



# LUND UNIVERSITY

## Gå på bio

rum för drömmar i folkhemmets Sverige

Sjöholm, Carina

2003

*Document Version:*  
Annan version

[Link to publication](#)

*Citation for published version (APA):*

Sjöholm, C. (2003). *Gå på bio: rum för drömmar i folkhemmets Sverige*. [Doktorsavhandling (monografi), Avdelningen för etnologi]. Brutus Östlings Bokförlag Symposion.

*Total number of authors:*

1

### General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

### Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117  
221 00 Lund  
+46 46-222 00 00





Carina Sjöholm

# GÅ PÅ BIO

Rum för drömmar i folkhemmets Sverige

Brutus Östlings Bokförlag Symposion  
Stockholm/Stehag 2003



Arbetet har finansierats framför allt genom en doktorandtjänst. Resor och andra kostnader i samband med insamling av material och framför allt framställning av denna bok inklusive bildrättigheter har bekostats av stipendier från många olika håll: Crafoordska stiftelsen, Gustav Adolfs Akademien för svensk folkkultur, Gyllenstiernska Krapperupstiftelsen, Ebbe Kocks stiftelse, Holger och Thyra Lauritzens stiftelse för främjande av filmhistorisk verksamhet, Nordenstedska stiftelsen och Nils och Gulli Strömboms stiftelse för etnologisk bildforskning.

*Sjöholm, Carina*

Gå på bio.

Rum för drömmar i folkhemmets Sverige

Stockholm/Stehag:

Brutus Östlings Bokförlag Symposion

2003

ISBN: 978-91-

982330-9-4

© Brutus Östlings Bokförlag Symposion

samt författaren 2003

Alla rättigheter förbehålles.

Kopiering utan förlagets medgivande är förbjuden.

Gäller även för undervisningsbruk.

Grafisk form: Stilbildarna i Malmö, Frederic Täckström

Grafisk produktion:

Symposion 2003

ISBN: 978-91-

982330-9-4

# Innehåll

*Förord* 9

## INLEDNING 11

Biografens många rum 14

Bakgrund 15

Tillfälligheter gör materialet 18

Materialkomposition och källkritik 21

Att skriva liv 25

Mellan många spår 28

En överblick 33

## BIOGRAF- OCH FILMHISTORISK BAKGRUND 37

Möjligheter att gå på bio 39

Masskultur i en föränderlig värld 45

Vem gick på bio? 48

Nya tider 50

Debatten kring film 52

Filmens kris 54

⊖ Hotet från tv 57

ATT GÅ PÅ BIO 61

*Förberedelserna* 61

- Filmstjärnetidningarna och filmdrömmar 65  
Imitationens kraft – formbara kroppar 75  
Filmstjärnesamlingar 88  
Klistrad verklighet 93  
Samlare 98  
”Jag gör allt för Errol Flynn” 101  
Celluloidkärlek 108

*På väg till biografen* 114

- Med pedaler in i det moderna 116  
På gatan 120  
Föränderliga rum 123  
Land eller stad 131  
Livet på landet 136  
Att ha råd att gå på bio 140  
Den svenska synden? 144  
Ungdom, stad och landsbygd på film 148  
Rädslan för Hollywoodiseringen 152

*På bio* 155

- Olika sorters biografialonger 155  
På väg in i salongen 162  
Vågar man andas? 168  
I salongen 172  
Upptrappningen inför spelfilmsvisningen 180  
Det lokala 185  
Sinnen i svängning 189  
Trollbunden i mörkret 195  
Efter föreställningen 202



REAKTIONER PÅ DEN MODERNA  
TIDENS INSTEK I DE UNGAS VÄRLD 211

---

En publiks fostran 212  
Filmtidskrifter 215  
Filmbildning genom folkrörelserna 218  
Det moraliska rummet? 222  
Samhälle i förändring 225

ATT SE TILLBAKA 228

---

Meddelare ser film idag 228  
Krav på biograferna 233  
Berättelser om det förflutna 237  
Modern nostalgi 242

SLUTDISKUSSION 248

---

Resa på okänd mark 251  
Frigörelse och förändring 253

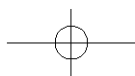
*Summary* 257

*Noter* 271

*Källor och litteratur* 309

*Bildförteckning* 325





## Förord

Jag har haft kontakt med många människor genom åren och tagit del av åtskilliga berättelser om biogåendet och film under 1940- och 50-talen. Initierade personer på arkiv, museer och bibliotek har varit ovärderliga för detta arbete. Aldrig har jag slutat att förundras över vilka möjligheter dessa institutioner innebär. Att få sitta på UB och läsa i originaltidskrifter från 1950-talet är ett fantastiskt sätt att få känna tidsatmosfär. Jag vill särskilt tacka dem jag intervjuat och som välvilligt delat med sig av material av olika slag. Jag har under alla år fascinerats av kraften i film. Själv såg jag under 1980-talet mycket film, främst genom Lunds studenters filmstudios försorg. Dessutom var det genom att se film tillsammans, men kanske framför allt genom att nästan varje tisdag, torsdag och lördag gå uppför Östervångsvägen via Tunaparken för att nå Sparta och filmvisningarna, som jag och min man, Lars Gustaf Andersson, fann att vi hade en hel del gemensamt. Vårt gemensamma intresse för bland annat film har sedan dess givit upphov till åtskilliga betydelsefulla samtal och Lars har varit en trogen läsare av manus på längden och tvären.

Jag vill rikta ett gemensamt tack till alla som engagerat sig i mitt arbete med avhandlingen men också i de andra arbeten jag varit involverad i. Några som har spelat särskilt stor roll för arbetet med avhandlingen vill jag ändå nämna. Det hade aldrig blivit någon avhandling om inte Anders Linde-Laursen och Tom O'Dell hade ihärdat att fråga efter den och Anders och Tom var de som hjälpte mig att finna lusten i skrivandet igen genom sina kritiska läsningar av manus. Anders lät mig dessutom använda sin lundalägenhet som skrivlya och läste och kommenterade text in i det sista.

Susanne Wollinger och jag har följts åt sedan grundkursen i etnologi. De närläsningar Susanne gjorde i slutfasen är jag mycket tacksam för men kanske i synnerhet för att hon alltid varit beredd på att lägga ifrån sig sitt eget arbete för att diskutera t.ex. manus in i minsta detalj. Barbro Westling är en annan god vän som inte bara följt arbetets, och livets, många turer utan också läste och gav "klartecken". Gunnel Olsson har jag lärt känna alltmer under de senaste åren. Förutom den dagliga e-postkontak-

ten där vi brutit tankar mot varandra och vår gemensamma undervisning har vi i flera bemärkelser delat avhandlingsskrivandets vedermödor genom att skriva färdigt parallellt. Charlotte Hagström har jag under perioder delat rum med, men också en del läsvanor och tillvaron som mamma till tre pojkar. Hon har liksom andra haft betydelse för att mina utflykter i form av barnledigheter och projektarbeten på olika håll gjort att jag alltid känt behov av att komma tillbaka till etnologen i Lund. Jag hoppas att ni är många som läser in er betydelse i dessa rader!

I avhandlingstexten syns spåren av min lärotid i Lund. Jonas Frykman har varit handledare, läst och givit synpunkter på otaliga manusversioner genom åren och hans texter har haft stor betydelse. Detsamma gäller för Orvar Löfgren som ständigt uppmuntrat och även engagerat sig i mina andra projekt. Deras tolkning av etnologi fick mig att fortsätta studierna efter grundutbildningen.

Birgitta Svensson gav konstruktiva synpunkter på en tidigare version av manus. Under de sista månaderna har Erik Hedling, Lars-Eric Jönsson, Ingrid Nordström och Anders Salomonsson läst hela eller delar av manus. En särställning intar historikern Eva Blomberg. Hon skriver själv om film och filmstjärnor och är en synnerligen initierad läsare och gjorde en mycket väl genomarbetad och kritisk granskning. Utifrån alla dessa kloka och eftertänksamma läsningar har jag försökt välja en väg som är min egen. Slutligen är det jag och ingen annan som är ansvarig för den. Delar av denna bok har publicerats som artiklar. På så sätt kan man säga att jag testat en del av materialet och en del av idéerna tidigare.

Margareta Tellenbach har språkgranskat texten. Alan Crozier har översatt sammanfattningen. Frederic Täckström har förvandlat manus till bok. Tillsammans har dessa olika insatser lett till att denna bok nu finns.

Ett skäl till att arbetet med avhandlingen dragit ut på tiden beror på insikten om att livet är det som pågår hela tiden. Väldigt ofta har jag föredragit att vara tillsammans med er, Lars, Johan, Jens och Nils, och våra goda vänner istället för att stänga dörren och förkovra mig i bioående och etnologiska frågor. Att jag nu slutligen tog mig samman och gjorde det slutliga arbetet är jag dock tacksam för. Att få stänga av sin omvärld under några månader och bara skriva, läsa och tänka är en privilegierad situation.

*Carina Sjöholm, Lund 26 juni 2003*

## Inledning

Det var på hösten vid tiden för potatisplockningen och när vi vid eftermiddagskaffet satt vid åkerrenen sa min bror att han ville cykla till samhället och gå på bio på kvällen. Jag ville följa med och utan vidare tjat gav han mig löfte. Även far, som var den som bestämde, lovade mig biobesöket. Att just denna detaljen finns så tydligt kvar i mitt minne beror säkert på att min annars så reserverade bror visade mig en så positiv och vänlig sida. Förmodligen ville far också ta tillvara på tillfället med den goda syskonsämjan och gav direkt tillstånd. Jag vet inte vad filmen hette eller vad den handlade om, men jag minns att far förmanade mig att inte bli rädd om något tåg eller någon bil hastigt kom emot mig, för så kunde man uppleva det på bio, sa han. Vi hade en mil att cykla till samhället, jag minns inget av cykelturen dit däremot minns jag lite av hur vi satt på några fällbara träbänkar. Biograflokalen var ett rum i samhällets Ordenshus och förmodligen drevs biograförelsen av ordensföreningen med stationär utrustning. Annars var det vanligt vid den tiden att småsamhällen besöktes av kringresande filmförelisare. Jag har inget minne av filmen men kommer bättre ihåg den mörka cykelfärden hem, vi hade inga cykellyktor.

1945 flyttade vår familj. Gården vi hade såldes och far köpte en annan. Denna gång i närheten av en tätort. /---/ Den nyvunna tillgängligheten till allt som fanns i samhället slog emot elvaåringen, som hade haft helt annan miljö tidigare, med storm. Bion blev en viktig del av tillvaron men så ofta fick man ju inte gå för det kostade pengar. Det talades mycket om filmerna och ofta fanns man utanför lokalen och i rummet där biljetterna såldes antingen man hade råd eller inte. Det var en spännande träffpunkt där det också fanns äldre ungdomar. De gånger man inte gick in blev det ändå ett gäng som kunde gå en runda på samhället innan man fick skynda sig hem (M21477).

Den här berättelsen, som är skriven av en kvinna som minns hur hon såg sin första film någon gång i tidig efterkrigstid, innehåller en mängd



signaler som återfinns i ett bredare material om biografgående.<sup>1</sup> Det är potatisplockningen, markeringen av föräldraauktoriteten, färden på cykeln, biobesöket tillsammans med äldre syskon, den tillfälliga biolokalen men också förhållandet stad–landsbygd, filmens roll i samtalen och biograferna som mötesplatser. Att hon berättar om resan dit och hem avspeglar en geografisk nödvändighet; man befann sig ofta på ett avsevärt avstånd från biografen och färden dit blev minst lika viktig som själva biobesöket. Resan är något som företas i rummet och tiden, men resan in till biografen kan också ses metaforiskt som resan in i en ny tid som lockar med frestelser och nya möjligheter, långt bort från potatisplockning och grusvägar. Den här studien handlar om att gå på bio under 1940- och 50-talen.

Under 1950-talet innehade Sverige Europarekordet vad gäller antalet biografer; ungefär 2 500 stycken.<sup>2</sup> Folk gick på bio som aldrig förr. 1956 noterade man 80 miljoner besök på svenska biografer. Det handlade om biografpalats som med pompa och ståt bjöd in till en helkvällsupplevelse men även om mängder av Folkets hus och loger där såväl arbetarrörelsen som nykterhetsrörelsen bjöd in. Dessa lokaler kom tillsammans med de många för ändamålet byggda biograferna att spela en mycket stor roll för film- och biografkulturens tillgänglighet och spridning i vårt avlånga land.

Under slutet av 1950-talet hotades biograffilmen av televisionens ankomst. Alla filmskribenter talar om denna tid i publiksiffror. Och de är nog så talande. 1963 hade de 80 miljoner besöken blivit färre än 40 miljoner (t.ex. Furhammar 1998:249ff). Men 40 miljoner är fortfarande många.<sup>3</sup> Biograferna kom under undersökningsperioden alltmer att vända sig till en ungdomlig publik, dvs. man bröt med den vuxna publiken som inte längre var lika ekonomiskt intressant och repertoaren vände sig till de unga.

Att gå på bio har under olika perioder varit mer eller mindre kontroversiellt. I vissa bemärkelser kan man säga att det kanske var som minst kontroversiellt under just 1940- och 50-talen, och av det skälet har jag valt att fokusera den tiden. Det var så många människor som gick på bio att det i det närmaste betraktades som en del av vardagen. Det hindrar dock inte att det fortfarande fanns grupper som betraktade bio som en synd. I frågelistmaterialet menar med-

delare att det företrädesvis var de frireligiösa som hade den inställningen.<sup>4</sup>

Genom att gå på bio lärde sig människor att se och uppleva film och på så sätt kan den här undersökningen sägas spegla en institutionaliseringsprocess, eller rättare sagt flera sådana. Publiken upparbetade kompetens för att både kunna gå på bio och se film, men man skaffade sig också en kompetens som mera handlade om att leva i en ny tid. Istället för filmen är det således biosituationen och dess betydelse som är det centrala. Det handlar om samlandet av filmstjärnebilder, läsandet av veckotidningar och om förberedelser inför biobesöket, cykelturen dit och hem, möten eller frånvaro av möten, godisinköp, kafébesöket efteråt eller samlingen vid korvkiosken och bearbetningarna av upplevelsen. I centrum står frågor om hur ungdomar hanterade och skapade fria rum, om att formera kollektiv men också individualitet, om upplevelserna i en tid som precis som nu uppfattades som komplex, oförutsägbart och modern. Här diskuteras också den nya konsumtionen och stadens attraktionskraft; vad bio och film gör med människor, men framför allt vad människor gör med dessa situationer. Staden och det urbana rummet har ofta en framträdande roll i diskussionerna om modernitet; det är där det brukar sägas att spelet om det moderna äger rum. Mot detta sätts ofta landsbygden som det förmoderna. Kanske kan det vara en utmaning att se det moderna betyendet i mellanrummen, dvs. i de halvstora städerna och på den landsbygd som inte bara bestod av bondgårdar?

Referenser till film mötte man då som nu i allehanda sammanhang. Det mimetiska hade en central roll; vad gjorde filmen med människor? Vilken betydelse hade det att en ung man intensivt arbetade framför spegeln för att kunna hålla cigaretten och röka som Georg Fant eller Humphrey Bogart, eller att en ung kvinna kämpade för att försöka lära sig att gå som Brigitte Bardot eller någon annan filmstjärna i t.ex. högklackade skor och snäv kjol? Detta kan sägas vara en del av att lära av och med film. Hur film faktiskt gick in i själva vardagen och påverkade men inte alltid genom den enkla kopplingen mellan budskap och mottagare. Mycket hände på vägen och omständigheterna spelade avgörande roll.

Syftet med boken är att tydliggöra två berättelser som är inflätade i varandra. Den ena handlar om de biogående ungdomarna på 1940- och

50-talen. Jag ser dem som en social rörelse riktad in i det nya Sverige. Efter upplevelserna och de nya möjligheterna till intryck, inspirerade av t.ex. filmen, fanns det ingen möjlighet att gå tillbaka till det "gamla" utan något nytt måste skapas. Den andra handlar om biografens institutionaliseringshistoria och de biogåendes kompetens. Det till synes triviala medverkar till att skapa en social rörelse genom att så väldigt många deltog. Detta engagemang var en träning inför det som komma skulle: en ny tid.

### Biografens många rum

Biografer kan ses som arenor för drömmar. Såväl romaner som film är onekligen medel för drömmar. De historiska villkoren är dock inte oväsentliga för hur man drömmer och därför vill jag kontextualisera berättelserna om biogående. Sådana kontextuella nedslag gör jag på flera håll i boken. Välfärdsstatens uppgång är en väsentlig del i den här historieskrivningen. Den svenska exportindustrin expanderade och det krigshärjade Europas efterfrågan gynnade Sverige (Thörn 1991). Detta ledde till ett relativt välstånd, vilket i sin tur ledde till ökad konsumtion. Längre och på olika sätt fanns det en ambivalens inför det moderna. Det fanns nu mer än någonsin förutsättningar för en ungdomskultur och ett nöjesliv riktat till ungdomar. Dessförinnan hade ungdomstiden varit en övergående fas och vuxenlivet var normen. Under 1950-talet pågick dessutom stora folkbildningsprojekt. I uppbyggnaden av det nya samhället behövdes allas insatser och det bidrog var och en till genom att t.ex. använda sin tid väl (se t.ex. Ehn, Frykman & Löfgren 1993). Många ungdomar gick på bio och dem ville filmfolkbildare fostra till aktiva och kritiska filmkonsumenter. Genom biografen kan man se hur kultur skapas, brukas och förändras. Det är sådana processer som här kommer att diskuteras och analyseras. Under 1950-talet blir "det moderna" något positivt medan "gammaldags" betraktas som något negativt och bakåtsträvande (Ehn 1993, Nilsson 1996). Genom biografen kan man se hur övergripande samhällsliga processer går ner på mikronivå och verkar mellan människor. Men genom att tillräckligt många faktiskt gick på bio och involverades i filmens värld kom också de att bli en kraft att räkna med.

