den här intervjuformen präglas av ett ömsesidigt förtroende då Jarl/Moodysson interagerar öppet med aktivisterna även om de i egenskap av utfrågare bemästrar situationen. Jarl och Moodysson använder sig även av så kallade »talking heads«. Även här sker utbytet mellan filmare och aktivist i ett gemensamt rum, men det är bara aktivisten som syns i bild och vi uppfattar det som om han eller hon talar direkt till oss. Det rör sig om en skenbar form av monolog som förhöjer känslan av närhet. Att filmarna här till övervägande del låter sina frågor och röster bortfalla från den färdiga filmen ger dem ett suveränt herravälde över det färdigklippta resultatet: alltså det innehåll intervjuerna kommer att leverera.³⁹ Som betraktare riskerar man att bli vilseledd, eftersom de berättelser som emanerar i någon mening är manipulerade. Men om vi tror på det vi ser och hör är denna intervjuform en av den dokumentära genrens starkaste grepp.

Processen som ligger till grund för *Terrorister* är komplicerad. Jarl/Moodysson har haft långa ingående samtal med aktivisterna; samtal som inte alltid varit präglade av ömsesidig enighet, men där filmarna valt att inte redovisa sina motargument i den färdiga filmen.⁴⁰ Utifrån aktivisternas erfarenhetsberättelser har Jarl/Moodysson valt att uppehålla sig vid ett par teman: bakgrunden till aktivisternas politiska engagemang och deras syn på dagspolitiken; upplevelsen av Göteborgshändelsen med betoning på polisernas avspärrning av Hvitfeldska samt skottlossningen på Vasagatan; gripandet, tiden i häktet och domarna samt drömmarna om framtiden.

Det är ur aktivisternas egna synvinklar som dessa teman behandlas. De upptagningar som illustrerar aktivisternas redogörelser följer i stort de verkliga händelsernas kronologi från det att kravallpolisen omringade Hvitfeldtska gymnasiet den 14 juni och fram till »Reclaim the City»

227 gatufest i Vasaparken och skottlossningen senare samma kväll den 15 juni. De frågor Jarl och Moodysson ställer är stundom roat nyfikna, som när Mikaela berättar om den dråpliga situationen kring hennes gripande. Andra tillfällen är intervjurösten raljerande, som då Jarl frågar ut en gotländsk familj som blir instängd på Hvitfeldska. I de avsnitt som påverkar starkast – då aktivisterna berättar om tiden i häktet och domarna – använder Jarl och Moodysson ledande frågor. Ett exempel är Jonas som berättar att han blivit dömd till två och ett halvt års fängelse för uppvigling efter att ha vinkat åt en kamrat, varpå Moodysson retoriskt lägger till: »Men du vinkade inte för att liksom leda massorna på något sätt?»

Terrorister framstår i hög grad som ett gemensamt projekt mellan filmare och aktivister, där de senare framträder som aktiva subjekt medan Jarl/Moodysson har en tillsynes passiv och tillbakadragen position. Filmens vittnesmål kombineras med bildmaterial (upptagningar från kravallerna) vars bevisvärde används för att demonstrera giltigheten i vad aktivisterna påstår. Ett exempel är då Erik 1 omväxlande med Jonathan berättar om hur »Antikapitalismmarschen« den 15 juni blev stoppad av ridande poliser och hundpatruller. De bilder vi får se – bland annat i form av polisens egna upptagningar – visar hur polishundarna angriper, som Erik påpekar, allt »från små flickor till gamla tanter«, allt medan de flesta av de 2 000 demonstranterna lyckas fly. Erik och Jonathan utpekar denna polisaktion som orsaken till att demonstrationerna övergick i kravaller, vilket illustreras av upptagningar där både aktivister och poliser kastar gatstenar. Sekvensen slutar med bilden av stenkastning mot McDonalds och bankbyggnader, vilka här kommer att belysa Jonathans konklusion: nämligen att det inte är polisen som är fienden, utan den kapitalism polisen skyddar.

De många intervjuerna, samt de upptagningar som stödjer dess uttåg, förskjuter auktoriteten från filmarna till aktivisterna. Den kunskap vi får är subjektiv och ofullständig.⁴¹ Det är aktivisternas hågkomster som fokuseras, inte de respektive uppfattningar Jarl och Moodysson hyser.⁴² Filmens intention tydliggörs icke desto mindre via Maria Bonnevies tolkning av tre dikter ur poesiantologin *Med frihet på näsan*, samt i ett par mellantexter i form av korta citat.⁴³ Här blottas en sympati med aktivisterna, som inte lika tydligt framgår av intervjusekvenserna. Det rör sig om reflexiva kommentarer vilka levererar bestämda

228 uttalanden kring världen, om än förklädda i poesins form. Det är en öppen och direkt form av argumentation, vars taktik delvis drar uppmärksamheten bort från världen mot en mer distanserad och tanke- mässig redovisning.⁴⁴ Det är en produktiv retorik eftersom sådana texter bidrar till att fixera den mångtydighet som filmens upptagningar rymmer.⁴⁵ Ett solklart förhållningssätt understryks faktiskt direkt i anslutning till filmens inledande montage, via ett citat av Albert Camus: »Revolten är en av människans viktigaste dimensioner.« Detta är sannerligen ett effektivt sätt att reta upp den som är av motsatt uppfattning!