En teoretisk dimension rör kulturella rum.<sup>5</sup> Ju mer jag tänkte biograf och vägen dit och hem, desto mer lockande blev rumsmetaforerna. Det är främst ett par sinsemellan olika tillämpningar, dvs. forskare som använt rumsdiskussioner på ett empiriskt material, som haft avgörande initial betydelse för hur jag läste mitt material. Jag nämner ett par. Arkitekt- och musikforskaren Catharina Dyrssen har skrivit en avhandling som handlar om musikens imaginära rum och arkitekturens fysiska rum, dvs. rum i musik och musik i rum (1995). Sociologen och ungdomskulturforskaren Mats Lieberg har beskrivit ungdomars sätt att använda offentliga miljöer (t.ex. 1992).

Biogåendet kan ses som en sorts sinnesträning och som en bearbetningscentral för minnen och upplevelser med just rumsliga aspekter. Den rumsliga dimensionen är tacksam att tänka i eftersom biografbesöket så tydligt handlar om olika rum. Rumsligheten är här även väsentlig för berättarstrukturen. De rum jag talar om är i stor utsträckning mentala rum, upplevelsen av rum, rum utan tydliga gränser och som är föränderliga. De sammanfaller med verkliga, fysiska rum i denna undersöknings upplägg. Man kan fundera över gränsen mellan dessa fiktiva och fysiska rum: vad händer när filmen möter rummet? Vad händer med människor när de möter biograflokalen? Filmen? Varandra? Det finns en mängd symboliska rum på vägen till biografen, på biografen, på vägen hem och senare när själva bearbetningarna tar vid.

Som en följd av nya teknologier kom biografen att strukturera tid och rum på ett annat sätt än vad t.ex. radion, ett annat medium som spelat stor social roll tidigare, gjort. Denna omstrukturering blev en grund för nya, moderna erfarenheter. Men det var inte första gången gränser förflyttades och rum omvandlades. Historien består av åtskilliga rum som pendlar mellan att vara privata och offentliga. Den process jag kommer att beskriva har inträffat ett antal gånger, utifrån t.ex. just nya teknologier, och kommer antagligen att ske igen.

## Bakgrund

På många sätt kan man säga att jag träder in i flera befintliga forskningsfält, där det å ena sidan finns många uppkörda spår, å andra sidan ingen given tradition att gå in i, varför avgränsningsproblematiken

ständigt har varit aktuell.<sup>6</sup> Ett av de befintliga spåren är det man inom etnologiämnet i Lund under 1980-talets skapade genom bl.a. projektet "Kulturbygge och samhällsförändring i 1900-talets Sverige". I antologin *Modärna tider* fokuserades 1930- och 40-talen genom nedslag på ett antal arenor. Man ville visa på mångtydighet och förändringsprocesser och framväxten av det moderna Sverige. Jonas Frykman (1988) och Berit Wigerfelt (1996) fortsatte att via "dansbaneeländet" se till den moderna ungdomskulturens framväxt under 1940-talet.

Frågor kring hur tid och rum definieras utifrån användningen av medier har t.ex. behandlats av Orvar Löfgren (1990) och Torunn Selberg (1995).<sup>7</sup> Hur masskonsumtion avdramatiserades kan man se om man ser till olika mediers institutionaliseringshistoria, från introduktion och det exotiska till vardaglig rutin. Idag har man lärt sig en mediekompetens som gör att man kan förhålla sig till medierna på ett helt annat sätt än man gjorde när de olika medierna introducerades (Löfgren/Wikdahl 1997). Det gör att t.ex. biogåendet på 2000-talet aldrig kan bli vad det var på 1950-talet.

Jag har valt att återge en polyfoni av röster (Clifford 1986, Ehn/Klein 1994). Syftet är att hitta former eller metoder för att beskriva motsägelsefullhet, verklighetens komplexitet och de många tolkningsmöjligheterna, att definiera situationer både genom sin skillnad och sin likhet (Ristilampi 1998). Jag finner att mycket av moderniteten och identitetsskapandet handlar om just både och. När ungdomar gick på bio så upptäckte de, ibland var för sig, ibland tillsammans med de andra och framför allt genom hela bioupplevelsen, både det som förenade och det som skilde dem åt. Att gå på bio var att uppleva med många sinnen och om det handlar diskussionen om modern identitet. Ingen människa fungerar i ett tomrum, det pågår alltid någon sorts relation och det är i mötena som mening produceras.

Tidigt i avhandlingsarbetet skickade jag ut frågelistan "Ska vi gå på bio?" (LUF 190) till Folkliksarkivets meddelarnät. De flesta bor på landsbygden eller i mindre orter och den genomsnittliga ungdomstiden för dem som svarade visade sig infalla under 1940- och 50-talen och det var en annan anledning till att den tiden kommit att stå i fokus. Detta innehållsrika och idérika material kom att få en avgörande betydelse för den inriktning som denna undersökning tagit sig.

Det är inte helt enkelt att spåra inspirationskällor under en så lång arbetsprocess som avhandlingsskrivande innebär. Bearbetningen av frågelistmaterialet skedde samtidigt som de samtida etnologiska diskussionerna intresserade sig för modernitetsteoretiker som Marshall Berman, Anthony Giddens, Alberto Melucci, Mike Featherstone m.fl. Fler av de aktuella begreppen kom att fungera som instrument för att se en hel del av både tid och kraft i biogåendet. När jag nu försöker rekonstruera vad jag har gjort, ser jag hur de perspektiv som tidigt engagerade mig, fortfarande infinner sig som ett självklart tolkningsmönster så fort jag läser materialet. Såväl forskning kring ungdomskultur, medier och modernitet kan därför sägas ligga som en fond för resonemangen.

Utgångspunkten för flera av modernitetsteoretikerna är att det i det moderna livet inte räcker med en identitet eller ett sätt att vara. Istället krävs det en repertoar av stilar och förhållningssätt. I det komplexa samhället har den reflexiva kunskapen kommit att bli alltmer betydelsefull. Människors möjlighet till reflektion men också beredskap för att omdefiniera sig eller att bryta upp brukar förklaras som en strategi för att hantera komplexiteten.

Alberto Melucci betonar moderniseringsprocessens ambivalens. De möjligheter det moderna samhället ger, upplevs inte alltid bara som möjligheter utan kan också skapa en rädsla för att "tas över". Sociala rörelser och kollektivt handlande är identitetsbildande processer och sker genom social interaktion (Melucci 1992:34f, Thörn 1991:32). Var och en är indragen i en mångfald av tillhörigheter och det gemensamma i just biosituation är tillfälligt. De enskilda och kollektiva identiteterna kan fungera samtidigt. Individualisering och kollektivisering kan då sägas vara två sidor av samma mynt. Ju mer man utsätts för komplexitet desto mer strävar man mot individualitet. Det blir en konstellation av gammalt och nytt, av traditionellt och modernt. Även Thomas Ziehe har påtalat ambivalenserna i detta projekt, vilket gör en både utsatt och sårbar samtidigt som det är förknippat med frihet. Vila och trygghet står mot frihet och utveckling.

Min poäng är att de upplevelser som ungdomar under 1940- och 50-talen hade av att gå på bio sammanfogades med andra upplevelser, andra delar av vardagen (jfr Kuhn 1996, O'Dell 2002). Tom O'Dell har i sin forskning kring upplevelser betonat att det är i vardagen man han-

terar även det extraordinära, det är där man bearbetar sina nya insikter eller kunskaper men det är också från vardagen man har med sig de erfarenheter som spelar roll i den extraordinära upplevelsen. Att gå på bio var väsentligt men genom att fokusera det som hände runt omkring, de många och olika kulturella komponenter som omgav och var beroende av biogåendet, menar jag mig kunna se en rörelse av omfattande slag, något som trängde in i själva livssfären. O'Dell ifrågasätter föreställningar om upplevelser som enbart flyktiga (2002:13). Det ligger i linje med min idé om biobesökens inlemmande i "verkliga" livet, något som fortsätter att verka långt efter det att filmen har slutat.

### Tillfälligheter gör materialet

Min undersökning bygger på en brokig materialkomposition som började ta form genom svaren på den utskickade frågelistan. Några meddelare kompletterade sina skriftliga svar med samlingar av filmstjärn bilder och biobiljetter. Till detta lades så småningom intervjuer, läsning av forskarrapporter, tidskrifter, filmtidningar, debattböcker, skönlitteratur och handböcker.

Frågelistsvaren är en speciell genre som måste behandlas utifrån det de faktiskt är: en sorts minnesrekonstruktioner och subjektiva beskrivningar av en annan tid.<sup>8</sup> De som besvarar dem är personer som ingår i Folklivsarkivets meddelarsystem.<sup>9</sup> För en del av meddelarna är mottagaren säkert ganska diffus.<sup>10</sup> Det är inte heller så att alla nödvändigtvis tycker att de har något särskilt att berätta. Den senaste utskickade frågelistans ämne kanske inte engagerade så mycket som den förra listans. Även om meddelarna inte är tvingade att besvara samtliga frågelistor känner de flesta nog att de pliktskyldigast bör göra det. Detta är paradoxalt nog en av fördelarna med frågelistsystemet. Man når inte bara dem som redan vet med sig att de har något särskilt att berätta utan får även utsagor av helt annat slag.

I mitt arbete har jag även använt nedtecknat frågelistmaterial som inte samlats in med tanke på mina frågeställningar.<sup>11</sup> Så fungerar ofta material som finns på t.ex. Folklivsarkivet: det samlades in i ett helt annat sammanhang och det är inte alla gånger det ens är uttalat vad

materialet skall användas till när det samlas in. Det var lite av min utmaning. Jag ville inte göra en renodlad intervjuundersökning, vilket jag gjort flera gånger både innan och under tiden denna studie kommit till. Hur material än är insamlat är det alltid en egen materialkomposition som forskaren skapar.

Efter att ha vridit och vänt på det material jag först samlade in, läste jag en del debattlitteratur och statliga utredningar, men även filmtidsskrifter och tidningar från 1940- och 50-talen, som nu kom att fungera som ett sätt att verifiera en del av det som nämns i frågelistsvaren, men också som ett sätt att ge bakgrund till dem. Detta kom att bli lika värdefullt som frågelistsvaren. En stor skillnad är att frågelistsvaren är nedtecknade idag och beskriver något som människor *minns*. Dessa berättelser har dessutom kommit till genom en uppmaning och de som nedtecknat sina berättelser har vägletts i sitt berättande av de associationsfrågor som frågelistan innehåller.

Jag har gjort få egna intervjuer i denna studie, men i gengäld har de varit djupintervjuer i den bemärkelsen att jag återkommit till informanterna flera gånger.<sup>12</sup> De personer jag valt att intervjua och ha med i undersökningen, är ett par samlare som här får fungera som balans till de utsagor som finns i frågelistmaterialet, men som också får visa hur många och olika förhållningssätt man kan ha till filmens värld. Dessutom hade jag tillgång till ett intervjumaterial som gjordes i samband med ett lokalt biodokumentationsprojekt på Österlen.<sup>13</sup> På många sätt var det befriande att hamna i det lokala och mycket konkreta igen efter mina exkurser i mer generella utsagor, termer och diskussioner i statliga utredningar, debattböcker och filmtidsskrifter. Plötsligt kunde jag t.ex. med hjälp av en nu nerlagd biografutställning, ett antal personers gedigna detektivarbete för att kartlägga de filmvisningar och biografer som funnits på Österlen sedan den första filmvisningen i Templarsalen i Simrishamn 1897 (Bengtsson m.fl. 1996, Metz 1996), men framför allt genom att lyssna på de intervjuer som gjorts ge mina relativt generella utsagor en lokal prägel. Österlen har fungerat som en sorts verifiering av det jag kunnat utläsa av mitt frågelistmaterial och om debatterna i tiden, både kring ungdomar och biografgående. I det kartläggningsprojektet valde man ut informanter, mestadels människor som arbetat med biografer på olika sätt, kassörskor, biografägare, maski-



nister, biljettrivare osv. En del av dessa informanternas utsagor är ibland konkretare än en del av de berättelser Folklivsarkivets meddelare bidragit med, vilket säkert beror på att de s.k. meddelarna suttit hemma och skrivit och där fanns ingen intresserad utfrågare som kunde ställa rätt fråga vid rätt tillfälle, be om fördjupning eller förtydliga associationsfrågorna. Dessutom betonades inte den lokala förankringen i frågelistan utan mer de subtila upplevelserna av att gå på bio.

Det är ibland tillfälligheter som avgör vad som överhuvudtaget *blir* material.<sup>14</sup> Genom åren har jag letat igenom många arkivlådor, men med förhållandevis magert resultat. Jag har t.ex. per telefon sökt nerlagda biografers arkiv från lokal till lokal för att slutligen få veta att ingen vet vad som hände med kartongerna. Det enda jag fick ut av många timmars arbete var insikten om synen på olika materialkategoriers dignitet. Många av de film- och biografentusiaster jag träffat kan berätta om skingrade arkiv, ödeläggelse av nedlagda biografier eller slängda och uppeldade filmaffisch- eller filmstjärnesamlingar. En av mina stora arkivupplevelser var på Företagsarkivet, där jag fann Europafilms klippböcker som var stora, omfattande och många. I dessa kalla förrådsutrymmen vid Södra Hammarbykajen i Stockholm sögs jag in i olika tidsatmosfärer när jag läste klippböcker från 1947 och jämförde med t.ex. klippböcker från 1952. I klippböckerna blev filmbranschens oro uppenbar. Det var här det första gången stod klart för mig att 1950-talet var en brytningstid inom filmbranschen, vilket jag senare fick bekräftat genom vidare läsning.<sup>15</sup>

Att dokumentera enskilda biografier och framför allt material av mer berättande karaktär, som kanske rent av behandlat biobesökarna och deras upplevelser, har under långa tider inte betraktats som väsentligt. I och med att biograferna och filmerna handlade om "nöje" har mycket av allt runt omkring inte ansetts värt att bevara, dokumentera eller beskriva från officiellt håll (dvs. de arkiv, museer och bibliotek som vanligen dokumenterar). Alla filmarkiv bygger på privatsamlingar. Utan vissa fantasier hade filmens historia inte funnits bevarad.<sup>16</sup>

Varje ny medieteknologi förändrar sinneshierarkin, men nya teknologier ger också upphov till nya samlarpraktiker (jfr Bjurström 2002). Frågelistmaterialet, men också skönlitteraturen, berättar om de otaliga människor som samlade filmstjärnebilder och klippte och klistrade ur

veckotidningar för att komponera album. Jag har här valt att illustrera olika sorters samlande. Det ena är just filmstjärne- och biljettsamlingarna, det andra är ett par olika samlarkarriärer.<sup>17</sup> Här diskuteras hur människor hanterar och bearbetar den kulturella rekvisita de har tillgång till och hur en till synes trivial verksamhet, från att klippa filmstjärnebilder ur veckotidningar och byta filmstjärnebilder till att gå på bio och se filmerna, kom att få betydelse långt bortom själva pysslandet just då.

Mycket som har med biografer och äldre film att göra har fått en samlarstatus i vår tid. Filmaffischer i originalkopia och filmstjärnebilder betingar nu höga priser på samlarmässor och biograf efter biograf kartläggs (biograferas!). Ur den aspekten kan man säga att dokumenten verkligen har förtingligats och fått en ny funktion.

## Materialkomposition och källkritik

Skönlitterära berättelser har efterhand kommit att få stor betydelse för mitt avhandlingsskrivande. Olika materialkategorier bygger på varandra och ger möjligheter till ny- eller omtolkning. Jag har i detta sammanhang läst litteratur skriven efter undersökningsperioden, t.ex. *På tredje bänk*, från 1986 och Birgitta Stenbergs *Kärlek i Europa* från 1981. Jag har också läst Per Anders Fogelströms roman *Sommaren med Monika* (1951) och andra romaner författade under 1940- och 50-talen. Många romaner från den tiden utforskar såväl den nya människan som det moderna Sveriges framväxt och kluvenheten inför det nya är påtaglig i mycket av romankonsten.<sup>18</sup> Skönlitteraturen ställer frågor om hur enskilda människor förhåller sig till förändringar, avlyssnar tiden helt enkelt (Söderberg 2000, Williams 2002).<sup>19</sup>

Filmtidningarna, men även flera veckotidningar, är bevis på filmens genomslag och populärkulturella kraft. De bidrog inte minst i konstruktionen av filmstjärnor (Jerslev 1995, Stacey 1994). Det förefaller otvetydigt så att mycket av filmstjärnereportagen vände sig direkt till en kvinnlig publik. Mitt belägg för det i detta sammanhang är alla de klippböcker som framför allt kvinnor fabricerat. Läsningen av veckotidnings- och facktidningsmaterial visar dessutom hur filmers, regissörers och skådespelares betydelse och status kan ändras över tid. Om en

film eller en regissör är okänd idag säger det inget om deras roll i 1950-talets offentlighet eller tvärtom. Att historiska kontexter ständigt medgerar i tolkningen av såväl filmer som skådespelare och regissörer kommer vi aldrig helt ifrån (Vesterlund 1999:55). Veckotidningarna visar en del av det människor tog del av och illustrerar hur såväl ting som fenomen och företeelser begreppsliggjordes i dessa fora. Detta skedde ju i ett kommersiellt sammanhang och även om man inte kan se det som en spegling av faktiska förhållanden så kan man i alla fall se hur det skapades bilder av hur något skulle kunna vara. Frågelistmaterialet visar att veckotidningar och filmstjärnereportage fungerade som stoff för samtal och en sorts identifikation; det handlade om att väcka längtan (jfr Torell 2002).

Handböcker och rådgivningslitteratur av olika slag kan vara ett sätt att spåra idéer och föreställningar om kulturella ideal och normer. Man kan säga att handböcker gestaltar praktiker. Även här handlar det om att se samtida föreställningar om hur man borde vara eller skulle kunna vara.

Tidskriftsartiklarna är åtskilliga. Jag har tagit del av de filmtidskrifter som producerades under de aktuella åren. Till det kommer en hel del andra artiklar som råkat komma i min väg. Universitetsbibliotekets systematiska katalog för den här tiden fanns inte inlagd i datasystemet när jag som mest intensivt letade material, varför jag fick söka manuellt och därmed såg allt som stod både före och efter den artikel eller bok jag sökte. Filmtidningar har jag också tagit del av i rikliga mängder. Mer systematiskt har jag läst *Filmjournalen*, *Fickjournalen*, *Biografbladet* och *Biografägaren*, som ett sätt att kontextualisera de mönster jag anat genom frågelistmaterialets utsagor. Till det kommer åtskilliga filmhäften och biografprogram som förutom på nationalbiblioteken finns sporadiskt samlade i t.ex. arkiven på Stadsmuseet i Stockholm och biblioteket på Svenska Filminstitutet (SFI).<sup>20</sup> Det finns en del samlingar på andra arkiv och bibliotek, men dessa är ofta svåra att finna eftersom det inte finns givna kategorier att stoppa in detta material i, i den mån arkiv eller bibliotek ens är villiga att ta emot den här typen av material.<sup>21</sup>

Den litteratur och de tidskrifter jag läst för att ta del av samtidsdebatten nådde då, liksom liknande litteratur idag, sällan ut till gemene man och definitivt inte till en fascinerad och receptiv tonåring. Jag är

väl medveten om att det jag läst inte alltid är vad de personer jag beskriver tog del av i sin samtid.

Utredningen *Ungdomen och nöjeslivet* 1945 slog fast att biografbesök var det mest förekommande ungdomsnöjet. Trots att flera etnologer och andra ungdomskulturforskare läst och flitigt citerat ur utredningen fann jag den värdefull att analysera.

På Riksarkivet fann jag en del av det underlag som ungdomsvårdskommittén hade tillgång till: gallupfrågor, skolundersökning och manus till "ungdomens nöjesliv". Det var en fantastisk känsla att sitta med manuskriptet till en statlig undersökning som fått så stor genomslagskraft bland forskare idag.<sup>22</sup> Manuskripten till utredningen finns bevarade med rättningar gjorda för hand. Diskussionerna, kontroverserna och oron fick en annan närvaro när jag satt med de gulnade pappren. Det var uppenbart att samhällsbilden ständigt befinner sig i förändring. I utkast från manuskript:

Då ungdomsvårdskom. tillkallades, för snart 16 år sedan, var det främst oro för stegrad brottslighet och missförhållanden i samband med det offentliga nöjeslivet, som kom till uttryck i direktivens utformning. /---/ Det rika materialet, som ungdomskommittén i sina sju betänkanden redovisat, har konkretiserat debatten inom ungdomens problem i det moderna samhället. Det växande frestelsestrycket, den stegrande rörligheten, anpassningssvårigheterna vid övergång från skola till arbetsliv, bristen på lämplig fritidssysselsättning är några av de ungdomsproblem, som kommittén belyst.

I utredningen talade man om ungdomstiden i generationstermer mer än det tidsspecifika, man talar om frigörelseprocessen, oppositionen mot tidigare självklara aktiviteter, sökandet efter det nya och det okända mot det trygga och invanda. Men i vissa drag menade utredarna att tiden var speciell och att man hade vissa s.k. ungdomsproblem att förhålla sig till. Retrospektivt kan man se att inte ens sättet att tala om sin tid är tidstypiskt. Utredningen var lika mycket ett uttryck för oro för vad som händer och kommer att hända som en beskrivning av ett specifikt problem.

Kraftigt ökad brottslighet, ungdomsfylleri och otillräckliga möjligheter att ge ungdomarna bra fritidssysselsättningar nämns utan att dis-

kuterar speciellt ingående. Däremot spekuleras det en del i orsakerna. Föräldraauktoriteten var inte längre självklar och det gick inte längre att ta för givet att de unga fått den bästa fostran eller hjälp hemma, skriver man. Ungdomarna sades vara mer rotlösa och hemlösa än förut, såväl i en psykisk bemärkelse som i en mer konkret (SOU 1945/22:77). Nöjesindustrin med sina möjligheter, inte minst via reklamens värld, sociala förhållanden och en dålig bostadsstandard var några av de påfrestningar man menade att de unga utsattes för (SOU 1945/22:77). Man kommer dock fram till att nöjeslivet för den genomsnittlige ungdomen inte var oroväckande hög (SOU 1945/22:70). Sådana formuleringar finns det skäl att fundera på. Hade man oroat sig och vem var det i så fall som oroade sig? Konservativa och radikala debattörer och samhällsengagerade var ibland på samma linje men verkade med olika medel för att rädda ungdomarna (jfr Frykman 1988). Många såg ungdomar som avvikare, normbrytare och kanske t.o.m. som potentiella offer. Sammansättningen av forskare i gruppen kring den omtalade och väl använda SOU-texten *Ungdomen och nöjeslivet* var sociologer, socialarbetare, samhällsvetare och 1940-talets betoning på avvikelse och kriminalitet var tydligt närvarande.

Några av dåtidens samhällsdebattörer uppmanade landsbygdsungdomar att bryta upp från det gamla och försöka anpassa sig till det moderna samhällets förändrade krav. En del såg det faktum att så många, i synnerhet unga människor, frekventerade biograferna som en möjlighet till medborgarfostran. Ett par skribenter betonar jag mer än andra, som t.ex. Elsa Brita Marcussen (t.ex. 1950) som både recenserade film och tog på sig rollen av filmfolkbildare och debattören Gösta Carlberg (1949) som dessutom betonade landsbygdens roll. Han var den förste som beskrev motsättningarna i kulturella termer. Han var inspirerad av de amerikanska kulturanthropologerna vars idéer kretsade kring socialisation och personlighetsdanande. Dessa kombinerade han med egen landsbygdsforskning.<sup>23</sup> I en serie böcker kallad Folkbildningserien skrev bland andra Elsa Brita Marcussen en bok om film. Hon var vid tiden för bokens tillkomst sekreterare i filmfrågor vid norska undervisningsdepartementet, men sedan länge en av de seriösa och engagerade filmskribenterna i Sverige. Elsa Brita Marcussens namn återkommer ofta i olika fora under denna tidsperiod. Jag har valt att

betona bland andra Marcussen eftersom det i filmhistorien finns få hänvisningar till henne, samtidigt som hon var produktiv på flera arenor. Hon var dotter till Per Albin Hansson, väl bevandrad i de svenska förhållandena och mycket engagerad. Hon gifte sig med en norrmann och var under lång tid verksam i Norge och kanske kan det vara en av förklaringarna till hennes undanskymda roll i svensk filmhistoria. Marcussen konstaterar att filmen hade stor betydelse för såväl samhället som för människorna vid denna tid. Hon är en av dem som uttryckligen säger att film är mycket mer än bara själva filmen. Även de som inte har sett en viss film påverkas av den, skriver hon, och det påståendet passar väl ihop med det som är ett av mina syften; att visa att biograferna hade en mycket större roll än vad som framkommer om man bara ser till filmernas innehåll.

Vid omläsning av materialet fascinerades jag av vad som hänt när jag ägnat mig åt utflykter i samtidens litteratur, veckotidningar, debattböcker och statliga utredningar. De mönster jag förut anade framträdde nu betydligt klarare. De återkommande berättelserna och mönstren har tillsammans med överensstämmelserna i annat material blivit ett sätt att typifiera upplevelserna för att komma åt något mer generellt. När man väl funnit sina perspektiv och bestämt sig för vilken kunskap man vill komma åt i sitt material så kommer detta att styra själva läsningen (jfr Ehn 1992:205). Detta illustrerar det processuella, hur olika material bygger på varandra och har, i bästa fall, gjort att jag tänkt vidare.

### Att skriva liv

Hur ska det historiska materialet kring biobesök tolkas? Både filmforskaren Jackie Stacey och medieforskaren Ien Ang menar att såväl berättelser om biobesök som brev, insändare och dylikt måste ses som texter som ingår i en gemensam överenskommelse (vanligen inte på ett verbalt plan) om hur dessa upplevelser skall beskrivas. Stacey talar om rädslan för att patronisera, att ta på sig rollen av akademisk expert, när man väljer att tolka svar. Självklart måste man se att "publikens utsagor om sina filmupplevelser behöver behandlas som texter i betydelsen att de är representationsformer som produceras i enlighet med vissa

kulturella konventioner” (Stacey 1994a). Det är sådana kulturella konventioner jag försöker nå när jag går igenom debatten kring ungdom och film. Stacey talar om sitt material som narrativiserade berättelser om det förflutna. Hon talar om ”minnesskatter” och menar att informanter gjort investeringar i just dessa minnen. De betyder något bortom själva innehållet. Ett sätt att se de kulturella konventionerna är just att behandla dem i kraft av sin särart, menar Stacey. Att någonting hände i mötet med såväl biografen som filmen är uppenbart i mitt material.

Minne, identitetsskapande, fantasier och dagdrömmar spelar roll i berättelserna, även om de inbegriper omedvetna motiv och önskningsar. Att jag ofta poängterar den sociala betydelsen framför filmernas innehåll betyder inte att jag förringar filmerna, det är snarare ett sätt att betona vad som hände när unga människor kom samman; att en rad olika faktorer gav filmen en speciell betydelse.

”Bio” betyder liv och ”grafein” betyder att skriva. Ambitionen att *skriva liv* är vanlig inom flera akademiska ämnen. Inom etnologi finns en stor diskussion vad gäller just livshistoria, levnadsberättelser och intervjuer som metod och fältarbete.<sup>24</sup> Vi anstränger oss för att försöka beskriva hur liv levs och det är dynamiken och rörelsen såväl i enskilda liv som i tid och rum många av oss vill förmedla. Berättelserna hopas jag skall kunna spegla bredden i upplevelserna och sätten att hantera både tid och rum. När man ser till människors upplevelser är det viktigt att se dem i en tidslig kontext; vad är möjligt att göra, tänka och formulera i en viss tid? (Svensson 1997:41f).

Bioberättelserna kan ses som ett samtal mellan det som är nu och det som var då, men också mellan det man minns och de föreställningar som finns idag. I berättelsen förenas det förflutna med sin framtid enligt en individuell kronologi, skriver Ronny Ambjörnsson (1996:12). Varje människa skapar en berättelse, eller flera, om sitt liv, en biografisk konstruktion där händelserna inte nödvändigtvis hänger samman med den kronologi andra uppfattar.

Jag skriver om något som människor fortfarande minns, vilket både är en tillgång och en komplikation. Vi kommer aldrig ifrån att det är med våra nutida erfarenheter vi ser på det som varit, eller som Jonas Frykman skriver om 1930-talet: ”Det är bara med historisk efterklok-

het som vi kan se att det människor i 1930-talets värld upplevde som kaos, var början till en stabil folkhemskonstruktion" (1993:161). Kanske är det författaren till frågelistan (här jag) eller de som skrivit svaren som tillskriver det förflutna och situationen något som då inte alls var för handen? Svaren handlar om *berättelser* om en *upplevd* verklighet. Flera begrepp har kommit att fungera som instrument för att läsa in tiden och kraften i biogåendet. Jag är inte omedveten om att material säger olika saker beroende på vilka instrument vi använder. En konsekvens är att genom att vilja skapa trovärdiga och sannolika berättelser, är vi de som skapar historier och därmed historien.

Väsentligt att bära med sig är således att även bilden av det förgångna förändras i takt med att förändringar sker i vår egen tid, "när vår utsiktspunkt i nuet blir en annan", som Bo G. Nilsson formulerat det (1996:16). Skall man försöka sig på att beskriva och tolka en annan tid så kommer man aldrig helt ifrån det faktum att den blir jämförd med en annan tids måttstock. Det viktiga måste vara att jag som uttolkare och mina läsare är medvetna om detta. Nuets perspektiv finns alltid med i tolkningen av det förflutna.

Vilken bild förmedlas då en retrospektiv identitet konstrueras, frågar sig Karin Salomonsson som arbetat med historisk material. Hur översätter man språkliga konventioner och tidstypiska facktermer ur en specifik samhällelig kontext till ett aktuellt sammanhang flera decennier senare? (1998:87). Författaren till en text har tolkningsföreträde och i det ligger ett stort ansvar oavsett vilken sorts material man än bearbetar. Hur mycket skall den enskilde informanten kunna känna igen sig och när kan jag som forskare och uttolkare bortse från det individuella för att generalisera utifrån det material jag har tillgång till?

Vetenskaplig teori och olika begrepp är användbara redskap för att distansera sig och förstå det man har så nära inpå sig att det är svårt att se och analysera.<sup>25</sup> De olika materialkategorierna jag använt har fått konsekvenser för angreppssättet; det är ett brett anslag i tolkningarna. Klass, kön och ålder är av betydelse men har inte fungerat som primära tolkningsmodeller. Snarare har biografen här kommit att fungera som ett titthål mot en del av moderniseringsprocessen. Den undersökta perioden var en ny och föränderlig tid för flickor *och* pojkar om än



på olika sätt. Här är ungdom intressant för att se populärkulturens kraft i ett givet historiskt skede.

Betoningen på ungdomar beror mycket på den tydlighet som ungdomstiden illustrerar i förhållande till moderniteten. Där ser man de senaste decenniernas samhällsförändringar med skärpa. I enlighet med Thomas Ziehe så talar man om erosionskris under efterkrigstiden och de problem och motsättningar vad gäller t.ex. normer och värderingar som samhällsförändringarna skapat. Kulturell expropriation talar han vidare om och menar det utbud av livsstilar och möjligheter till val av identiteter som finns. Men han menar också att många erfarenheter redan är gjorda, att unga människor idag redan vet vad de skall komma att uppleva. Jag diskuterar en del utifrån Ziehe när jag talar om ungdomarna som gick på bio under 1940- och 50-talen. Jag menar att flera av begreppen är överförbara, men att en del av det som ibland formuleras som utmärkande för vår tid skedde redan då, t.ex. spelet med de många identiteterna, jagskapandet, uppbrottet och uppfattningen att man inte hade någon tradition att vila sig mot inför den nya framtiden. Ziehe talar om förändringar i t.ex. familjelivet och menar att familjen gått från att vara en produktionsenhet till att vara en konsumtionsenhet och att föräldrar inte kan använda sina biografiska erfarenheter för att förstå sina barn, det han kallar erosionskris. Fröet till detta och samhällsdiskussionen finns redan på 1940- och 50-talen, liksom att föräldragenerationen inte längre är ett givet identifikationsobjekt eller en auktoritet.

### Mellan många spår

De fält jag korsat är som sagt stora och vida; det handlar om filmhistoria, medieetnografi, fritid, folkbildning, populärkultur- och ungdomsforskning. För att göra reda för min egen läroprocess sätter jag ett värde i att kort redogöra för framför allt min tvärvetenskapliga plattform. En del av perspektiven och några inspirerande studier har jag redan redogjort för. Den här studien anknyter till såväl tidigare som pågående forskning inom en rad skilda, men väl överlappande, områden.

Utgångspunkten för de flesta studier av olika medier är att de i stor utsträckning styr dagens människors vardagsliv.<sup>26</sup> Många studier klar-

gör ett källkritiskt problem: man frågar efter vissa avgränsade delar av människors vardag och garanteras därmed svar. Frågan är vilken roll medier får när man inte tar dem som utgångspunkt för undersökningen. Inte sällan rycks ett medium eller en kulturell upplevelse loss ur sitt sammanhang och det är då lätt att övervärdera dess betydelse. Mycket handlar naturligtvis om hur man talar om upplevelser av detta slag. Alla har vi en form för hur vi frågar efter eller beskriver en biokväll, men få av oss frågar efter eller är beredda att se vårt besök i livsmedelsaffären som en upplevelse. Jag strävar här efter att utifrån material om biogående spegla komplexiteten, dvs. visa att upplevelsen att gå på bio är mångfacetterad.

Problemet är att det är så lätt att se sitt eget undersökningsobjekt som dominerande i människors tillvaro, att man glömmer bort kontexten. Av det skälet har den breda läsningen av såväl skönlitteratur, veckotidningar och artiklar som debattböcker från 1940- och 50-talen givit mig en del insikter i filmernas och biografernas betydelse i människors vardagsliv vid den här tiden. I studien kommer jag att göra utvecklingar kring sådana kontextuella sammanhang som jag funnit betydelsefulla.