Retoriken och trovärdigheten

Terrorister för fram vissa ståndpunkter om världen och den har en tydlig avsikt. Aktivisternas yttranden stämmer överens med filmarnas intentioner. Det finns både för- och nackdelar med den valda strategin. Utifrån aktivisternas erfarenhetsberättelser har Jarl/Moodysson lyft fram känslolagade upplevelser präglade av både glädje, eufori, ilska, skräck och nedslagenhet. Intervjuerna för fram inifrånperspektiv genom vilka aktivisternas återupplevande av Göteborgshändelsen kan bibringa nya insikter. Närbilden är – på de sätt den levererar ansiktsuttryck, gester och tonfall – viktig för vår inlevelse, identifikation och förståelse. Sådana »talking-heads« förhöjer medvetenheten inför det sagda, vare sig vår identifikation blir av medkännande eller avstötande art. Filmduken som sådan skapar en distans mellan oss och det vi ser och hör. Men då vittnesmålen tar tag i oss kommer vi plötsligt nära. För mig blir upplevelsen stark och empatisk exempelvis då Erik 2:s mamma gråtande berättar om mötet med sonen i häktet, som vid det laget var så nergången och omtöcknad av lugnande medel att han bara ville krypa ihop i föräldrarnas knä.⁴⁶

Den vittgående användningen av närbilder bidrar alltså till att stärka de vittnesberättelser *Terrorister* levererar. *Göteborgs-Postens* Monika Tunbäck-Hanson pekar på hur filmen spräcker »schablonbilderna« och låter individerna träda fram. Dock är hon kritisk till könsfördelningen; att det är killarna som får stå »för det mer välartikulerade och de få tjejerna för fniss och lösa tankar«.⁴⁷ Maria Habazin, recensent i webbtidningen *Ungo8*, menar att Jarl och Moodysson »lyckats väldigt

229 bra med att få oss att känna för de dömda ungdomarna«.⁴⁸ Ledarskribenten i *GT Expressen* anser att filmarna »kunnat ifrågasätta mer, istället för att agera förstående fritidsledare«, men vidhåller ändå att *Terrorister* är en viktig film för att den pekar på allvarliga systemfel inom polis- och rättsväsende.⁴⁹ »De dömdas vittnesmål är inte att ta lätt på eller se bort från« skriver Jan Lindström på *Expressens* ledarplats, och framhåller att filmen »ställer mycket allvarsamma frågor som ännu efter två år inte besvarats nöjaktigt«.⁵⁰

Nackdelen med de metoder Jarl/Moodysson använder rör trovärdigheten. Det är bara *en* synvinkel vi får ta del av, nämligen aktivisternas. *Terrorister* rymmer inte tillstymmelse av kamp mellan olika synsätt. Då Jarl och Moodysson förhållandevis öppet sympatiserar med aktivisterna döljer de samtidigt sina egna röster bakom aktivisternas utsagor. Vi ges föga inblick i hur de valt att utforma och godkänna aktivisternas uttalanden i relation till filmens syfte. Filmens kapacitet att övertyga riskerar därmed att blir marginell bland dem som inte redan (tidigare) sympatiserar med filmens betraktelsesätt.⁵¹

Kritiken mot *Terrorister* har i hög grad kretsat kring dess ensidiga perspektiv, något som föder både misstänksamhet och oro. Ledarskribenten Maria Ludvigsson i *Expressen GT-Kvällsposten* är kritisk till att aktivisterna »nu fått filmens alla möjligheter att föra ut sitt budskap«; ett budskap som dessutom förenklar en komplex värld genom att påstå att »kapitalismen är roten till allt ont«.⁵² *Expressen GT-Kvällspostens* Anne Hedén menar att Jarl och Moodysson borde ha tagit aktivisterna »på större politiskt allvar. Inte endast, som här, gett dem en röst.«⁵³ »Det är märkligt att inte Jarl har velat bidra med mer politisk erfarenhet«, skriver *Dagens Nyheters* Johan Croneman. *Terrorister*, fortsätter Croneman, ger ett naivt och historielöst intryck. Skribenten saknar kopplingar till exempelvis Båstadsdemonstrationerna 1968 (tennismatchen Sverige-Rhodesia).⁵⁴ På *Dagens Nyheters* ledarplats kritiserar Hanne Kjöllér filmarna för att ställa ledande frågor och konstaterar att *Terrorister* därmed tar parti för en viss sorts politiskt våld.⁵⁵ På ledarplats i *Svenska Dagbladet* skriver Erik Zsiga indignerat: »Aktivisternas röster har ... fått så mycket debattutrymme att det idag verkar som om det var poliserna som slog sönder Göteborg.«⁵⁶

Jarl och Moodysson praktiserar vad retorikforskaren Jens E. Kjeldsen kallar en manifest retorik, alltså en argumentation som vädjar till

230 åskådarens känslor, men där avsikten är att ändra på konsensus genom att uppmana till någon form av handling.⁵⁷ Det är en retorik svår att tillämpa, inte minst på grund av åskådarens förförståelse och de kontexter som omger både upplevelsen och händelsen i sig. Vid tiden för filmens premiär (två år efter Göteborgshändelsen) hade många för länge sedan hunnit bilda sig uppfattningar präglade av de etablerade mediernas konstruktion av händelsen och dess rättsliga efterspel. Att filmens ensidiga perspektiv ökar risken för att åskådaren avvisar dess budskap blir tydligt hos ett flertal anmälare. Johan Wennström, recensent i *Vujs Filmtidning*, skriver att »som liberal känner man sig väldigt främmande för de åsikter som presenteras i filmen«. Filmen brister även i sin trovärdighet, fortsätter Wennström:

Sanningen och verkligheten är någonting som jag tycker borde vara bekräftad i dokumentärfilmer, inte ovisst som i denna. Detta torde vara särskilt viktigt i denna film, som är ett av de få medium [sic!] där de ungdomar som deltog i demonstrationerna ges en rättvis chans att återge sin version av händelseförloppet. Det enögda och verklighetsfrämmande vänsterperspektivet känns dock tröttsamt och man saknar källkritik från regissörerna.⁵⁸

Maria Habazin finner att *Terrorister* »kan verka extremt vinklad vid vissa ställen, men i sin helhet [är det] en lyckad film«. Dock anser hon »att en bra dokumentärfilm inte bara ska visa upp en sida av historien, utan den ska vara objektiv och ta upp båda«.⁵⁹ Erik Zsiga är kritisk till att de dömdas versioner behandlas »som sanningar«, med tanke på att Jarl och Moodysson »inte verifierat de dömdas påståenden i intervjuerna«.⁶⁰ Zsiga menar vidare att *Terrorister*, just i frånvaron att källkritik och genom sin kompromisslöshet, kan vändas mot sig själv: »Att regissörerna låter de dömda ge sin syn på händelserna och världsläget är ju inte fel. Insikten om vilka skeva analyser som ligger till grund för deras aktivism är snarare filmens stora tillgång.«⁶¹ Även Hanne Kjöllér är kritisk till att filmarna inte undersökt sakuppgifterna från de dömda.⁶² Jarl och Moodysson medger att de inte kollat om aktivisternas uttalanden stämmer, men anser sig inte haft någon anledning att förutsätta att de ljuger inför kameran.⁶³

231 Bilder som är estetiskt och emotionellt laddade kan fungera bra om de stödjer den uppfattning åskådaren redan har. Men om åskådaren är av motsatt hållning blir en verbal styrning och precisering av budskapet viktig. Den typ av retorik som fungerar bäst för en oppositionell åskådare är en som uppmanar åskådaren att aktivt ta del i rekonstruktionen av argumentet. En sådan retorik kan, menar Kjeldsen, ändra på åskådarens existerande hållningar och värderingar. Men för detta krävs en argumentation som för fram inte bara klara direktiv och ett trovärdigt resonemang, utan även olika tolkningsalternativ.⁶⁴ Lika lite som händelser talar för sig själva, lika lite förmår en röst – eller röster i samstämmighet – att formulera någonting sanningsenligt. Det ensidiga perspektiv som dominerar *Terrorister* riskerar att skapa skepsis hos åskådaren. I *Terrorister* saknas en »röst« eller styrning som kan konfrontera åskådaren med alternativ till filmens ensidiga utsagor och till de egna hypoteser han eller hon bär på inför ännu ett möte med Göteborgshändelsen.

Dokumentärfilm och sanning

Det kritiska mottagandet av *Terrorister* går delvis att förklara utifrån filmens form och strategi. Det är ofta filmens trovärdighet som angrips. Detta går i sin tur att hänföra till synsätt som utvecklades på 1960-talet, då dokumentären – under en tid av teknologiska landvinningar – fick fäste inom televisionen. TV-journalistiken kom, menar dokumentärfilmsforskaren Brian Winston, att diktera nya villkor och regelverk för den dokumentära praktiken vilken skulle ägna sig åt fakta, vara objektiv och sanningsenlig. Kameran skulle observera världen, utan någon inblandning från filmarens sida.⁶⁵

Men det räcker inte att endast visa upp världen. Dokumentärfilmen kommer inte undan frågan om intention, eftersom den (ofta) påstår något om världen. Härvidlag menar filmteoretikern Noël Carroll att en film som gör bestämda påståenden om världen måste ha klara bevis för den sanning filmen visar upp. För att åskådaren ska tro på filmens innehåll måste filmens påståenden vara väl underbyggda. Åskådaren ska, med andra ord, kunna lita på filmarens intention.⁶⁶ Den här typen av dokumentärfilm bemöter en förväntan på objektiv återgivning; en förväntan som tvivelsutan är starkt förknippad med genren. Misslyckas

232 filmen med att tillfredsställa sådana förväntningar kan vi kritisera den för att bryta mot de regler eller kontrakt gällande sanningsenlighet som upprättats mellan filmare och åskådare.⁶⁷

Begreppet objektivitet är i hög grad lierat med uppfattningen om vad dokumentärfilm är eller ska vara.⁶⁸ Det objektiva är i sin tur förknippat med den realistiska filmstilen, och dess utarbetade sanningskonventioner.⁶⁹ Objektiva uttalanden om den historiska världen antas kunna passera via etablerade medieinstitutioner.⁷⁰ Kamerateknologins nästan osynliga eller transparenta operationer syns lämpa sig för detta.⁷¹ Tanken om naturliga och rationella bilder blir, som medieforskaren Stuart Hall påpekar, ett sätt att söka upprätthålla en samstämmighet kring samhällets fundamentala norm- och trossystem.⁷² Men Göteborgshändelsen är ett tydligt exempel på hur denna typ av försök att skapa konsensus krackelerar, därför att även specifika frågor eller fenomen är obestämbara och därmed svårdefinierade.

I *Terrorister* pekar Jonas på det motsägelsefulla i att man från mediernas sida avpolitiserar det politiska, medan man från rättens sida kriminaliserar det politiska, vilket resulterar i ett allmänt fördömande av en hel folkrörelse. Objektivitet ger emfas åt en viss dominerande syn på en situation eller händelse, före andra subjektiva eller alternativa synsätt. Dess till synes självklara kraft syns registrera sanningen och genom sådana operationer legitimeras en rad för samhället prioriterade verksamheter som exempelvis journalistik och rättskipning.⁷³ Jarl har vägrat att inordna sig i sådana mallar: »Jag har aldrig varit intresserad av journalistik. De där etiska reglerna SVT har, om objektivitet och saklighet, de är för mig fullständigt ointressanta. Jag är och vill vara subjektiv. Så fort sakligheten strider mot det jag känner emotionellt, så skiter jag i sakligheten! Sakligheten utesluter så mycket av vad människan är.«⁷⁴

Det finns således olika synsätt på genren, något som förser dokumentärfilmen med fler möjligheter än begränsningar. *Terrorister* gör inte bestämda påståenden om världen utifrån gängse objektivitetskriterier. Dess intention består mer av en kommunikativ och reflekterande akt. Vi ska, som Jarl uttrycker det i filmens inledning, få veta hur aktivisterna »såg på världen och vad som hände i Göteborg. Vilka var aktivisterna? Och hur tänkte dom?« Genom att delge aktivisternas berättelser vill Jarl och Moodysson söka få åskådaren att anta, eller åtminstone reflektera över, de vittnesmål filmen för fram. Det handlar

inte om att nå fram till sanningen, utan snarare om att syna vissa mera dolda aspekter av händelserna i Göteborg. Avsikten är att med de grepp filmmediet tillhandahåller försöka påverka åskådaren. Filmens innehåll är därmed lierad med en plan samt ett praktiskt och genomtänkt utförande. Verkligheten kan inte presenteras, utan bara förmedlas. Det är i mötet mellan film och åskådare som sanningen emanerar. Om vi ska tro på *Terrorister* måste vi söka förstå de intentioner Jarl och Moodysson har: först då kan vi forma – eller rent av omforma – våra egna attityder. Dokumentärfilm behöver sålunda inte göra bestämda och verifierbara påståenden om världen. Men det är, som filmteoretikern Trevor Ponech påpekar, viktigt att åskådaren förstår och accepterar den plan eller intention filmarna har med sin retorik.⁷⁵