I dagens mediesamhälle förutsätts ofta att människor har förmåga att hantera mångfald, flöde och snabba förändringar.<sup>27</sup> Det är inte längre lika lätt att urskilja "självklara" gränser mellan bra och dåligt och många smakhierarkier förekommer parallellt. Ziehes "görbarhet" kan vara användbar här: man får själv avgöra vad man tycker är bra och dåligt i väsentligt större utsträckning numera. Debatter om den populära kulturens dåliga inflytande gör sig *ändå* gällande i stor utsträckning och framför allt är uppdelningen i bra och dåligt fortfarande en ledstjärna för många. Jag kommer in på detta i diskussionen om moralisk panik, som både filmen och biograferna gav upphov till med jämna mellanrum, men också i filmens förhållande till andra, tidigare etablerade konstarter. Under perioder och i synnerhet när det gäller vissa filmgenrer fungerade biografen som ett familjenöje, men i större utsträckning än både radio och tv kom biografen att fungera *generationssärskiljande*.<sup>28</sup>

I den omfattande filmforskningen är det dels de filmhistoriska verken, dels de som handlar om reception och publik som jag haft mest

användning för eller inspirerats mest av.<sup>29</sup> Det har skrivits en del om just biogående i framför allt England och Amerika. Några som tidigt inspirerade mig var t.ex. Margaret O'Brien och Allen Eyles *Enter the Dream-house* (1984), Ian Breakwell och Paul Hammonds *Seeing in the Dark* (1990), Douglas Gomerys *Shared Pleasures* (1992) och Jeffrey Richards *The Age of the Dream Palace* (1984). De ger många vittnesmål om biogåendets betydelse. För mer teoretiska frågor har Jackie Stacey, Miriam Hansen och Linda Williams men också Astrid Söderbergh Widdings textsammanställningar haft betydelse. Cultural Studies betydde även för filmvetenskapen att en del började arbeta mer med empiriska studier och att åskådaren och dennes användning av filmen i ett större sammanhang har kommit att få betydelse (Söderbergh Widding 1994).<sup>30</sup> Annette Kuhn visar, liksom Anne Jerslev, hur de unga, urbana arbetarklasskvinnornas lidelsefulla filmentusiasm i 1930-talets England ibland ses som kulturella ikoner, men att de aldrig ses som medskapare av kultur. På det fältet blir det de gör och står för osynligt. Jackie Stacey är en av de forskare som betonat åskådarens aktiva roll som medskapare av kulturell betydelse. Hon har skrivit om hur brittiska kvinnor attraherades av kvinnliga filmstjärnor (Stacey 1994). Hon är kritisk till feministisk filmteori som enbart ser den patriarkala ideologin inom filmen. Hon menar att det då blir lättare att fördöma själva industrin än att ge sig in i att analysera kvinnorna i publiken som verkligen tyckt mycket om Hollywoodfilmerna, dvs. det blir lätt att glömma bort att människor faktiskt haft upplevelser av det som många nonchalant avfärdar som Hollywoodfilm, skräpfilm eller dylikt.

Under min undersökningsperiod är ungdomsproblem ett relativt vanligt tema bland de filmer som behandlar socialt orienterade ämnen. Filmforskaren Bengt Bengtsson förklarar det utifrån ungdomspublikens stora del av den totala publiken, men också som ett tecken på branschens sätt att koppla på en under 1900-talet ständigt livlig debatt. Liksom en del andra film- och historieorienterade forskare funderar Bengtsson över filmens förhållande till verkligheten och om man kan se den som en spegling av samtiden. Filmerna är naturligtvis liksom alla andra medier präglade av den kontext de är producerade i.<sup>31</sup> En aktuell svensk filmvetenskaplig undersökning är Ylva Habels *Modern Media, Modern Audiences* (2002), som fokuserar på det dynamiska

1930-talet, där Stockholmsutställningen och diskussionen om rashygiene är några av de inramande faktorerna. Hennes avhandling formar sig till en kulturhistorisk exposé över de föreställningar som formade moderniteten under detta skede. Hon för också ett resonemang om hur biogåendet var invävt i en rad kulturella aktiviteter och fenomen – filmstjärnetävlingar och andra filmrelaterade evenemang. Liksom Mats Björkin (1998) aktualiserar hon Foucaults heterotopi-begrepp när hon skall karakterisera biografrummet. Detta begrepp återkommer jag till, liksom till de resonemang om urbanitet och gatukultur som Habel och många andra fört på senare år.

Receptionsforskning är även det ett fält som expanderat. När det handlar om film- och tv-reception har det mycket kommit att handla om effekter, hur publiken tilldelar texter mening, dvs. mötet mellan "text" och "läsare".<sup>32</sup> Publikens tolkningar, föreställningar om och förväntningar på en s.k. text har man varit intresserad av att finna under hela filmens historia. Detta har lett till att filmen har varit ett tacksamt mål för kulturkonservativa debattörer av olika politisk hemvist. Hollywoodfilmen har kommit att stå för förförelse, förljugenhet och konsumtionslust. Numera har tv-mediet, och kanske framför allt video och senast Internet, kommit att ta över den rollen alltmer. "Härmed ändrades hotbilden, från den överstimulerade biobesökaren till den passiviserade soffliggaren" som film- och medieforskarna Göran Bolin och Michael Forsman formulerat det (1994).

Vad kan då en tvärvetenskaplig studie som denna fylla för behov i dessa vida forskningsfält? Möjligen kan den bidra genom att via det breda anslaget visa de många delarnas betydelse för helheten och visa på de kulturella situationer som omgav biogåendet. Etnologins bidrag kan vara vardagsbetoningen; att visa att det är i vardagen mycket av det väsentliga sker och bearbetas. Det är så rörelse och förändring men också reflektion sker. Film och biogående var så omfattande att det påverkade, men inte enligt den enkla kopplingen att du blir vad du ser.

I århundraden har människor upplevt sin egen tid som den mest komplexa. Därför kan jag inte säga att just min undersökningsperiod var exceptionell. Man kan dock säga att moderniseringen kommit att accelerera. Kanske är det bättre att tala om moderniteter; det heterogena, det icksynkrona och motsägelsefulla är viktigt att betona under

hela 1900-talet. I takt med ökad omvärldsinsikt eller en sorts avnaturalisering av vardagslivets traditioner och normer, brukar det framhållas att världen numera är mer fragmentarisk och svärgripbar. Eller som ungdomskulturforskaren Johan Fornäs formulerat det: "Medvetenheten ökar men säkerheten minskar" (1989:27). Detta kan kopplas till Ziehe som menar att vi numera har mer tid och material än någonsin att ägna oss åt vår egen identitetsproblematik. Att beskriva samtiden har blivit en genre. Ziehes friställningsbegrepp har t.ex. applicerats på alla sammanhang där kulturbygge sker.

Det har i den här texten blivit en betoning på unga människor. Varje decennium, varje formering, varje företeelse är ju resultatet av en historisk process. Därför är jag inte intresserad av att säga att en viss ungdomskultur föddes vid den här tiden utan snarare att den förändrades.<sup>33</sup> I Sverige var det under 1940- och 50-talen som den moderna ungdomspolitikerna formerades genom just de omfattande statliga ungdomsutredningarna (Bjurström 1994:22). Ungdomen blev *synlig* i takt med ökad fritid och mer pengar. Men ungdomar som speciell kategori hade avskilts som speciell livsfas långt tidigare.<sup>34</sup> Ungdomsforskningen överbetonar ofta skillnad på bekostnad av likhet. Särskillnad och annorlundahet är väsentliga men behöver inte alltid betonas. Vad gäller t.ex. ungdomskulturforskningen menar många att allt händer nu. Jag visar att det även hände tidigare men då tog sig andra uttryck. Övergången mellan barndom och vuxenliv har med tiden kommit att bli en alltmer utdragen process (jfr Wollinger 2000:41f). När ungdomar fick kommersiell kraft, dvs. hade tillgång till pengar och därmed var att räkna med som konsument, och dessutom uppmärksammades som en problematisk och ibland brottsbenägen kategori är det kanske inte så konstigt att den tiden retroaktivt fått symbolisera ungdomskulturens födelse. Unga människors köpkraft hade ökat i takt med att lönerna även för unga människor gick upp och blev avtalsenliga, i bästa fall. I takt med detta expanderade tonårsmarknaden kraftigt. Men mycket talar för att det har funnits populärkultur riktad eller uppburen av ungdomar långt tidigare. Den tidiga filmen är ett exempel, den lockade många unga människor även om filmerna sällan var direkt riktade till den åldersgruppen.<sup>35</sup> Film riktad till ungdom kom i något större utsträckning först på 1950-talet. Det förefaller vara så att

det är först när ungdom som social och kulturell kategori blir eller betraktas som ett problem som man, åtminstone i efterhand, valt att tala om ungdomskulturer.<sup>36</sup> Inte ens uppfattningen om ungdom som ett problem kom först under 1940 och 50-talen (Olson 1992, Swärd 1993).<sup>37</sup>

### En överblick

Film kan fungera som både fiktiva och verkliga rum.<sup>38</sup> Film har en förmåga att i sig vara rum, men har också en förmåga att frikoppla det fysiska rummet.

Att biobesöket ritualiseras går knappast att undgå. Det framgår av alla bioberättelserna från den undersökta tiden. Det handlade om vanorna, kläderna, kafébesöken, godisinköpen, strögandet osv. Liminaliteten är med Victor Turners term (1969/1995) en sorts mellanstation, en avgränsad tidsrymd då man kan säga att man "kliver ur" det ordinarie livet. Liminaltillståndet föregås av en separation från den vanliga världen. Transformationen av existens och medvetenhet är den viktiga delen av ritualen, att gå in i en ny identitet eller komma in i ett annat mentalt tillstånd. Det yttre rummet, salongen, är miljön och det som anger tonen, men det inre rummet tar så småningom över – om en transformation äger rum. I det *rituella rummet* inbegrips såväl biograflokalen som platsen framför byggnaden, entrén, foajén m.m., men också tidpunkten när man gick därifrån.<sup>39</sup> Man korsar en rad symboliska trösklar och går in i en mängd olika rum. Men någon riktig transformation äger aldrig rum. Man är alltid kopplad till vardagslivet och det är det som gör att man kan gå på bio om och om igen och ha nya upplevelser. Den turnerska idén kan fungera som utgångspunkt för resonemang, som utgångspunkt för en diskussion om förvandling och förändring, tänkt och verklig.

Människor glider också mellan olika identiteter. I och med att man ständigt växlar mellan identiteter så flyttas också referenspunkterna. Åtskillnad, frikoppling, inneslutning och separation överbetonas lätt när man väljer att se en upplevelse som transformation (O'Dell 1997, Wollinger 2000). Upplevelser är ofta intimt sammanflätade med delar av vardagslivet som man antas lämna när man går in i själva upplevelsen.

Berättelserna om biogåendet på 1940- och 50-talen är ur den synvinkeln mer en stillsam berättelse om hur livet kunde gestalta sig än om det exceptionella, banbrytande, även om säkert sådana upplevelser eller händelser också förekom. Just av detta skäl kräver biogåendet flera kringberättelser. En är en kontextualisering av tiden, såväl debatten om filmen som ungdomarnas situation, varande och göranden. En annan är den som kopplas främst till filmen och biografen, varför de hade detta genomslag i många människors vardagsliv. Till dessa länkas tankarna om folkbildning, folkupplysning och demokratisering som syns i debatterna om såväl filmen och biograferna som ungdomarna. Här betonas således kontinuitetsprocesser framför betoning av åtskillnad och kulturell brytning.

Första kapitlet, *Film- och biografhistorisk bakgrund*, handlar om de olika biosalongernas funktion, men framför allt är det en historisk tillbakablick. Hur kom biograferna till, vem kunde gå, när skedde förändringar, var det skillnad på stad och landsbygd och vilken var ungdomarnas roll? Hur kan man förstå biogåendets roll i en ny offentlighet och konsumtionskultur? I de historiska delarna har jag tagit hjälp av den filmhistoriska forskning som redan finns, medan avsnitten om biogåendet har frågelistmaterialet, intervjuer och skönlitteratur som utgångspunkt.

*Att gå på bio* är en överordnad rubrik till andra kapitlet som i sin grundstruktur styrs av frågelistsvaren. Det materialet utgör grunden och utgångspunkten men de skönlitterära exemplen och beskrivningarna används bekräftande, förstärkande och utvidgande. Jag följer biografbesökarna på vägen genom de olika rummen och gör exkurser i olika typer av material, men också i vetenskapliga diskussioner.

Första avsnittet, *Förberedelserna*, handlar om förspelets rum. Här kommer framför allt förberedelserna, mentala men också praktiska och konkreta, inför det stundande biobesöket att diskuteras. I det ingår införlivandet i filmens värld – samlandet av filmstjärnebilder, läsningen av filmtidningar, idoldyrkan, försöken att efterlikna, men också en del om det populärkulturella sammanhanget. Några av de samlare jag intervjuat får genom sin filmtittarbiografi illustrera hur filmen fortsätter att verka långt bortom själva filmvisningen.

I *Vägen till biografen* står den konkreta förflyttningen till biografen

i centrum, men här förekommer också reflektioner kring en del av diskussionerna om ungdomars, och framför allt unga kvinnors, användning av offentliga rum. Det handlar om biografernas position i lokalsamhällena, skillnaden mellan stad och landsbygd och vilken typ av filmer man hade möjlighet att se. Den slingrande vägen till biografen motsvarar i avsnittet de många exkurser som görs i strävan efter att tala om vem biobesökaren var.

Väl i foajén sållades de som verkligen skulle in i salongen för att se film bort från dem som var där för att alla andra var där. Detta avsnitt heter *På bio*. Här reflekterar jag en del över sållningsmekanismen, men också över användningen av tiden, den s.k. fria tiden. Inne i salongen handlade det om att uppleva, iaktta och möjligen om förmåga att kunna hänge sig. Så följer slutligen bearbetningarna av det man upplevt.

Filmen och biografernas roll på 1940- och 50-talen följs upp, men också synen på ungdom och den roll medborgarna har i sitt samhälle, i kapitlet *Reaktioner på den moderna tidens insteg i de ungas värld*. Om det i *Att gå på bio* handlat om olika former av självbildning, en sorts läroprocesser på mikronivå, så kan detta kapitel sägas handla om folkbildning och folkupplysning. Filmens roll i samhället blir här mer uppenbar. Kapitlet bygger på debattböcker, artiklar och statliga utredningar, samtliga författade i sin samtid. Unga människors väg till vuxenhet betyder ofta roller i konflikt, så också vid den här tiden. Det handlade dessutom om att det urbana och det agrara sattes i motsatsförhållande, liksom gammalt och nytt, drömmar och verklighet, illusioner och desillusioner, individ och kollektiv.

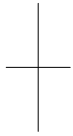
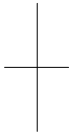
*Att skriva om det som varit* består av reflektioner kring vad berättelserna om 1940- och 50-talen säger oss inte bara om hur det var då, utan framför allt vad det säger om nuet. Första delen av kapitlet handlar om meddelarnas berättelser om sitt biogående idag. Frågelistmaterialet består av tillbakablickande men meddelarna beskriver också sitt förhållande till biogåendet idag som har fått en annan betydelse. Den andra delen handlar om nostalgi. En stor del av materialet vibrerar av ett arv från svenskt välfärdssamhälle – ett 1950-tal då folk både var i staden och på landet, både arbetade och hade fritid. Allting var fortfarande ganska lagom och lyckat, enligt de retrospektiva berättelserna, dvs. det lönade sig att drömma framåt och utåt till andra världar. Detta 1950-tal har





idag blivit ett slags kulturarv i form av en positiv nostalgi. Ibland kan man skönja en nostalgi tillbaka till detta och denna tid används idag för att drömma och bygga framtiden – precis som man gjorde då.

Slutligen följer *Slutdiskussionen* där jag strävar efter att knyta ihop de centrala resonemangen; att ge perspektiv på biogåendet vid den här tiden.