De anmälare som förhåller sig positiva till *Terrorister* syns dela filmens teoretiska och ideologiska premisser. I *Svenska Dagbladet* skriver Malena Janson: »... manipulation är filmmediets själva grund och inte ett fullt knep.« Att lägga undan anspråken på sanning är ett för filmarna ärligt sätt att erkänna »sin oförmåga att spegla verkligheten på ett tillfredsställande sätt«. I egenskap av filmregissörer är Jarl och Moodysson »i sin fulla konstnärliga rätt att visa en och endast en sida av saken, den del av sanningen som är aktivisternas – hur otillfredsställande det än må vara för åskådaren.«⁷⁶ Johan Karlsson hör till de få som på ledarplats påpekar det förtjänstfulla vad gäller filmens subjektiva angreppssätt: »Här kommer varken piketpoliserna, handlarna på Avenyn eller toppmötespolitikerna till tals. Fast finns det något annat sätt att berätta om en händelse som toppmöteskravallerna än att vinkla, ta ställning och beskära verkligheten?«⁷⁷ Så väl journalister som dokumentärfilmare manipulerar, genom att göra urval vilka styrs av rådande värderingar, synsätt och teorier. Att göra urval är att välja en aspekt före en annan. De bilder vi möter uppbar sina sanningar och betydelser i relation till omgivande kontexter.⁷⁸ Fakta är, som medieforskaren Arild Petveit påpekar, något man både finner och konstruerar för att skapa betydelser utifrån vissa ändamål. Att hävda att dokumentärer ska vara objektiva kan ses som ett sätt att söka tysta kritiska röster i en tid då medierna generellt tenderar att homogenisera och därmed marginalisera den kritiska debatten. Men objektivitet kan ändå fungera som ett pragmatiskt redskap när vi ska försöka skilja sanning från lögn.⁷⁹

Dokumentärfilm sysslar med realistisk återgivning. Bilder som lik-

234 nar världen har en viss makt över våra liv. Kamerateknologin har, som Tom Gunning påpekar, från begynnelsen påverkat och omformat sociala relationer, både i den privata och publika tillvaron.⁸⁰ Det är därför nya övervakningskameror ständigt installeras i våra offentliga miljöer och det är därför vi har personliga bilder i våra pass. Den mediala uppmärksamheten kring Göteborgsrättegångarna har i hög grad kretsat kring hur mycket man får lov att manipulera ett filmmaterial utan att dess bevisvärde går förlorat.

Dokumentärfilmaren och filmprofessorn Göran du Rées har genom en analys av åklagarens bevismaterial rörande skotten på Vasaplatsen visat hur rättsväsendet missbrukat och urholkat den rörliga bildens trovärdighet genom ett manipulativt ljud- och klippningsförfarande. Polisens film består av ett montage med pålagt ljud som gör att upplevelsen av rumslighet går förlorad. Här framställs de skjutande poliserna som isolerade och hotade. Mot denna tre minuter långa film ställer du Rées den film som togs av den belgiske tevefotografen Daniel Demoustier: en film som består av en obruten tagning som visar att ett 50-tal poliser finns på plats mot en ensam stenkastare.⁸¹

Som Erik Hedling och Anna Meeuwisse påpekar avtecknar sig här två olika teoretiska betraktelsesätt vad gäller former för verklighetsrepresentation. Polisens filmmontage går att hänföra till Sergei Eisensteins konstruerade filmestetik medan Demoustiers obrutna tagning utgör ett mönsterexempel på den realistiska filmstil som André Bazin hyllade.⁸² Den kreativa dokumentärfilm som Jarl ägnar sig åt sorterar under en eisensteinsk filmfilosofi som snarare behandlar relationen till verkligheten än verkligheten i sig: »Film är manipulation. Ju mer, desto bättre!»⁸³ Så kan man naturligtvis inte resonera i en domstol, men för dokumentärfilmaren handlar det om att ständigt hitta nya sätt att representera »sanningen«.

Terrorister placerar in Göteborgshändelsen i ett politiserat sammanhang där en antagonistisk kamp förs om rätten till tolkningsföreträde. Men sanningen om kravallerna är svår att nå eftersom värderingarna kring händelserna i Göteborg alltid kommer att variera.⁸⁴ Som den partsinlaga *Terrorister* är har den få möjligheter att vinna majoritetens medhåll. Detta är Jarl fullt medveten om: kanske går det att påverka de osäkra, de som ännu inte tagit ställning. Men effekten kan även bli motsatt, kanske i form av än värre konfrontationer mellan poliser och

demonstranter framledes.⁸⁵ *Terrorister* framför *vissa* åsikter men klargör inte tydligt sin intention, vilket gör dess ambitioner en aning svårtolkade. Det är en film som talar mera till känslorna än intellektet.

Våldsamma bilder och emotionella upplevelser

Terrorister beskriver känslösamma upplevelser vilka har en konkret förankring i verkligheten, och vi blir på olika sätt drabbade av filmens vittnesmål. Redan filmens inledande montage – vars excess av våldsamheter tenderar att tänja på gränserna för det acceptabla (jag måste själv titta bort) – skruvar fast åskådaren i en emotionell sinnesstämning. Det är exploderande hus, militärparader, fartyg som träffas av Exocet-robotar och söndertrasade människokroppar i krigshärdar, svältande afrikanska barn och massgravar, plågsamma djurförsök, ödeläggelse av regnskog och oljeindränkta sjöfåglar. Detta till tonerna av Bob Hunds strofer: »Om du verkligen vill se [...] får du mer än vad du tål [...] välkommen till vår lilla planet.»⁸⁶

Den här musiken bidrar till att förstärka bildernas uttryck, liksom sångtexten bidrar till att styra den tolkning som bär upp filmens argument. Det finns, som Carl Plantinga konstaterar, inte mycket forskning kring dokumentärfilmens musik- och ljudeffekter. Men dess förmåga att emotionellt styra vår upplevelse och därmed vår förståelse ska inte underskattas. Bob Hunds sångtext levererar därtill ett slags spydiga kommentarer till bildflödet för att ytterligare skruva fast åskådaren i avsett känsloläge. Detta sätt att använda filmmusik är utmärkande för den konstruerade och arrangerade filmform Jarl återkommande arbetar med. Redan filmens titel *Terrorister* anger denna ironiska touche.⁸⁷

Invävt i montaget finns en kort sekvens från oroligheterna i Gaza 2002. Vi ser hur den 12 år gamla Muhammad al-Durrah skräckslaget gömmer sig bakom sin far Jamal al-Durrah under beskjutning av israeliska soldater. Då kameran efter korta ryckiga rörelser på förödelsern vänder tillbaka är fadern svårt sårad, sonen död. Bildsekvenser av det här slaget påverkar, som Jens E. Kjeldsen påvisar, starkt genom den närvaro den levande visuella framställningen skapar av händelser där våldet inom ett par ögonblick får tragiska konsekvenser. Närvaron kommer av realismen i avbildningen, vilken i sin tur skapar trovärdighet då du involveras i en direkt empatisk relation med individer som skadas

236 svårt och avlider inför filmkameran. Sådana upptagningar skapar en omedelbar och samtidig upplevelse som rymmer både information och emotionell substans. Bilderna av den sårade fadern Muhammad och den döde sonen Jamal etsar sig fast i minnet: de blir till symboler för konflikten mellan Palestina och Israel, och kommer därmed att få betydelser långt utöver sig själva.

Denna retoriska förtätning mångdubblas via det montage som inleder *Terrorister*. Det är ett verkningsfullt sätt att utöva retorisk påverkan. Trots att vi redan sedan tidigare känner till dessa fasansfulla bilder kan vi inte värja oss mot deras emotionella chockverkan. Men på samma gång ska vi reagera intellektuellt. För att förstå ondskan måste vi söka bidra med både premisserna och deras förbindelse till filmens argumentation.⁸⁸ Vi blir därmed fastlåsta i en position där vi tvingas att ta ställning. *Terrorister* utsätter oss inledningsvis för ett slags audiovisuell attack som visserligen är effektiv i sitt syfte, men samtidigt svår att bearbeta.

Samtliga recensenter är märkbart påverkade av montaget. *Svenska Dagbladets* Malena Janson skriver att som »åskådare är det omöjligt att värja sig, omöjligt att inte förfasa sig över de grymma orättvisorna eller tycka annat än att världen är 'helt sjuk'«. ⁸⁹ »'Världen är rutten, man borde göra något', tänker man och knyter näven hårdare runt popcornlådan«, menar *Expressens* Jonas Cramby.⁹⁰ *Göteborgs-Postens* Monika Tunbäck-Hanson anser att »bilderna fungerar som slagkraftiga illustrationer av resonemangen om våldet i världen, kapitalismens förbannelser, de globala orättvisorna, om all denna skevhet som föder uppror«. ⁹¹ *Expressen GT-Kvällspostens* Johan Karlsson kallar montaget för »Världens orättvisor i MTV-tappning«, men menar att det fungerar väl »som fond till filmen«. ⁹² Imponerad är även *Dagens Nyheters* Johan Croneman:

Texten och de vidriga bilderna frontalkolliderar i hög hastighet, klippen är mer drastiska än skickliga. Militären och makten attackerar folket, de obehäpnade civila, ja oss alla på denna jord faktiskt, från havet, från luften, med bomber och missiler. Angriparna kommer från väster, de angripna finns i den fattiga delen av världen. Vi lär oss hur kapitalismen och imperialismen skövlar skogarna, förgiftar haven, experimenterar med djuren, skoningslöst attackerar allt levandes ursprung, kvinnor, mammor, barn [...]. Det är en cineastisk reflektion som är omedelbar, det är en

dokumentär metodik som fungerar som både prolog och final [...]. Man glömmer inte sådana iskalla bilder, man lär sig skilja på offer och gärningsmän. Efter denna bildstorm kan vi nämligen äntligen börja lyssna, nu är perspektiven de rätta, nu ser vi tydligt skillnaden mellan en gatsten och ett granatgevär.⁹³

237

Men alla är inte odelat positiva. *Göteborgs Tidningens* Anne Hedén ställer sig tveksam till montagens syntes: »Kapitalismen som upphovet till allt ont, alltså. Problemet med en sådan monolitisk syn är att bilden av aktivismen riskerar att bli monolitisk den med; allt är okej så länge någon gör något.«⁹⁴ Ändå mera kritisk är Johan Wennström för *Vujs Filmtidning*: »Det bjuder emot att se det ovan nämnda kollage av otäckta bilder och sekvenser, vars samband med kravallerna i Göteborg är alltför långsökt. Resonemanget om hur kapitalismen i olika former [...] stänger ute fattiga människor och vikten av att bekämpa den är inte mer än en dålig ursäkt för att kasta sten och begå brott.«⁹⁵

Än mer indignation väcker montaget hos ledarskribenterna. *Svenska Dagbladets* Erik Zsiga upplever montaget som »några av de mest obehagliga minuterna på länge inom svensk dokumentärfilm. Regissörerna har grävt i arkiven för att hitta samtidens allra värsta bilder [...]. Det speglar tydligen hur aktivisterna har förklarat sitt hat mot kapitalismen [...]. Innebär det att jag bär skulden för varje ihjälsvultet barn, varje avrättad avvikare och varje skott i Gaza?«⁹⁶ Lika upprörd och frågande ställer sig Hanne Kjöllér i *Dagens Nyheter*: »Så får vi se rent fruktansvärda bilder på svältande barn, på människor som dödas och på hagar av människor som är döda där den enda överlevande är ett litet barn. Jag tror inte att jag någonsin sett så ruskiga bilder. Men vad har de med Göteborg att göra? På vilket sätt har vandaliseringen av Avenyn minskat världssvälten?«⁹⁷ *Expressens* Jan Lindström anser att montaget »på ett överspant vis [kopplar] Göteborg till tyranniets värsta excesser«. ⁹⁸

Formen och det politiska innehållet

Några recensenter hyllar *Terrorister* för dess emotionella kraft, medan andra – i synnerhet ledarskribenterna – kritiserar filmen för att vara aktiv, spekulativ och antiintellektuell. *Terrorister* har även sammanlik-

238 nats med Leni Riefenstahls nazistiska propagandafilmer.⁹⁹ Den kritiska responsen svarar i hög grad mot de tolkningsramar som själva mediekontexten kring Göteborgshändelsen format. Ett tema som återkommer rör filmens sätt att »hantera« våldet och här syns den allmänna meningen vara att det emotionella och de intellektuella bör hållas isär. Detta kan, enligt Plantinga, relateras till en djupt rotad misstänksamhet mot konst som framkallar starka sinnesrörelser; alltså att känslor och inlevelse är hämmande för åskådarens kritiska förmåga. Känslor förknippas då med det emotionella, omoraliska, naiva, dumma – ja, även det kvinnliga – medan den intellektuella responsen är relaterad till tänkandet, den kritiska bedömningsförmågan och det manliga verandet.