## Film- och biographhistorisk bakgrund

Slutet av 1800-talet innebär en kommunikationsteknologisk explosion.<sup>40</sup> Med hjälp av de nya tekniska landvinningarna förs vi in i det som Walter Benjamin kallat reproduktionsåldern; den epok som av de flesta historieskrivare kommit att förknippas med moderniseringen av de västerländska industrisamhällena. Under denna tid ökas inte bara möjligheterna till reproduktion av konstverk och meddelanden; den fysiska kommunikationen underlättas av järnvägar, ångfartyg och nyanlagda landsvägsnät. Städerna växer snabbt och de moderna metropolerna skapas i New York, Paris, Berlin. Att se filmen som ett uttryck för det moderna förefaller givet; filmen som konst och industri växer fram parallellt med denna modernisering. Filmens som modernitetens främsta exponent förefaller alla vara överens om.<sup>41</sup> Efter att ha framlevt på ett utdraget experiment- och hybridstadium i laboratorier föddes filmen symboliskt som publikkonst vid bröderna Lumières offentliga visning i Paris 1895. Verklighetsillusioner har fascinerat människor i århundraden. Som med så många andra tekniska landvinningar var vägen väl röjd för filmen när det blev så dags.<sup>42</sup> Enligt flera historieskrivningar utvecklades teatern samtidigt med skuggspel och projektionsformer av olika slag. Visuella underhållningsformer, såsom melodramteatern, en kommersiell teaterform riktad mot en masspublik, och andra sätt att sträva efter verklighetsillusion, var väl etablerade. Vid den här tiden fick människor visuella upplevelser på många sätt, t.ex. genom basarer och varuhusens skyltfönster som genom sina långa rader presenterade nya bilder för varje fönster.<sup>43</sup> Likaså kan man se på tågresandet: vyer rusade förbi fönstren. Den tekniska uppfinningen *film* sammanföll med förra sekelskiftet. Industrialismen förde med sig urbanisering och en växande industriarbetarklass. Fritid började bli ett begrepp och därmed fanns det utrymme för kollektiva förströelsebehov. Filmindustrin blev svaret på behovet av billig och massproducerad underhållning. Kring sekelskiftet var det ambulerande filmföreläsare med portabla projektorer som åkte land och rike runt och visade sina kortfilmer i samlings-

lokaler av allehanda slag och även i ambulerande tältbiografer. Vid den här tiden var man van vid denna form av turnerande föreläsningar av såväl resande teatersällskap som cirkusar. Precis som andra nya medier lånade filmen drag av andra äldre medier och gjorde dem till sina. Redan 1945 skrev den välkände och produktive filmkritikern Bengt Idestam-Almquist: "Man hör ofta att filmen fött ett osunt behov av film. Det är tvärtom: ett sunt behov av film födde filmen" (*Biografbladet* nr 3/1945). När han diskuterar film som konst, väljer han att gå ännu längre tillbaka än till melodramteatern. Han ser den moderna filmen som en arvinge till Giotto's bildserier eller Rubens tavelsviter, dvs. just som en gammal berättarmetod. Ny teknik i kombination med en väl förankrad berättarstruktur skall visa sig vara en lyckad kombination. Så har många medieteknologier kommit att fungera; medier slår inte "ihjäl" varandra utan finns ofta i nya kombinationer.<sup>44</sup> Idestam-Almquist envisas med att utvecklingen inte handlar om slump: "filmen var ett oundgängligt komplement till den allmänna industrialiseringen: den *måste* helt enkelt uppfinnas. Den behövdes" (*Biografbladet* nr 3/1945).

Första gången filmbilder projicerades i Sverige var i Malmö 1896. Genombrottet för biografer kom 1897 i samband med att en utställningsbio byggdes upp vid Allmänna Konst- och Industriutställningen i Stockholm (Furhammar 1998:12f). Biografen fortsatte att ha öppet efter det att utställningen stängts. Detta var Stockholms och Sveriges första fasta biograf. Den lades dock ner efter knappt ett år. Det var bristen på filmer som gjorde att det dröjde några år innan nästa permanenta biograf etablerades. Till en början handlade det mer om teknisk sensation än film. Det var inga narrativa berättelser utan snarare program. Det var först under 1910-talet man började tala om långfilmer.

Människors första möte med filmen har gett upphov till en hel flora av anekdoter. Det som lockade publiken redan vid den första svenska visningen vid industri- och slöjdutställningen i Malmö 1896 var igenkännandets starka kraft. Att se verkligheten avbildad i form av rörliga bilder var naturligtvis oerhört fascinerande, i synnerhet som fallet var på Malmöutställningen, att man får se sig själv gående på utställningsområdet utan att någonsin tidigare ha sett rörliga bilder (Ristilampi 1998). *Igenkännandet* har sedan dess varit tacksamt som

filmstoff. Fascinationen inför filmens potential, menar stumfilmsforskaren Tom Gunning, innebar en sorts framhävande av synligheten. Den tidiga filmens främsta attraktion låg i uppvisande och exhibition men, som han påpekar, även de demonstrerade maskinerna, nya teknologiska mirakel, drog publik vid de första visningarna (Gunning 1995:171f).<sup>45</sup>

Till en början fungerade biograferna nästan mer som en varieté- eller tivolföreställning med levande underhållning som bara till en del bestod av kortare filmsnuttar av mer dokumentär karaktär för att avslutas med obligatoriska sketcher (Furhammar 1998:21). Sporthändelser liksom igenkännbara stadsvyer var viktiga inslag; däremellan visades en dramatisk spelfilm. En konferencier förklarade och programblad redogjorde för de olika inslagen. Det talades ofta om "programmen" snarare än "filmerna" och det var vanligt att man köpte programblad: "Annars var det inte lätt att hänga med", skriver en av den tidiga filmens besökare (M17662). I pauserna, mellan bytet av filmer, var det musik- eller varietéföreställning.

Termen "Biograf" tillkom efter namnet på visningsapparaten Royal Biograph, som var ett fabrikat. "Bio", som blev förkortningen som lanserades i folkmun, blev beteckningen för lokalen där man visade film med hjälp av de namngivna projektionsapparaterna. De brokiga lokaler och sammanhang som film visades i illustrerar mediets identitetsosäkerhet under de första åren (Furhammar 1998:19f).

### Möjligheterna att gå på bio

Så småningom blev det för dyrt för filmvisare att äga egna filmkopior och man började hyra filmer och använda sig av permanenta lokaler, där man bytte program istället för publik. De "fasta" biograferna började ta form under 1910-talet. Biograffilmen har stora fördelar framför flera andra konstarter p.g.a. sin relativt lätthanterliga distribution; man skickar en film istället för att det kommer en hel ensemble. Den kan visas i många olika sorters lokaler, vare sig det är i Västernorrlands glesbygd eller, numera, en filmstad i centrala Stockholm. Filmen kan i princip visas där folk finns istället för att alltför stora folkförflyttningar behöver äga rum. I städerna byggdes vad som ofta kallades "biograf-



Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl



*Palladium i Malmö tillhörde de större och mer anslående biograferna med 1 044 platser när den invigdes 1920. Salongens takhöjd är där den är som högst 18 meter. Balkongvåningens vestibul hade biljettkiosk för balkongpubliken och ett slottsliknande väntrum. Biodriften lades ner 1996 men mycket av prakten från 1920 finns fortfarande kvar (Furberg 2000:95f).*

tempel”. Framför allt under 1920-talet byggdes de stora, palatsliknande salongerna. Ibland föreföll det vara en tävlan med kyrkan om den heligaste marknaden, både exteriört och interiört. Motsvarande på landsbygden var i så fall missionshusen. Och det var inte utan att vissa av biograferna liknade ”små kapell med pärlspont på väggarna, vedkamin längst bak och duken på predikstolens plats där framme” (Furhammar 1998:45).

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl

*Den svenska filmens nestor, Rune Waldekrantz skriver i sitt verk Filmens historia: "Jag kände mig som en magikers like när jag, plockande bland mina skatter, lät de glatta filmremsorna glida mellan fingrarna innan jag monterade filmrullen på spolen vid sidan av projektorns svartlackerade lilla skjul av bleckplåt, vilken gömde på en osande fotogenlampa och kröntes av en rökhuv. Celluloidrullarna doftade svagt men ändå berusande av kamfer. Någon nämnvärd utblick mot världen gav inte den begränsade, fragmentariska repertoar som papplådan erbjöd. Men jag var ännu fullt nöjd med barnkammarperspektivet." Det är kanske just barnkammarperspektivet, eller rättare, det lekfulla som kom att bli celluloidens signum; celluloiden blev ett nöjenas grundämne.*

Lockande biografnamn, lysande fasader och uppklädda vaktmästare var tillsammans med flärdfulla filmtitlar ett sätt att under filmens första decennier locka människor till de improviserade filmvisningslokalerna i städerna. Att såväl produktion som distribution började organiseras, samordnas och struktureras var en viktig orsak till att de fasta biograferna kunde etableras samtidigt som de ambulerande filmvisningarna nådde sin kulmen. De tekniska förutsättningarna spelade naturligtvis också in. Standardisering av kameror och projektorer bidrog. 1912 bestämdes det att projektorn borde stå avskild från salongen av brandsäkerhetsskäl (Metz 1996:38). Den farliga nitratfilmen var lättantändlig och genom filmens historia återkommer berättelser om plötsligt uppfammande filmer och nedbrunna projektorrum.

Filmerna förändrades efterhand såväl till innehåll som längd. I början av 1910-talet kom långfilmen med god bildkvalitet och ett bildberättande som fungerar än idag. Möjligheterna att se film blev fler under de första decennierna av 1900-talet, vilket naturligtvis ledde till förändringar i publiksammansättningen. Filmpubliken under filmens första årtionde bestod till stor del av människor från arbetarklassen med ett stort inslag av kvinnor och barn, dvs. människor som ansvarstagande samhällsmedborgare menade lätt kunde förledas av filmen. Några uppteckningar ur Folklivsarkivet beskriver hur landsortsbefolkningen kom in till stan under semesterveckan (Mikaeli) eller marknader och gick på bio i samband med att man bytte tjänster (t.ex. M 17662). Det blev prisvärt att se film i takt med att filmerna blev längre och ämnena angelägnare, men biljettpriserna ökade i och med att efterfrågan blev större. Biografägarna kunde satsa på välutrustade biografer och biljettintäkterna ledde även till högre inkomster för såväl filmens distributörer som producenter.

Ökad efterfrågan ledde till ökad produktion och i bästa fall till bättre kvalitet. Det började helt enkelt bli "fashionabelt" (Halvarsson 1989:18f). Filmatiseringen av svenska litterära klassiker bidrog säkert också till statushöjningen. Av det skälet måste det ha varit en stor prestigesegevär när nobelpristagaren Selma Lagerlöfs texter fick bilda underlag till flera av de viktigaste verken (Furhammar 1998:69, Liljedahl 1975). Även den inrättade censurbyrån gav filmen samhällets legitimitet. Kända arkitekter och konstnärer anlätades och en ambitiös

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl

*Bio i Kristianstad återinvigdes 1927 efter en brand. Kanske var det då dessa salongsdörrar med motiv från filminspelning målades. De är inte signerade.*

repertoar lockade den publik som hittills varit motsträvig. Man kan verkligen tala om konstarternas kamp när det t.ex. i USA byggdes biografpalats som överträffade Europas elegantaste operahus (Halvarson 1989:240). Att rekrytera kända teaternamn till filmproduktionerna var även det ett sätt att söka nå socialt erkännande (Olsson 1993:429). Att gå på bio under sådana förhållanden, dvs. i de påkostade palatsen, kunde bli en helkväll och av tidningarnas nöjessidor framgår att restaurangerna annonserade intill biograferna. I Stockholm fanns Karla (1909)



som var en av första biograferna som kombinerades med en restaurang (Eklund & Lindström 1979:9).<sup>46</sup>

Under stumfilmstiden var det inte självklart att biograferna hade ridå framför vita duken. Filmduk var nämligen en nödvändighet först i och med ljudfilmen eftersom högtalaren var placerad bakom filmduken. Innan dess var det vanliga att man målade filmduken direkt på väggen (Furberg 2000:13f). Inredningen blev nu under 1920-talet luftigare, ljusare och smäckrare i förhållande till de tidigare överlastade salongerna. Det var inte ovanligt med stiliserade stjärnhimlar i taken i salongerna från den här tiden och i slutet av decenniet började man bygga baldakiner över entréerna till nya biografer (Furberg 2000:14).

Filmen verkade, som nämnts, med många medel och med drag lånade från många andra nöjesformer. I en norsk filmhistorik påtalas det intressanta i att musiken på de tidiga biograferna hade en folkbildande funktion: "For mange ble kinoen det første møtet med den musikaliske høykulturen" (Dahl m.fl. 1996:27). Musikens betydelse var så stor att den inte bara användes vid filmföreläsningar som en strukturerande och dramatisk del i filmberättandet, utan också som ett medel att "nära rätta känslor och stämningar" vid inspelning av film (Wallengren 1998:94f). På sätt och vis kan man se stumfilmskonsten som en sorts halvfabrikat menar Furhammar, som fullbordades i det ögonblick publiken var på plats, filmremsan rullade och musikerna gav ton (1998:120). Detta förstärkte naturligtvis skillnaderna mellan biograferna. En del hade stora orkestrar, andra mindre kapell eller rent av "bara" en pianist och en violinist (Furhammar 1998:121). Sedan man byggt de pampiga biografpalatsen, och visade filmatiseringar efter erkända litterära förlagor, så blev användningen av s.k. god musik ytterligare ett sätt att vinna teaterpublikens gunst och "ett sätt att göra stumfilmen salongsfärdig" (Wallengren 1998:96f, 249). Möjligheterna att lyssna på musik var vid denna tid få, radion och grammfonen hade fortfarande inte gjort sitt inträde och det var helt enkelt bara levande musik som stod till buds: "Biograferna var ett av de ställen som erbjöd ett rum för musik, och här kombinerades musiken med det dramatiska berättandet" (Wallengren 1998:246).<sup>47</sup>

Ljudfilmens ankomst under slutet av 1920-talet innebar, liksom senare tekniska förändringar, problem på flera biografer eftersom man

saknade ljudanläggningar.<sup>48</sup> För branschen i stort innebar genombrottet dock en vitalisering. De tekniska innovationerna skulle sedan avlösa varandra.

### Masskultur i en föränderlig värld

Biografen och biografbesöket kan ses som en del av moderniteten, medan filmen och dess tematiska innehåll snarare var ett svar på moderniteten. Bengt Idestam-Almqvist skrev att filmen med nödvändighet behövde uppfinnas, som ett viktigt komplement till den nya tiden. Biobesöket var alltså delaktigt i minst två moderniseringsprocesser; dels den som symboliserades av att man uppsökte ett nytt massmedium och i samband med det anslöt sig till en ny livsstil, dels den som illustrerades, förnekades eller bejakades av den fiktion som trots allt utgjorde föremål för biografbesöket, dvs. filmen. Filmen hade från sin födelse setts som en symbol för moderniseringen. Under de följande decennierna fördes en diskussion där såväl nationella som internationella debattörer undersökte filmens väsen.

Walter Benjamin diskuterade hur filmen skulle legitimeras som konst-  
art och konstaterade att man i det längsta var blind för att reproduktions-  
åldern lösgjort ”konsten från dess kultiska förankring”, att auran  
slocknat (Benjamin 1991:71f). Han visar hur tidiga teoretiker och pole-  
miker på ett nästan våldsamt sätt försöker knyta filmen till äldre konst-  
arter och kultiska element, alltifrån hieroglyferna till Fra Angelicos bil-  
der. Med utgångspunkt i Benjamins resonemang kan man t.o.m. dra  
slutsatsen att den tidiga filmteorin tillkom bl.a. som ett svar på beho-  
vet av kulturell legitimitet, utan att egentligen få riktigt genomslag.  
Filmteorin och de litterära filmatiseringarna tjänade i princip samma  
syfte att legitimera, och de utgjorde på så vis en paradox som var paral-  
lell med moderniseringens. Å ena sidan var och är filmen en konstart  
i sig, värd att tas på allvar för sin egen skull, å andra sidan var och är  
den egentligen ett slags litteratur och en utlöpare av en äldre tradition.  
På en gång något radikalt nytt och något gammalt. Till detta kommer  
det faktum att filmen var och är industri.<sup>49</sup> Är det brokigheten och  
möjligheten att nå alla, dvs. allmänheten, som var biografernas signum?  
Men även attributen kommersialism, industri, fabrik kom att hänga

med som en barriär mellan film och konst länge. Drömfabrik, filmindustri, massindustri, massproduktion och standardisering. Dessa associationer har lett till dubbelheten vad gäller film som konst. Benjamin skriver:

Möjligheten att tekniskt reproducera konstverk förändrar massans förhållande till konsten. Den totala förstörelse som möter till exempel en Picasso, slår om till en lika total progressivitet inför till exempel en Chaplin. Denna progressiva attityd karakteriseras av att glädjen i att se och uppleva ingår en omedelbar och intensiv förening med en fackmannamässig värdering. Denna förening är ett viktigt socialt indicium. För ju mer en konstnär sociala betydelse avtar, desto större blir klyftan mellan den kritiska och den avnjutande inställningen hos publiken. Det konventionella avnjuts kritiskt, det verkligt nya nagelfars med ovilja. På bio sammanfaller kritik och njutning i publikens upplevelse. Och här visar sig den avgörande omständigheten vara den, att på bio – och bara där – är de enskilda åskådarnas reaktioner, som tillsammans utgör publikens reaktioner som massa, på förhand betingade just av medvetandet om att de ingår i en massupplevelse (Benjamin 1991:79).

Även distinktion spelar roll. Filmindustrin har alltid betraktats som folklig och i det ligger ett problem för den som vill vara sofistikerad och exklusiv. "Fabrik" anger ju tonen och Furhammar talar om "folk-lighetsfabriken". När man talar om film som konst alternativt industri, blir det tydligt att publiken är flera och producenterna naturligtvis inte en enad kår. Som inom alla konstarter. Filmen är som sagt både och, konst *och* industri.

Brännande i alla diskussioner om masskultur är just ordet "massa". Utifrån olika ståndpunkter reagerar debattörer i olika tider på tillgängligheten (när kvalitet kvantifieras förlorar den sin exklusivitet), men kanske framför allt på massan. Om denna massa dessutom bestod av en mängd unga, formbara, vad man förmodade okritiska människor, genererade det diskussioner om pedagogik, moral, kulturpolitik, ja t.o.m. kriminalitet. För många ledde det till en sorts kulturpessimism där modernitetens mer frigörande sidor inte fick något utrymme. Ett idag klassiskt exempel är boken *Upplysningens dialektik*, av Theodor Adorno och Max Horkheimer. Texten författades under deras ameri-



Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl

*"Thrillern med cittran, som trollbinder världen. Alla ser den – alla hör den. Alla faller för den" stod det i biografägarnas filmprogram.*

kanska exil, och var påverkad av den moderna populärkulturens genomslag. Det var också där de myntade begreppet "kulturindustri". Masskultur sågs som en del av modernitetens negativa utveckling. I dessa diskussioner drogs film och därmed biogåendet in. Film förknippades med det moderna samhället genom att den snabbt nådde masspublik, men framför allt för att den både i sin tillkomstprocess och distribution var en industriprodukt. Filmindustrin blev ett svar på behovet av billig och massproducerad underhållning i en tid då det började finnas utrymme för kollektiva förströelser.

## Vem gick på bio?

Undersökningar kring biopublikers klasstillhörighet, kön och etnicitet har gjorts lika länge som filmen har funnits.<sup>50</sup> Under början av 1980-talet började den feministiska filmforskningen slå igenom på bred front och vad gäller just biopublik kom filmforskarna Judith Mayne (1993) och Miriam Hansen (1991) att få betydelse. Flera amerikanska forskare skrev tidigt om biograferna som arbetarklassens förströelsetempel och en plats för invandrare att amerikaniseras. Mayne är en av dem som poängterade att detta var sociala processer, kopplade till den nya konsumtionskulturen (1993). Hon vände också upp och ner på begreppen privat och offentligt och visade hur biograferna erbjöd både en gemenskap och en privat ingång i konsumtionskulturen. Hon betonade den roll fantasin fick och såg att förströelsen handlade om en slags flykt men också om motstånd, ett sätt att inte acceptera de villkor under vilka man levde. Andra filmforskare har sedan visat hur t.ex. invandrar-kvinnor i Amerika genom olika strategier valt bort mycket av det amerikanska men valt att gå till biograferna, varför de menar att biograferna och filmerna ändå hade en nationaliserande effekt genom att vara den enda amerikanska institution som var klass- och generations-överskridande. Filmhistorikern Robert Sklar gör intressanta kopplingar till brittiska och amerikanska filmforskare när han funderar över arbetarklassens användning av biograferna (Sklar 1996:116). En aspekt är biografen som ett sätt för arbetarklassen att värja sig mot medelklassens bildnings- och fostringsförsök.

Sklar menar att man inte kan skriva filmhistoria utan att ta hänsyn till socialhistoria, men funderar på om det inte också är tvärtom; kan man skriva en tillfredsställande socialhistoria utan en adekvat filmhistoria (Sklar 1996:118)? För mig har det senare blivit uppenbart när jag läst skönlitteratur från 1950-talet; filmen- och biogående var en väsentlig del av tiden.

Forskning kring den tidiga biopubliken gör gällande att filmen drog publik från alla samhällsklasser, en osedvanligt stor del var arbetarklass, vilket var unikt. Låga priser och avsaknaden av fasta platser liksom koppling till andra offentliga underhållningsformer tilltalade arbetarklassen som publik. Att så stor del var kvinnor var också unikt. Miriam Hansen driver tesen att den tidiga filmen gav kvinnor tillträde till

en offentlighet som de tidigare inte varit en del av. Den borgerliga offentligheten i Amerika skilde sig från den europeiska, men de delade vissa uteslutnings- och segregeringsmekanismer (Hansen 1991:114f). Könshierarkin i det offentliga påverkade kvinnor från alla samhällsklasser om än på olika sätt. Möjligen kan man, enligt Hansen, se att när flera av medelklassens fritidssysselsättningar blev familjecentrerade så upprätthölls könshierarkin inom de flesta institutioner som arbetarklassen vände sig till, t.ex. barer, varietéer eller sportevenemang. Hon, liksom flera andra, menar att det var när den mer produktcentrerade ekonomin började övergå till en ekonomi inriktad på masskonsumtion som könshierarkierna mellan offentligt och privat på allvar började att upplösas. För de borgerliga kvinnorna erbjöd masskulturen en möjlighet utanför hemmet. Men också arbetarklasskvinnor gavs, i den utsträckning de hade råd, nya möjligheter om än det var just deras tillträde till nya arbetsmarknader som gjorde massproduktionen och därmed konsumtionen möjlig (Hansen 1991). Hansen skriver att den nya fritiden var "inklusiv", dvs. den hade en inkluderande karaktär såtillvida att den tillät en blandning mellan kön, klasser och folk på ett sätt som inte funnits tidigare (Hansen 1996:126). Här kom biograferna och filmen att spela stor roll både som socialt utrymme och som mentalt frirum. Det väsentliga var att kvinnorna såg filmerna utanför hemmen.

Att filmen kom att få stor del i förändringen av kvinnors status i det offentliga berodde mycket på en förändring i filmstilen, menar Hansen. Det klassiska paradigmet som kommit att styra Hollywoodfilmen fram till slutet av 1960-talet utvecklades mellan 1907 och 1917 (Hansen 1996:129). Det är under den perioden som filmen utvecklas från ett nöje för arbetarklassen till att, som det förefaller vara, en klasslös populärkulturell institution. Naturligtvis innebar inte det faktum att så många gick på samma biografer och såg samma filmer att det var en helt klasslös institution. Klass fungerar utomordentligt bra genom subtila signaler och särskiljningsinstrument. Detta nya berättargrepp gjorde filmen begriplig i sig själv, man behövde alltså inga förklarande texter eller en förklarande person mellan filmerna. Genom att berättarprocessen blev en del av filmen kom också åskådaren att bli en del av filmen som produkt (Hansen 1996:129).

Bilderna saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl

*De vanliga biobesökarna kan sällan säga om utbudet skiljde sig åt mellan biograferna. Man såg vad som visades och hade inga pretentioner eller gjorde analys om vad som visades var någonstans, säger flera. De olika biograferna hade kontrakt med olika filmbolag och visade därmed olika filmer.*

Masskultur och konsumtion har i den tidigare forskningen ofta kopplats till kvinnlighet, i synnerhet dess negativa sidor som det manipulerande, impulsiva eller hedonistiska.<sup>51</sup> I de samtida texterna finner man många exempel på skribenters uttryckta rädsla för vad den nya konsumtionskulturen och i synnerhet de tidiga varuhusen erbjöd.



## Nya tider

Under 1930- och 40-talen utvecklades biografväsendet kraftigare på landsbygden än i städerna, om man räknar antalet lokaler. Siffrorna säger dock inget om storleken på biograferna och i städerna pågick nybyggnationer och framför allt restaureringar och moderniseringar efter andra världskriget.

Funkisen och ljudfilmen gick hand i hand, skriver Furberg. Det var

egentligen först nu som den renodlade biografen föddes med självkänsla nog att stå på egna ben och inga behov av att likna något annat (Furberg 2000:14).<sup>52</sup> Vid mitten av 1930-talet var biografbyggandet igång för fullt. Funkistiden kan sägas vara de neonförsedda baldakinernas tid (Eriksson 1997, Furberg 2000). Denna byggnadsstil präglade åtminstone biografentréerna till slutet av 1950-talet. Under slutet av 1930-talet blev det vanligare att bygga utan balkong, vilket därmed innebar att man kunde ge golvet en brantare lutning för fri sikt mot duken. Lutande golv var således inte en given förutsättning tidigare.

Under 1940-talet handlade det snarare om renoveringar än nybyggen. Biografägarna hade haft goda tider och kunde satsa pengarna på komfort. Dessutom hade det byggts så många biografer att man 1941 införde etableringsstopp för att begränsa konkurrensen, även om en del dispenser gjordes. Denna etableringskontroll hävdades 1954 och under några år byggdes det biografer i en självständig 1950-talsmodernism, grundad på 1930- och 40-talens funktionalism (Furberg 2000:15).

På landsbygden var tendensen att biograferna hade en eller ett par föreställningar per vecka, till skillnad mot stadsbiograferna med två föreställningar per kväll eller de biografer som bara gav enstaka föreställningar.

Efter andra världskriget är det uppenbart att andra förhållanden gäller för filmen och biograferna.<sup>53</sup> Mycket av det kontroversiella kring biografer och filmvisningar har förlagts till decennieskiftet 1930–1940. Filmerna vände sig till en bred allmänhet. Men det var svårt att beräkna och förutse vad som skulle hända. I den norska filmhistoriken skriver man att sommaren efter krigsslutet, när Oslos biografer återigen öppnat dörrarna, gick 2,5 miljoner människor på bio och köerna löpte ofta runt hela kvarter (Dahl 1996:187). I Norge var det som i Sverige: filmvisningarna var inte längre kontroversiella. Tvärtom, många insåg filmens funktion som upplysare, folkbildare och god underhållare och tog filmen i sin tjänst (jfr t.ex. Blomberg 2001, Dahl 1996:194, 219).<sup>54</sup>

Efter andra världskriget var publiktillströmningen enorm på biograferna. Visningarna blev fler och nya biografer byggdes, framför allt i storstäderna och de nybyggda förortsområdena. Men även på landsbygden gick människor på bio som aldrig förr. Detta skedde parallellt med att ungdomarna började lämna landsbygden.



## Debatten kring filmen

Filmen hade inte funnits i så många år när de första rösterna höjdes i protest från såväl medicinskt, religiöst som pedagogiskt håll. 1908 slog sig en grupp lärare samman i ett möte om biografeländet (Blomberg 1998:36f). Detta var början till det som kom att bli Biografbyrån och som skulle fungera som kontrollorgan vad gällde biografföreställningar, som hittills fallit på de lokala polismyndigheternas lott. Detta ledde till de första filmpolitiska motionerna i riksdagen 1909.<sup>55</sup> Eftersom det var barns och ungdomars utsatthet man i första hand värnade om ville man ha censur. 1911 presenterades det första förslaget av regeringen till en central filmcensur. När man hör att var tionde spelfilm totalförbjöds och var fjärde barnförbjudna film klipptes får man en uppfattning om saneringsambitionerna och repertoarens nivå under de tidigaste åren (Furhammar 1998:40f). Den enda varnande rösten mot att man nu faktiskt införde världens första statliga förhandsgranskning utan diskussion om yttrandefrihet, kom från Hjalmar Branting (Blomberg 1998:38f). Det många granskare av motionerna och propositionerna reagerat på, och reagerar på fram till våra dagar, är godtyckligheten i censuren.<sup>56</sup> Censurens genomförande var den första politiska åtgärden mot filmen. Nästa var att börja beskatta nöjeslivet. 1915 föreslogs nöjesskatt på alla entrébiljetter till nöjestillställningar såsom teater, biograf, konsert, dans, kabaré osv. Detta skulle vara ett sätt att försöka rikta nöjeslivet, dvs. man skulle försöka få människor att gå på "bildande nöjen" (Blomberg 1998:39, 48, 150). Det var först under 1930-talet som statens roll som stödjare började diskuteras på mera allvar. Detta sammanföll med talfilmens ankomst och svensk films glansperiod. Då var det återigen dags för en flammande debatt om den svenska filmen. Jag har hos flera av tidens debattörer stött på föreställningen att svensk film led brist på verklighetsförankring. Man menade att den sociala verkligheten med depression och skärpt klasskamp på 1930-talet inte länge kunde förnekas av filmindustrin. Flera författare gick till angrepp. Klara Folkets hus-debatt 1931 är ett omtalat exempel. Anarkistiska föreningen anordnade debatt under rubriken "Är svensk film en kulturfara?". Författarna Gustav Sandgren och Artur Lundkvist skärskådade då den svenska filmsituationen. Här handlade det om att se film som konst och en reaktion mot undermålig film. Artur Lund-

kvist var en av dem som verkligen lade ner mycket tid på film, och då inte bara för att debattera dess undermåliga kvalitet utan för att i sann folkbildaranda plädera för bra film. Vid debatten sa Lundkvist så här om den svenska filmen:

Filmen är den enda konststart som når massan, och det är alltså så mycket sorgligare att denna konst står ungefär på missromanens standard. Tekniken kan vara god och skådespelarna förträffliga, men när man går ut från en biograf känner man sig i regel förödmjukad, förgiftad av dumhet samt förbannad. Men just därför att filmen som konst sällan står särskilt högt bör man inte vända den ryggen. Den som mot detta invänder att det inte tjänar någonting att höja filmkonsten, eftersom folk vill ha den sådan, tar fel (Bjärlund 1970:7).

Harry Martinson talade om filmindustrins bristande konstnärliga intresse. Hans formulering om biografen som "de livsfegas tempel" har blivit klassisk. Konserthusmötet i Stockholm 1937 är legendariskt och gick under parollen "Svensk film en kulturfara", arrangerat av Sveriges Författarförening. Debatten gick av stapeln några dagar efter att *Pensionat Paradiset* haft premiär, varför filmen kommit att stå som representant för reaktionerna på hela genren (Schildt 1970:140f, Furhammar 1998:127). Debatten handlade om frånvaron av konstnärliga ambitioner och närvarande var bl.a. författaren Vilhelm Moberg, folkupplysaren Carl Cederblad och kritikern och förläggaren Carl Björkman. Den senare skall i detta sammanhang ha fällt de bevingade orden: "Svensk film en skamfläck för vår kultur" (Furhammar 1998:127). Det var i dessa sammanhang man började använda benämningen "pilsnerfilm" och bedömningarna från denna tillställning har i hög grad blivit bestämmande för uppfattningen av 1930-talsfilmen (Qvist 1995). Även i denna debatt talade man om filmens moraliskt nedbrytande effekt. Man var rädd för förfäklning och opinionen hade kulturkonservativa förtecken.

Då som nu kunde de socialdemokratiska kulturpolitiska satsningarna delas upp i två delar: det var den folkbildande, folkupplysande, folkuppfostrande delen där det handlade om att använda filmen för att på ett effektivt sätt sprida bildning. Men det var, och är delvis fortfarande (åtminstone enligt 1974 års kulturpolitik), en kamp mot kommersialismen och dess negativa effekter.

## Filmens kris

Det är uppenbart när man ser till filmdebatten efter andra världskriget, att många av skribenterna menade att det inte producerats bra filmer de senare åren. Waldekranz skriver att svensk film befinner sig vid en korsväg och det finns en stor tveksamhet om åt vilket håll den skall orientera sig. Han funderar kring vad som gör att filmen hamnat i detta mellanrum, kanske kunde det bero på en kommande generationsväxling, och att det var något nytt som höll på att bryta fram i denna övergångsperiod (*Biografbladet* nr 3/1945, 2/1946). Det talades mycket om kris trots att cirka femtio filmer lämnade ateljékvarten varje år. Vissa skribenter försökte sig på att istället kalla det för brytningstid. Rune Waldekranz påpekade många år senare att 1950-talet i många avseenden var en övergångsepok. Ett tecken menar han var att ett stjärnnamn inte som förr räckte för att bära en film (Waldekranz 1984:23).

Under efterkrigstiden förstärktes den filmkulturella offentligheten; vi fick inte bara en ny generation av filmkritiker utan utgivningen av filmlitteratur accelererade.<sup>57</sup>

Filmen vinner otvivelaktigt gehör som kulturfaktor. Den har marscherat in i de höglitterära tidskrifterna, i det allmänna kulturmedvetandet. Filmhistoriska samlingarna är ett tecken på att den är en självständig kulturföreteelse med behov av egna minnesarkiv och egen historieskrivning (*Biografbladet* nr 1/1949).

Filmstudiorörelsen växte och skapade förutsättningar för distribution och mottagande av film som inte nödvändigtvis var kommersiellt gångbar.<sup>58</sup> Samtidigt etablerades en rad nya regissörer som med blickarna riktade främst på fransk och italiensk film förnyade konstfilmen.<sup>59</sup> Under krigsåren upplevde svensk film en högkonjunktur. Biografägarna investerade i nya och allt mer påkostade visningslokaler samtidigt som nöjesskatten höjdes. När den var som högst utgjorde den 39,2 % av biljettpriset. Filmhistorikern Gösta Werner skrev både då och i filmhistoriska verk senare att det var bäddat för kris. Werner menade att svensk filmproduktion inte påverkades så mycket av utländska influenser som av intryck av förhållandena i Sverige (Werner 1978:89).<sup>60</sup> Men den ekonomiska krisen innebar att filmmakarna inte kunde luta

sig tillbaka och vara nöjda med situationen. Att producera film var inte längre lika lönsamt och staten tillsatte den ena filmutredningen efter den andra för att försöka komma till rätta med problemen. Nöjesskatten var otänkbar att ta bort och motsättningarna mellan staten och de stora filmbolagen blev slutligen så stora att det 1951 proklamerades ett års filmstopp från filmbolagens sida (Werner 1978:89f).

Efter filmstoppet, som ledde till en kompromisslösning, ställdes filmproducenterna inför nya problem.<sup>61</sup> Den svenska filmbranschen hade klagat redan i början av 1940-talet på sitt trängda läge mellan de utländska bolagen, dyra produktionskostnader och obefintligt statligt stöd. Det kom att kosta mer och mer att göra film, inte minst av konkurrensskäl. Den importerade utländska filmen var nästan uteslutande i färg och det förväntades även svensk film vara (Werner 1978:103). Mycket fokuserades fortfarande på den höga nöjesskatten eftersom ingen del av skatten kom filmproduktionen tillgodo.