I filmteorin har emotionella upplevelser av film länge förpassats till psykoanalysens domäner. Ett slags motreaktion har kommit i form av en modernistisk filmtradition som genom olika distansierande grepp vill bryta den illusion som förknippas med film så att åskådaren ska kunna anta ett kritiskt förhållningssätt. Känslorna måste alltså bemästras för att filmupplevelsen ska bli moraliskt produktiv. Åskådaren ska, istället för att identifiera sig med filmens aktörer, göras medveten om de större sociala och kulturella krafter som filmen skildrar.¹⁰⁰

Till denna form av progressivitet har man hänfört reflexiva strategier. Åskådaren görs uppmärksam på filmen och den värld filmen avbildar, medan realismen blir misstänkliggjord.¹⁰¹ I grunden ligger tanken att filmen i egenskap av konststart måste kunna göra *något mer* än att bara reproducera det verkliga. Därtill har filmrealismen efter inflytande från semiotiska, marxistiska och psykoanalytiska teorier uppfattats som manipulativ och ideologiskt förkastlig. Den »verklighet« på film som långt tidigare hyllades av teoretiker som André Bazin och Siegfried Kracauer syns åtminstone i teorin ha berövats dokumentaristerna.¹⁰²

Tongivande nutida dokumentärfilmsteoretiker som exempelvis Bill Nichols framhåller följaktligen att reflexiva och performativa metoder bättre lämpar sig för representationen av en komplex värld än den observerande stilen.¹⁰³ Andra har dock funnit sådana resonemang problematiska eftersom man då ser den filmiska formen eller strategin i sig som bärare av ideologi. Vad åskådaren upplever och känner borde, enligt Plantinga, rimligen böttna i engagemanget med filmens innehåll – hur vi engagerar oss genom att emotionellt och intellektuellt bedöma de händelser filmen visar upp – och inte med dess formella presenta-

tion.¹⁰⁴ Även filmteoretikern Janet Staiger ställer sig tveksam till den ideologiska filmkritik som styrts av uppfattningen »att formella egenskaper i sig har en progressiv ideologisk effekt« utan att ta hänsyn exempelvis till »den kontext som anger hur en film tillåts existera«. ¹⁰⁵

Jarl är i hög grad ett barn av den politiska modernistiska filmtraditionen (med föregångare som Bertolt Brecht och Sergei Eisenstein). Han använder film för att propagera politiska budskap och för att få åskådaren att tänka och agera på ett medvetet sätt. Men det Jarl främst tar fasta på är de känslor film kan alstra via grepp som montage och intervjuer. I stället för rationellt och logiskt tänkande vill Jarl förlita sig på de funktioner känslomässig begåvning tvivelsutan har för viktiga beslut i livet och för hur vi klarar tillvaron och våra relationer.¹⁰⁶ Dokumentärfilm handlar då i hög grad om en retorisk användning av åskådarens känslor. Jarl och Moodysson försvarar montage med »att det inte går att förstå händelserna i Göteborg utan att se det 'överväld' som drabbar människor runt om i världen varje dag«. ¹⁰⁷

Men balansgången är vanskelig. Risker finns att åskådaren avvisar alltför hemska bildupptagningar, i synnerhet då filmens kommunikation inte erbjuder tillräcklig hjälp för att förstå eller bearbeta budskapet alltmedan vi i upplevelsen strävar efter att finna ett begripligt helhetsperspektiv.¹⁰⁸ Jarl och Moodysson vill påverka och aktivera åskådaren, men montageets kompromisslösa bildflöde riskerar att leda till den typ av passivitet som enligt filmforskaren Torben Grodal kännetecknar melodramfilmsupplevelsen: när vi varken förmår ta till oss, eller göra något åt den ondska vi får se kommer upplevelsen att präglas av obehag och sorg vilket kan leda till svarslöshet eller dåligt samvete. Vi ser människor lida, men vi kan inte ändra på situationen, lika lite som situationens offer kan. Våldet syns närmast obegripligt. Känslan av hopplöshet, bedrövelse och oförmåga riskerar att bli förlamande.¹⁰⁹

Detta fjärrar oss och på avstånd kan vi till och med uppleva en viss tillfredsställelse över att det inte är vi eller våra nära som är drabbade: en åskådarpå position som på betryggande avstånd även aviserar en etisk problematik. Med vilken rätt betraktar vi de fasansfulla bilderna på Muhammad och Jamal al-Durrah om vi ändå inte kan medverka till en förbättring av dessa människors liv? *Terrorister* konfronterar oss med bilder och kontroversiella berättelser om våld. Men risken är uppenbar att Jarl och Moodysson förlorar en stor del av publiken på grund av

240 montaget. Om redan filmens etableringsbilder föder tvivel hos oss riskerar även trovärdigheten i filmens vittnesmål att avta. Den emotionellt starka upplevelsen riskerar att hämma den intellektuella förståelsen och, som framgår av filmens anmälare, föredrar flertalet en realistisk och tillsynes objektiv återgivning i bazinsk anda framför en själv-reflexiv dokumentärfilmsestetik à la Eisenstein.