Efter andra världskriget kom många filmbolag återigen på fötterna med filmer som utspelade sig på den svenska landsbygden. Vid denna tid utgjordes 9 % av filmutbudet av svensk film, medan 25 % av biobesöken var till dessa (Waldekranz 1995:11). Svensk film var viktig för svenska biobesökare.<sup>62</sup>

Att göra film hade blivit mycket dyrare under 1940-talet, biljettpriset var en effekt av nöjesskatten, men de var inte tillräckligt dyra för att täcka produktionskostnaderna och framför allt så hade svensk film fått känna av konkurrens från andra länders filmer, i synnerhet de amerikanska (Blomberg 1998:45). 1950-talet inleddes således med en kris inom spel-filmsproduktionen och det var de stora produktionsbolagen som också drev biografer som klarade sig, dvs. SF, Europafilm och Sandrews. Det paradoxala är att samtidigt som det blev svårare att producera film så gick folk på biograferna som aldrig förr, dessutom byggdes det fortfarande biografer. Kulmen nåddes 1956. Unikt för biobesökaren fram till och med åtminstone 1950-talet var att människor såg så mycket olika typer av filmer. Seriefilmer, dvs. många filmer om samma rollkaraktärer, som t.ex. Åsa-Nisse-filmerna var populära, likaså Soldat Bom, 91:an Karlsson, Kronblom och flera andra. Detta samtidigt som Ingmar Bergman slog igenom internationellt och Alf Sjöberg uppmärksammades, vilket ledde till att svensk film också blev en exportvara (Waldekranz 1984:16f).<sup>63</sup>



Bilderna saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl



*Det fanns entusiaster som gick på ena biografen klockan 7 och den andra klockan 9. I landsorten var det vanligen bara söndagar som det var dubbla föreställningarna. Platserna var onummerade under veckan men numrerade på helgen. Det förekom att biobesökare var stamgäster och i princip hade sina egna platser.*

## Hotet från tv

Televisionen fanns redan nu som ett avlägset hot. Biografägarna fick en försmak av det nya med Radiotjänsts *Karusellen* med Lennart Hyland, som fick många svenskar att sitta hemma vid radioapparaterna om lördagkvällarna. Detta förstärkte biografen som en ungdomarnas träffpunkt och det syntes även på andra håll i den svenska filmproduktionen. Ingmar Bergmans filmer kan tas som exempel där äldre familjestrukturer ifrågasattes, liksom de ungdomsfilmer som kom vid denna tid. Dessutom började utländsk film konkurrera med svensk film i större utsträckning.

Filmens svar på televisionens intrång var en kraftfull satsning på färg, ljud och vidfilmsformat. Det var egentligen först vid mitten av 1950-talet som antalet färgfilmer var större än svartvita på svenska biografer (Furhammar 1998:218). 1953 presenterades cinemascope-formatet, 1959 Todd-AO, 70 mm-film istället för det vanliga 35 mm. Cinerama och cinemiracle bestod av tre projektorer som kördes synkront, och fogade ihop en väldig bild som krävde jättedukar. Dessvärre krävde det nya formatet nya dimensioner på biografkarna vilket ledde till ombyggnad av alla biografer som ville vara med i utvecklingen. Det innebar alltför ofta drastiska ingrepp i de estetiskt genomtänkta biografinteriörerna. Cinemascopevisningarna ledde till en ökad tillströmning av publik bara under en kort period. "Det ironiska var att detta vapen mot televisionen togs i bruk långt innan televisionen själv blivit introducerad i landet. När tv slutligen kom till Sverige var ammunitionen för länge sedan förbrukad" (Furhammar 1998:219f).

Det fanns en ny kritikergeneration även om man inom tidskriftsbranschen var pessimistisk. 1952 lades *Biografbladet* ned, och *Filmjournalen* bytte namn till *Bildjournalen*, och chefredaktören såg detta som symptomatiskt. Fler och fler seriösa filmtidskrifter lades ner, inte bara i Sverige.

Av såväl ideologiska som statsfinansiella skäl kom tv osedvanligt sent till Sverige. Televisionsutredningen skrev i ett betänkande 1954 att televisionen skulle "ställas i samhällets, kulturens, folkbildningens och hemmets tjänst" (Kleberg 1999). Ja, tv:n dröjde i Sverige och under tiden fortsatte svenskarna att gå på bio, man rent av flockades kring biograferna. De amerikanska filmerna höll kvar sin ställning men påfal-

lande många av publiksuccéerna efter kriget kom från annat håll. Som exempel nämns engelsk filmindustri med Dickens-filmatiseringar och *Tredje mannen* med *The Harry Lime Theme* (den största filmschlagern i svensk musikhistoria). Den italienska neorealismen producerade filmer med samhällsengagemang parat med sensualism och som blev svenska framgångar (Furhammar 1998:221).

Under 1950-talet gjordes flera stora utredningar om hur staten bäst skulle stödja spelfilmen. Så småningom insåg man att det egentligen inte var filmen som var hotad utan snarare biograferna (SOU 1956:23, 1959:2, Blomberg 1998:51). Film kunde ju ses på tv och finansminister Gunnar Sträng uppmärksammade det faktum att det framför allt var de mindre biograferna på landsbygden som var i farozonen. Han menade att man borde värna dessa, inte minst p.g.a. av deras "trivsel-skapande faktor" (Blomberg 1998:51). När människor gick som mest på bio, 1956, kom man som sagt upp i nära 80 miljoner besök, när väl tv kommit hade besöken minskat med 53 % (Blomberg 1998:52), vilket naturligtvis ledde till att ett antal biografer lades ner mellan 1957 och 1963.<sup>64</sup> Detta skedde samtidigt som antalet tv-licenser i Sverige 1962 stigit till 1,5 miljoner mot planerade 245 000. 1964 var antalet nästan 1,9 miljoner (SOU 1965:20). Fortfarande tvekade man dock att ge tv all skuld. Det hände så många andra saker när det gällde film och inställningen till film.

Inom filmbranschen menade man fortfarande att nöjesskatten var spiken i kistan. Detta fick konsekvenser långt utanför de vanliga biograferna. På landsbygden och mindre orter var det vanligt att man visade film i t.ex. Folkets hus. Plötsligt insåg rörelsen att biografintäkterna under 1940- och 50-talen utgjorde en väsentlig intäkt och att rörelsens ekonomi inte sällan stod och föll med filmvisningarna (Blomberg 1998:53). I dessa sammanhang kanske man inte heller skall glömma att ett argument för tv (tvärtemot hur man under senare tid argumenterar mot tv) var dess familjesammanhållande karaktär (Kleberg 1999).

1963 brukar betraktas som startpunkten för modern svensk filmpolitik i och med att Harry Schein formulerade en statlig svensk filmpolitik (*Har vi råd med kultur?* 1962). I princip kan man säga att staten i och med detta erkänt filmen som kulturyttring. I förlängningen kom bildandet av Svenska Filminstitutet (där Schein var chef 1964–1979) och

många, långa och intressanta utredningar och diskussioner om filmens roll. Det är dock en annan historia.

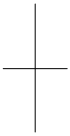
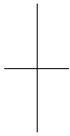
Det skisserade förloppet bildar den institutionella ramen för den här studien. Med hjälp av historik har jag velat visa att den biografssituation under 1940- och 50-talen som jag intresserat mig för ligger efter filmens och biografernas pionjärtid men ännu inte trätt in i televisionens era.

Vad gäller såväl arkitektur och teknologi som kulturell debatt så är det fält som är under ständiga förvandlingarna. Jag har i detta kapitel visat på några av dessa kulturella och sociala förändringar kopplade till filmen.





Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl



*Vad skall vi göra ikväll?*

## Att gå på bio

Biografen var ett av 1900-talets nya upplevelserum. Här vill jag visa på komplexiteten vad gäller bruket av ett populärt medium och dess kontext: ingen har fullständig kontroll över hur det används och inlemmas i vars och ens liv. Var och en bearbetar sina upplevelser på sitt sätt *samtidigt* som mycket sker gemensamt. Detta handlar om en tid då film hade erövrat det offentliga rummet i flera bemärkelser. Det var lätt att göra referenser till filmens värld genom dess ständiga närvaro. Det handlar om de särskilda kompetenser publiken, men även en del av dem som faktiskt inte gick på bio, besatt, en uppsättning internreferenser som på mer eller mindre sofistikerade sätt visade vem som var med och vem som inte var det.

De olika sorters material som jag här beskriver, skönlitteratur, handböcker, filmtidningar, filmstjärnealbum, olika sorters samlingar av filmstjärnebilder, biobiljetter och andra klipp ur filmens värld, ingick som en del i läroprocessen in i "filmkulturen" men i synnerhet som byggstenar i förståelsen av det moderna samhället. Om man ser materialet om biogåendet som en del i en kollektiv identitetskonstruktion skulle man kunna säga att ungdomarna som gick på bio på 1940- och 50-talen ingick i ett slags modern rörelse i ett komplext och föränderligt samhälle. Denna rörelse hjälpte ungdomarna att se vad de hade runt omkring sig, och kunde samtidigt visa att det fanns något annat. Biobesöken och deras kringverksamhet gav redskap med vilka man kunde göra tiden till sin.

Första avsnittet i detta kapitel handlar om förberedelserna och införlivandet i filmens värld genom dess kringverksamhet.

### *Förberedelserna*

En av de böcker som skrevs om unga människor och film är *Sommaren med Monika* av Per Anders Fogelström (1951). Den diskuterades då som en "vågad" roman. Den filmatiserades av Ingmar Bergman och har

sedan dess ofta fått stå som monument för tiden.<sup>65</sup> Den litterära texten är full av hänvisningar till filmens värld och kan ses som en kondenserad tolkning av såväl biogåendets som filmens betydelse.

I berättelsen går den ena huvudpersonen, Monika, ofta på biografen redan innan hon träffar Harry. De två fortsätter att träffas på bio. För Harry kommer mötena med Monika att förändra hans liv. Genom sina nattliga utfärder upptäcker han förundrat att nattens gata är en annan än dagens. När de träffas flanerar de längs stadens gator dag eller natt eller går på bio eller kafé. Tidigt i berättelsen får vi följa med Monika när hon skall fylla i gårdagens biobesök i sin biobok:

Bioboken var en liten svart vaxduksbok som efter tre års trägna anteckningar och studier blivit ganska sliten. I den noterade hon alla filmer hon såg, filmens namn, bion hon gått på och dan hon varit där. Sedan räknade hon varje år samman det antal filmer hon hade sett. Hon hade fört boken i tre år (Fogelström 1951:17).

Monika använder också boken till en annan, kodad, statistik. Hon skriver in vilka pojkar hon varit tillsammans med. Monika och Harry träffas ofta på bio och det är där Harrys första berättelser om närheten till Monika beskrivs:

Han hade egentligen inte följt med filmen, han hade bara suttit och känt närheten, Monikas ansikte, Monikas hand, Monikas ben (Fogelström 1951:34).

Efter filmen är det dags för Harry att hitta det lämpliga tillfället att försöka fråga Monika om de inte kan gå på kafé. Tillfället kommer när de stannar upp framför ett skyltfönster: "Det var inget särskilt i det som intresserade dom men det var lämpligt att stanna så, vänta på ett nytt avgörande" (Fogelström 1951:34).

Hon visste hur grabbarna såg ut när de gick in. De öppnade hastigt dörren, steg innanför, stod dödsstillt ett ögonblick och lät ögonen spela över lokalen. Sen slappnade de av, nickade, morsade, gick fram till bordet med lite svajande steg. Hon kände igen det från film, det var så där Alan Ladd och de andra stronga killarna gick in i de hus där okända faror lurade (Fogelström 1951:20).

Här kom imitationens kraft att verka. Monikas referenser går ständigt till filmen de nyss sett:

Nu skulle det vara som i filmen, så där fint. Det skulle det inte bli om det blev nåt mer. Det var bra med det andra också, förstås, men inte så romantiskt. Och ikväll var hon romantisk, ikväll var hon en hjältinga (Fogelström 1951:38).

Hon har vuxit upp under relativt torftiga förhållanden och känner sig uppenbart missnöjd med förhållandena:

Sen hon sett filmen om de vackra, fina människorna, ville hon inte att han skulle följa henne hem till den fula kåken. Nej, inte ännu. I kväll skulle allt vara så vackert, lika vackert och fint som på filmen. Visserligen fick hon inte glida i väg på en tjusig vit båt, stå så där romantiskt vid relingen. Men hon skulle vinka åt honom från förortsvagnens plattform i stället, han kunde tro att hon reste ut till ett nytt snyggt hus, kanske till och med till en flott villa. Hon skulle inte ljuga för honom. Bara undanhålla verkligheten (Fogelström 1951:35).

Filmstjärnorna eller rollgestalterna är några hon är i dialog med, några som kunde hjälpa henne att respektera sig själv, hjälpa henne att se ett ljus i den ibland så hopplösa vardagen. "Hon undrade vad filmstjärnorna skulle ha sagt om de blev behandlade så" (Fogelström 1951:67). Monika använder sin svarta vaxade biobok för att kunna stanna upp en stund och minnas:

Hon grinade lite åt solen, plockade upp den svarta boken och läste igenom namnen på de tio filmer hon och Harry hade sett de fjorton dar de hade gått i sällskap. Försökte skilja filmerna från varann, tänka ut vad de handlat om, hur de varit, vilka som haft huvudrollerna, vad hon och Harry gjort efter bio (Fogelström 1951:64).

Monika och Harry utforskar varandras världar, men försöker framför allt finna en ny, gemensam och det gör de också, för en sommar. När Monika packat sin väska, efter att ha blivit slagen av sin far, för att slutligen sticka hemifrån och för alltid vara med Harry, går hon ner mot

spårvagnshållplatsen: "Borta vid bion började gängen samlas nu, det visste hon, kunde höra sorlet" (Fogelström 1951:78). Monika och Harry lånar utan lov Harrys fars båt och de beger sig ut i skärgården för att finna en fristad. Båten kommer att bli deras hem denna sommar. Några gånger åker de in till stan, där Harry de första gångerna tömmer sin och faderns lägenhet på ät- och drickbara varor för att de senare gångerna t.o.m. pantsätta sin cykel och finkostym, vilket i boken markeras som en gränsövergång, för att kunna få pengar till mat och bentyl till båten.

Förutom bioreferenserna, ger boken en bild av hur detta unga par börjar bygga upp en värld mot de "andra", den effekt som filmerna och biogåendet haft i många år för Monika. Så småningom upptäcker man en förändring hos Harry som tidigare gått in för att visa de diffust "andra" att han inte bara är en kugge i vardagsmaskineriet. Han börjar fundera över vem det egentligen är han vill visa sin protest och om det inte är så att han själv är en del av just detta ofullkomliga samhälle. Han uttrycker sin samhällskritik där arbete, plikt och allvar tar för stor plats på bekostnad av kärlek, ungdomlighet och dröm. Men man anar också en sorts vemod över att det han benämner "flyktförsök" kanske leder till en sorts desillusion (Fogelström 1951:126).

Hösten och kylan når Stockholms skärgård även detta år. Utan pengar, med trasiga kläder och nästan inget bränsle till båten får Monika och Harry bege sig till staden. Sommaren med Monika lider mot sitt slut. Harrys förändring beskrivs som total. Monika, nu gravid, har även hon förändrats en del av livet med Harry. Monika återgår dock till sin biorutin när förälskelsens starka kraft mattats av och höstens vardag griper tag i de unga i slutet av boken.

Filmens illusoriska möjligheter hjälpte Monika att härda ut när omgivningen och världen kändes alltför torftig och outhärdlig, när hon inte orkade se sig själv i sitt sammanhang. Genom att tänka på att en filmstjärna aldrig skulle kunna bli behandlad som hon eller acceptera att leva under sådana förhållanden, rätade hon på ryggen och fick en stunds pondus och ork igen. Monika återgick till att använda filmen som dagdröm medan Harry beskrivs som den som går vidare, som har mognat.

Här åskådliggörs film som dagdröm, som illusion och verklighets-

flykt men också som kraftkälla, upphov till tankar om frihet och möjlighet till förändring. Det handlar också om biografen som plats att vara i, färdas till och från och som plats att växa och formas i, både individuellt, som par eller som grupp. Men det visar också på hur man i tiden såg på försjunkenhets, njutning och nytta, ungdomlighet och vuxenskap, män och kvinnor.

### Filmstjärnetidningar och filmdrömmar

Filmen och biograferna hade funnits länge vid det här laget även om dess genomslagskraft nu var som störst. Det betyder att människor hade en aning om vad en bioupplevelse skulle kunna innebära, vilket syns i avhandlingens första citat: "För så kunde man uppleva det på bio" (M21477). Det fanns dessutom redan en populärkulturell förankring av filmens värld som i synnerhet många unga människor tagit del av. Att vara med i dessa sammanhang var att veta vad som var gångbart i tiden, hur man skulle vara men kanske också hur man ville vara.

Man kunde inte undgå filmstjärnorna, även om man inte såg dem på bio eller läste filmtidningar. Det framgår av meddelarsvaren och det framgår av skönlitterära referenser. Filmstjärnorna ingick i någon sorts allmångods som låg utanför själva filmens värld. Referenser till dem förekom i de flesta veckotidningar och nyhetsreportage.