Våld på film och våld som politisk metod

Vid sidan av det inledande montaget varvas intervjuerna med upptagningar från händelserna i Göteborg, men även med upptagningar av kravaller bland annat i Genua, juli 2001. Det är våldsamma bilder av maskerat upplopp och polisbrutalitet; råa realistiska upptagningar (à la Bazin) som här delvis kommer att fungera på annat sätt än i de etablerade medierna då de är avsedda att styrka de sanningar som är aktivisternas. Under G-8 mötet i Genua en månad efter Göteborg där 70 000 människor demonstrerade (och en demonstrant sköts till döds i huvudet och många skadades allvarligt, även poliser) gick ett trettiotal regissörer, bland andra Ettore Scola, ut på gatorna med DV-kameror och dokumenterade vad som hände. 320 timmar film klipptes ihop till filmen *En annan värld är möjlig* (*Un altro mondo è possibile*, 2001); detta för att uppvisa andra perspektiv på händelsen än den som nyheternas våldsvinkling skapade.

Den här typen av medieaktivism – som även *Terrorister* sällar sig till – anknyter ofta till en uppvisning av våldsamma handlingar. Ett par av aktivisterna – Jonas, Jonathan och även Hannes – försvarar våldet som en meningsfull och nödvändig metod därför att, som Jonathan formulerar: »Det är inte vi som stiftar lagarna, och lagarna är inte till för oss.« I stället för gatstenar använder Jarl och Moodysson kameran som vapen. Det strukturella våldet, menar Jarl, utövas inte av några stenkastande aktivister i Göteborg, utan av världens stora ledare som exempelvis Bush, Blair och Berlusconi, vilka särskilt utpekas i *Terrorister*.¹¹⁰ Även Moodysson stödjer aktivisternas konkreta protester:

Lagren av avtrubning är farligare än att kasta en gatsten genom ett skyltfönster [...]. Det verkliga våldet utövas inte av stenkastare, utan någon helt annanstans [...] det är inte de som låter

sin frustration få utlopp som är sjuka i huvet, utan det är de som stänger av fullständigt och slutar bry sig. Sen kan man tycka att slå sönder saker lite mållöst är ett jävligt destruktivt sätt att låta sin frustration och ilska få utlopp, men ibland känns det som det är ett bättre sätt än att inte göra någonting.¹¹¹

241

Det är kontroversiellt att förespråka våld som politisk arbetsmetod i en demokrati. I *Terrorister* visas våldet upp mer än det diskuteras. Aktivisterna ägnar sig åt systemkritik genom att ta till våld, men några lösningar eller alternativ formuleras inte. Här syns aktivisternas plan nästan lika luddig som filmarnas. Men våldet finns och det yppade sig konkret och med allvarliga konsekvenser under dagarna i Göteborg. Jarl anser att Göteborgshändelsen vittnat om en tilltagande hårdhet från myndigheternas sida vilket i sin tur leder till ett skarpare motstånd: »Så fort repressionen ökar sin styrka så ökar 'gatan' sin styrka. Man kan se en enorm radikaliserings som en följd av Göteborg. Om de tror att de får ungarna att hålla käften, så har de tänkt fel«, menar Jarl. Känslor av uppgivenhet kan, menar Moodysson, »leda fram till en större risk för konfrontationer«. Det samma gäller de exceptionellt höga straffen, vilka tyder på att det »handlar om hämnd, om kollektiv hämnd«.¹¹²

Våldet är ett dominerande tema i den mediala uppmärksamheten kring *Terrorister* och rösterna är inte oväntat främst kritiska. *GT-Kvällspostens* Anne Hedén menar att den nödvändiga diskussionen av våldet som politisk strategi i *Terrorister* kommer i skymundan för polisens och rättsväsendets förfarande, mot vilka bilderna av stenkastning och krossade skyltfönster syns tämligen oförargliga. Det är alltså en skuggad eller vinklad syn på våldet som förs fram.¹¹³

Även *Göteborgs-Postens* Monika Tunbäck-Hanson hade önskat få höra mer från aktivisternas sida, om hur de ser på våld som politisk metod.¹¹⁴ *Dagens Nyheter*s Johan Croneman är bekymrad över de konsekvenser som kan komma av skotten i Göteborg, som nära nog dödade Hannes Westberg. Han hänvisar till den 1 juni 1967 då en tysk polis sköt ihjäl studenten Benno Ohnesorg under en demonstration i Berlin, vilket »blev en avgörande händelse för den framväxande terrorismen inte bara i Tyskland, utan hela Europa«. »Kanske såg vi ingen ny Ulrike Meinhof i Jarls och Moodyssons film, men nog såg jag embryon till några terroristromantiker som Norbert Kröscher. Och det är oroväckande

242 nog. Jag tror att just den påminnelsen är filmens viktigaste meddelande till omvärlden.«¹¹⁵

För Johan Wennström, som skriver för *Vuor Filmtidning*, finner stenkastarna ingen nåd. *Terrorister* visar inga undersökande ambitioner, utan utmynnar i »en lovsång till brottsliga handlingar«.¹¹⁶ *Dagens Nyheter*s Hanne Kjöllér är besviken på att den avgörande frågan inte ställs, alltså »om det är rätt att kasta sten på människor«. Han refererar till uttalanden Moodysson har gjort om att politiskt våld faktiskt kan vara berättigat, och undrar i polemiserande ordalag »om det också gäller högervåld?»¹¹⁷ I Norge visades filmen bara en gång på Cinemateket i Oslo. Tore Gjerstad, som skriver för norska *Dagbladet.no*, finner det »upprörande å se att noen av venstresidas beste menn enda en gång blir mer fascinerat og empatisk overfor ekstremistene enn av fredsaktivistene. De krydrer til og med voldsromantikken med poetiske utdrag om det vakre med opprør.«¹¹⁸

Expressens Jan Lindström är mer känslomässigt påverkad av våldsrepresentationen, och visar därmed på en tolkning som mera stämmer överens med filmens retorik: »Det är inte helt lätt att förstå och stå ut [med] en filmscen där fem sex svenska polismän sparkar och slår med batonger på en liggande man [sannolikt åsyftas här Erik 2] som skriker hjärtslitande gällt men inte slipper undan ännu mera sparkar och slag.«¹¹⁹

Det råder en bred enighet om att våld är förkastligt som politisk metod, men vid det kaos som uppstår vid gatukravaller blir det svårt att avgöra vilket våld som är värst: aktivisternas eller polisens. Jarl och Moodysson har gjort strategiska val av bilder ur den uppsjö av upptagningar som funnits tillgängliga. Upptagningar av poliser som höjer och avlossar skarpa vapen är svåra att bortse från. Lika svårt blir det att ignorera bilden där Erik 2 ligger på marken med händerna över ansiktet, med en aggressivt misshandlande polis över sig. *Terroristers* styrka ligger främst i den rättsskandal som tydliggörs via vittnesmålen, men demonstrationernas politiska syften lindas in i revolutionens romantiska skimmer. Vi får inte veta det som vi egentligen vill veta: hur dessa aktivister egentligen tänker gå till väga för att ändra världen och varför de tror att utomparlamentariska metoder är det enda möjliga.

»Från ord till handling« via den audiovisuella kanalen

243

»Mina filmer vill ju göra någonting utöver det som visas i filmen. De vill medverka till förändring. De är kampfilmer«,¹²⁰ har Jarl påpekat. Går man till Moodyssons senaste filmer *Lilja 4-ever* (2002) och *Ett hål i mitt hjärta* (2004), så är det också en sorts »kampfilmer«, vars bärande idéer vill göra oss medvetna om allvarliga problem, genom att vädja till våra känslor.

Dock finns få belägg för att film kan producera social förändring; i synnerhet inte dokumentärer, då de sällan åtnjuter någon stor publik på ordinarie biografer – trots lysande undantag som *Fahrenheit 9/11* (Michael Moore, 2004). Filmer kan dock, menar filmteoretikern Jane M. Gaines, åstadkomma en kraftfull, realistisk spegeleffekt just genom uppvisningen av fysiskt agerande människokroppar; alltså genom att utnyttja en sinnlighet som sträcker sig bortom det abstrakt intellektuella.¹²¹ Detta kräver dock att åskådaren – åtminstone potentiellt – delar filmens politiska synsätt. Sådana bilder kan attrahera och skapa en empati så stark så att gensvaret måste konkretiseras i handling. I så mening är det möjligt att avsiktligt, via bilder av det verkliga, påverka eller manipulera framtida händelser.¹²²

Ett exempel på detta är misshandeln av Rodney King i mars år 1991, en händelse som videofilmades av en amatör och vars upptagningar fick en världsomspännande spridning (som nu även figurerar i Lars von Triers *Manderlay*, 2005). Dels ledde detta till våldsamma kravaller i stora delar av Los Angeles när poliserna som utförde misshandeln så småningom friades, dels spelade filmsnutten en roll i rättegångarna.

Terrorister innehåller en typ av våldsbilder som möjligen kan verka uppiggande då de sätts in i ett kamperspektiv; ett perspektiv som Hannes styrker genom att påtala betydelsen av att gå »från ord till handling«. Bilder av kroppar i fara kan, fortsätter Gaines, producera inte bara empati hos åskådaren, utan även kraftiga sinnesrörelser som exempelvis ilska. Bägge dessa funktioner utgör viktiga drivkrafter för konkret handling.¹²³ *Terrorister* går därmed att hänföra till en tradition av filmer som exempelvis *Stachka* (Sergei Eisenstein, 1925), *Misère au Bartrage* (Joris Ivens och Henri Storck, 1934), *La Hora de los Hornos* (Fernando Solanas, 1967), kollektivfilmen *Den vita sporten* (1968) och *Harlan County, U.S.A.* (Barbara Kopple, 1977). Den politiskt radikala

dokumentären föddes redan på 1920-talet då filmkollektiv som exempelvis Film and Photo League började lierade sig med arbetarnas fackliga kamp för mänskliga rättigheter.¹²⁴ Med hjälp av ny digital teknologi fortsätter myten om den omstörtande filmen att leva; medieaktivisterna (och även *Terrorister*) hittar nya vägar inte minst via nätets snabba spridningskanaler.

Upptagningar av våldsamheter och kroppar i fara kan både attrahera och stöta bort. Våldet i sig är svårt att diskutera eftersom våld är något som de flesta av oss ifrågasätter, vilket kan leda till en slags återvändsgränd. Om vi accepterar den form av medieaktivism som *Terrorister* ansluter sig till, kan vi inte ignorera det våld filmen visar upp såsom berättigat. Människor har i alla tider gjort uppror mot orättvisor, då andra vägar varit oframkomliga. Men ändå har vi svårt att acceptera den typ av revolutionära situationer som kräver våldsamt motstånd.

En brutal konsekvens kan bli att man förnekar människors kamp för och rätt till sina egna liv. Vi talar inte gärna om våldet som någonting betydelsebärande. Biosalongen är en trygg plats, som distanserar oss från våldets verkliga kontext. Men kan en uppvisning av våld vara bra om den får oss att reagera och agera? Så länge vi avfärdar alla våldsamma aktiviteter som irrationella blir det svårt att komma åt våldets upphov: om hur makt och ordning i sig kan tvinga fram våldsamma motreaktioner. I de etablerade mediernas rapportering kring Göteborgshändelsen har de militanta aktivisterna förblivit ohörda. Politisk analys och kritik har fått stå tillbaka för den mer spektakulära sidan av våldet.

Terrorister kan fungera genom att »ge tillbaka« med andra bilder och därmed nyansera synen på våldet. Dokumentärfilmen kan, som inget annat medium, uppvisa ögonblickliga autentiska bilder av våldsamheter och ond bråd död. Hur än filmen manipulerar sitt material är våldet vi konfronteras med ett faktum vi inte kan bortse från. Det går därmed, menar Gaines, att använda kopior av världen, för att influera samma värld.¹²⁵ Våldet gör att vi tvingas välja sida utifrån de tolkningsramar som finns; tolkningsramar som i hög grad skapas via etablerade medier. *Terrorister* tar parti för aktivisternas våld. Men några nycklar till våldets betydelser – dess bakomliggande orsaker och framtida konsekvenser – ges inte. *Terrorister* speglar kort och gott det konkreta motståndet mellan aktivisterna och polisen på gatan, oavsett vilken sida man som åskådare väljer.