"Filmfans" blev tidigt ett begrepp och filmbolagen insåg snart att de själva hade att vinna på att tillgodose sin publiks behov av upplysningar och material. Precis som man en gång gjort med teaterns stjärnor, samlade man vykort av sina idoler och på samma sätt användes deras namn och bild som argument för att främja försäljningen av alla slags artiklar.<sup>66</sup> Till en början var det främst filmens teknologi som var attraktionen. Nästa steg var mer differentierade produkter och kring 1910 började man offentliggöra aktörernas namn. Själva filmstjärnan kan sägas ha kommit till när filmaktören inte bara fick ett namn utan också en image som verkade bortom själva filmen (Vesterlund 1999:128f).<sup>67</sup> Till att börja med trycktes programblad för att presentera de senaste filmnyheterna. De kunde köpas av publiken på biograferna, men var främst riktade till biografägarna. 1918 kom en serie häften kallade *Film-Favoriten* att ges ut (Halvarson 1989:225f). De var rela-

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl

*"Det var ju inte så att det gick att välja som idag, utan man fick ju gå på den film som visades. James Dean-filmerna gjorde intryck liksom James Dean själv och hans öde" (M21448).*

tivt billiga och såldes i biografkassorna när en av de stjärnor som fanns med i häftet spelade med i en film. Programmen blev samlarobjekt för filmintresserade.<sup>68</sup>

Efter första världskriget var det inte bara amerikanska filmer som fann sin väg till Europa utan också de amerikanska filmmagasinen.<sup>69</sup> De fungerade som komplement till filmerna och lanserade de nya amerikanska stjärnorna och deras filmer (Halvarson 1989:59). Genom att de kostade en hel del och genom att de framförallt spreds i de större städerna, hade de begränsad räckvidd. Det fanns dock ett sug efter att läsa. I takt med filmens spridning och popularitet ökade även behovet av programblad och filmtidningar. Redan de tidiga filmbladen stod i korrespondens med läsarna. Det var publikfrågor till filmbolagen om stjärnorna och deras filmer, men också brev riktade direkt till stjärnorna där människor ville ha råd och hjälp. I takt med stjärndyrkan och

föreställningarna om stjärnlivets lyx förekom dessutom tiggARBrev (Halvarson 1989:123). Många av filmtidningarna skrev om vad som hände bakom kulisserna, hur en filminspelning gick till och hur man kom in vid filmen.

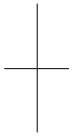
För att kontextualisera frågelistmaterialet läste jag bl.a. hela årgångar av filmtidningar och tidskrifter. Det var slående hur väl mal-len som filmvetaren Bo Halvarson beskriver i sin studie av filmtidningar från 1910- och 20-talen passade in på 1940- och 50-talens filmtidningar. Jag har mer systematiskt läst några av de filmtidningar som främst nämns i frågelistmaterialet: *Filmjournalen* och *Fickjournalen*. Visserligen hade det förekommit stjärn- och idoldyrkan tidigare och även inom andra konstarter, men sällan tagit sig sådana proportioner. En av effekterna av denna popularitet och dyrkan var uppkomsten av nya former av journalistik i och med att folk ville läsa om och se bilder från sina filmstjärnors liv och leverne. Eftersom filmstjärne-fotografierna som samlarobjekt hade så stark ställning kom de att påverka filmtidningarnas layout på ett nydanande sätt (Furhammar 1998:99). Många av tidningsmakarna hade varit i Amerika och låtit sig inspireras. Härifrån hämtades uppslag till bl.a. olika slags pristävlingar, frågespalter och korrespondensklubbar, skriver Halvarson (1989:273). Den brittiske filmforskaren Annette Kuhn talar om populärtidskrifterna som blir en hybrid mellan veckotidning och filmtidning under 1930-talet. Den typ av tidningar fanns i Sverige under hela perioden. *Fickjournalen* är ett exempel. De svenska tidningarna hade ofta utländska förebilder med de klassiska filmstjärnereportagen där det berättades om stjärnornas hem, matvanor, skönhets-tips. Kuhn berättar om medföljande klädmönster med "film-mode"-kläder (1996:19). Till och med rådgivning kring äktenskap och arbete i en del av de tidskrifter Kuhn nämner kan vara applicerbara på svenska förhållanden.

*Filmjournalen* utkom varje vecka. Omslagen bestod av stora kulörta bilder på filmstjärnor, omväxlande svenska och utländska. På tidningens insida fanns den klassiska insändarspalten. Tidningen hade *autograftjänst*. Om man skickade in 75 öre i frimärken fick man ett fotografi med skådespelarens egen namnteckning. *Fickjournalen*, "den första veckotidningen i fickformat", kom ut hösten 1945 och omnämns





Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl



*”När min vän Maja och jag var i 12–13-årsåldern började vi intressera oss för film-skådespelare. Det var härligt när vi fick tag i en Filmjournal” (M21483).*

av flera meddelare. De första numren fick man gratis hos sin tidningsförsäljare. Även här hade flera nummer en skådespelerska på omslaget och tidningen hade en skvallerkrönika som var mycket präglad av filmvärlden. Skönhetsvård och mode var återkommande avdelningar i båda tidningarna. Det var mycket reklam för hud- och hårvårdsprodukter, tvål och kosmetika, mestadels riktade till kvinnliga konsumenter, inte sällan lanserade genom filmstjärnor. Förebilder från filmens värld tillhörde vanligheten. Det var Veronica Lake som visade hur man skötte sitt hår och Shirley Temple som avslöjade sina kosmetiska hemligheter. Det finns åtskilliga exempel på hur det spelas på dessa filmdrömmar. Man ser det exempelvis i annonserna. Varje vecka i *Damernas värld* lät chefredaktören i en serie USA-artiklar Hollywoods skönhetsexperter avslöja sina hemligheter.

Återkommande i *Fickjournalen* var "Veckans biografi i fickformat". För filmintresserade ungdomar, som samlade på filmbilder och ville klistra upp "allt om sina favoriter" hade man en liten faktaruta som komplement till numrets filmartikel. Ungdomarna uppmanades göra sitt eget filmstjärnelexikon. Dessutom ingick kärleksnoveller och följetonger, inte sällan med inspiration eller bilder från filmen med samma namn. Spalten "Vår förtroliga vrå" gav uttryck för en medvetenhet om unga människors förändrade position i "det nya Sverige": "före förra världskriget kanske folk ännu tänkte på föräldrarnas samhällsställning – nu skapar ungdomen själv sin ställning" (*Fickjournalen* nr 3/1945). En återkommande rubrik i *Fickjournalen* var "Ungdom som gjort karriär" och som handlade om ungdomar runt om i landet som "lyckats" och därmed var goda förebilder. Flera ville veta och få råd om yrken. Svaren stämde väl in i tiden och visade tidningarnas normativa karaktär. *Fickjournalen* och *Filmjournalen* gav sig helt enkelt i kast med att försöka fostra en ungdomlig läsekrets:

Beträffande era filmplaner begår ni samma misstag som så många andra undrande tjugooåringar. Man kommer inte till filmen och blir uppburen stjärna bara genom att skicka in sitt fotografi till någon mäktig direktör. För att bli skådespelare fordras arbete, arbete, arbete – och medfödd begåvning för yrket (*Filmjournalen* nr 14/1945).

Så lyder ett av svaren i *Filmjournalens* insändarspalt på den vanliga frågan hur man "kommer in vid filmen". Att många är "filmbitna" tyder utbudet av filmkurser på. Det saknas inte heller entreprenörer som vill ta för sig och "utbilda" alla de ungdomar som längtar efter att bli stjärnor. I artiklar i *Filmjournalen* skrevs det mellan varven om detta "geschäftmakeri" (t.ex. *Filmjournalen* nr 34/1945). Ett exempel är detta brev från "Blondin från Solstaden" där redaktionen som så ofta passar på att försöka uppfostra sina läsare:

Första gången jag fattar pennan för att skriva till min älsklingstidning. Först och främst har jag tänkt skriva och tala om att jag har en brinnande lust att komma in vid filmen, som väl många tusen har skrivit och talat om; jag har en bekant som är på Råsunda och Den har sagt att jag har filmansikte.

Svar:

Man blir inte skådespelerska bara på "filmansikte", det borde ev. bekant "Den" veta, men inte heller skolutbildningen är utslagsgivande. Förbered er till *Filmjournalen:s* tävlan "Teaterluft"! I den kan ni få era kvalifikationer sakkunnigt bedömda (*Filmjournalen* nr 16/1945).

Återigen kan man se tidningarnas kluvenhet men också interaktion. Samtidigt som de uppmanade ungdomarna att vara realister och inse att det var få förutnat att bli filmskådespelare och betonandet av det hårda arbetet, så gav man dem stoff till filmdrömmar och under perioder ville man t.o.m. ha läsarbrev med foton för att kunna ge hopp och ha ytterligare direktkontakt med sina läsare. Samtidigt som filmtidningarna livnärde sig på filmintresset och fick en stor del av sitt bildmaterial från filmbyråerna, så var det just i dessa kommersiella publikationer som den seriösa filmkritiken och diskussionen försiggick (Furhammar 1998:98f).

Veckopressen spelade stor roll inte bara om man var filmintresserad. Mycket stoff byggde på just filmer, varför skådespelarna och den berättade historien var väsentliga. Det finns exempel på människor som menar att det var när de kunde identifiera sig med ett öde från filmen som det fick verklig relevans för dem (t.ex. Dahlström 1994). Filmen var inskriven i ett sammanhang som förutsatte kännedom om gram-



Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl



*"Jag var nog mer intresserade av 'filmidoler' än själva filmen. Särskilt i tidiga tonår innan man gick på kvällsbio" (M21448).*

mofonskivor, mode, filmstjärneskvaller m.m. Detta gör att tolkningen av den enskilda filmupplevelsen förbinds med så många delar där själva filmen bara är *en* del. I detta hänseende förebådar filmen de masskulturella yttringar som riktar sig till ungdomen under senare decennier, som t.ex. populärmusikkulturen. Konsumtionen av Hollywood-film skedde i en komplicerad process menar Jackie Stacey (1994:208). Det handlade inte om en passiv och narcissistisk inlevelse. En av de viktiga saker Stacey påpekar är att identifikation inte enbart sker med den rollgestalt man ser på vita duken utan lika mycket, och kanske mer, med stjärnan och att den känslan finns kvar långt efter att man lämnat biosalongen. Hon visar hur identifikationen med filmstjärnorna handlar om en komplex sammanflätning av det egna personen och flera ideal. Stjärnan eller stjärnorna representerar flera av de där idealen. Det blir ett spel eller lek med möjliga och omöjliga identiteter. Det handlar således om både medvetna och omedvetna processer.

Filmforskaren Anne Jerslev har i en studie av amerikanska filmstjärnetidningar under 1930-talet visat att det alltid finns flera olika, ibland motstridiga, förhållningssätt i film- och veckotidningarna (1995:8f). Historierna i tidningarna kunde läsas som sanningar vilket gav läsaren insikter i stjärnornas privata liv. Detta gav möjlighet att på ett lustfyllt och fantasirikt sätt relatera sig själv och sitt liv i förhållande till stjärnan. Eller så läste man artiklarna distanserat som en sorts goda historier man antingen valde att tro på eller ej. Det var en sorts nöjesläsning man roade sig med mellan varven. Jerslev menar att filmstjärnetidningarna både avspeglade och konstruerade ideal för kvinnlighet (1995:9).

En av informanterna säger att man talade om filmerna men framför allt om filmstjärnorna: "Man levde nog i en sorts fantasivärld när man varit och sett något riktigt spännande. Man fantiserade nog gärna om vad som fanns utanför gränserna här" (S4). Man insåg att inte den egna orten var hela världen. "Jag tror att alla, för att det var liksom det det handlade om, om att man skulle roa sig, om ja, man skulle göra någonting, det var inte mycket föreningsliv" (S4). Självt skaffade sig denna kvinna pengar till bio genom att sitta barnvakt till folk som – var på bio. Hon berättar om bilderna som fanns i tuggummipaketen och kommer ihåg hur tuggummit smakade, men inte vad det hette. En skiva

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl

*"Jag hade innan jag såg filmen börjat läsa romanen. En särskild tidning utkom med några nummer med romanen som följetong illustrerad med bilder från filmen" (M21458). Bilden är från det gedigna flersidiga programmet för filmen Klockan klämtar för dig.*

rosa tuggummi och så en bild bakom: "Det var vi flickor som höll på med filmstjärnor, som klippte, bytte bilder" (S4). Signerade foton kunde man skriva efter via filmbolagen. Hon kunde ingen engelska eftersom hon inte hade börjat realskolan när hon började skriva efter bilder. En av meddelarna skriver om just språkkunskaperna: "Den lilla engelska jag kan har jag lärt mig på biografer". Vad kan det ha haft för betydelse detta att man med ljudfilmens genombrott kunde höra främmande språk på biograferna?

Alla medier ingår i olika sådana populärkulturella sammanhang. Vad gäller film kan man exempelvis se hur bok blir film, filmen uppmärksammas och ny upplaga av boken trycks, nu med bilder från filmen. "Se filmen, köp boken." Böcker filmatiserades och filmer utgjorde, och utgör, underlag för såväl böcker som serier och följetonger.<sup>70</sup> Medierna återanvänder varandra. Böcker med bilder eller omslag från filmen och "populärmusiken" och kopplingen till film. Bonniers skapade s.k. filmromaner; man illustrerade berättelser med filmbilder, fotografier av film-skådespelare. Detta blev dock för dyrt. Istället var det vanligare med berättelser som byggde på en aktuell film, illustrerad med bilder från filmen. Dessa var vanliga i filmtidningarna redan tidigt (Halvarson 1989:253). Filmens popularitet gick att använda på många sätt; ett är att använda filmbilder som illustrationer till nyutgåvor till filmade böcker. Skildringar av filmvärlden i fiktionsform är en egen litterär genre med långa anor, nästan lika lång som filmens historia.<sup>71</sup>

Många filmtidningar och även andra veckotidningar under undersökningsperioden hade minst en följetong skriven efter en film. De var rikt illustrerade med bilder ur filmerna. Processen kring medierna är intressant; hur en bok blir film, filmen uppmärksammas och en ny upplaga av boken trycks, nu med bilder från filmen.

Filmtidningarna hade många tävlingar där filmdrömmande läsare skulle skicka in porträtt på sig själva. Så var det redan på 1920-talet, skriver Halvarson: De flesta fotografierna var påkostade porträttstudier, och frisyrier och poseringar speglade ofta en dyrkad idol (Halvarson 1989:279). Att efterlikna eller imitera har således anor. Frågetävlingar där man skulle koppla ihop vilken skådespelare som hade vilket namn var vanliga. Många stjärnor hade artistnamn och i tävlingarna nämndes deras "vanliga" namn. Vilka namn som hörde ihop med vilka ansik-

ten och vilka artistnamn var en variant på temat. "Finn fel i filmen" var ett omvittnat populärt fenomen och innebar att man skulle finna inspelningsmissar i filmer. Här premierade tidningarna inte sällan de som funnit missar och betalade några kronor för varje införd anmärkning. Kompetens var ett nyckelord.

### Imitationens kraft – formbara krafter

Drömmen om en filmkarriär blev en fantasi för många och gavs uttryck inte minst i veckotidningarnas insändarspalter. En del tidningar tog som sagt på sig att tala sina läsare till rätta genom att visa att det ligger hårt arbete bakom filmskådespeleri.<sup>72</sup> Drömmen om att bli berömd fanns hos den tidens ungdomar liksom hos många av dagens. Numera i vår medieutvecklade värld finns visserligen en annan möjlighet till kändisskap än för bara femtio år sedan men själva lockelsen och dagdrömmen fanns redan tidigare.<sup>73</sup>

Rädslan för hängivelse och för mycket njutning ser man hos en del av samtidens skribenter som gärna ville se någon nytta med biobesöken. Man skulle helst lära sig något av det man gjorde på sin fritid. Det kom att genomsyra den tidens samhälle och retorik i hög grad. Biograferna erbjöd onekligen unga kvinnor och män nya möjligheter i form av konsumtion av bio- och filmupplevelser men också hela dess kulturpopulära sammanhang. Fanns det en rädsla att unga människor kunde bli desillusionerade när de sedan uppdagade att världen var mycket mer grå än den värld de sett på bio och följt i veckotidningarnas reportage? Miriam Hansen talar om de fantasier, drömmar och även sociala liv som dessa nya offentliga platser gav, i synnerhet för kvinnor som inte tidigare haft dessa möjligheter, men påtalar också att denna hedonistiska konsumtion inte nödvändigtvis handlade om manipulation eller irrationalitet (1991). Istället kan man betrakta dessa platser som utlovande andra möjligheter, åtminstone på drömplanet.<sup>74</sup> Varukonsumtion, 1900-talets kapitalism och filmens tillväxt som massmedium hör ihop, det förefaller de flesta film- och medieforskare vara överens om. Till detta hör t.ex. stjärnsystemets utvecklande och utnyttjande; stjärnorna användes för att marknadsföra många olika sorters produkter (Soila 1997a:87). I detta ingår även själva filmtittandet.



Många nämner under sitt initiala biogående specifika filmstjärnor som skäl till varför man vill se en viss film. Så småningom talar man mer om specifika filmregissörer eller helt enkelt om genrer och därtill olika behov av att se olika sorters filmer vid olika tillfällen. Filmerna inspirerade uppenbart biobesökarna, men också alla de som fick sig delar av filmens värld till livs genom veckotidningar, samlarbilder eller kanske genom lek med klippdockor, från t.ex. veckotidningarna. En del har jämfört filmduken med andra sorters skyltfönster där varor och människor ställs ut (Soila 1997a:88, Fredriksson 1998).

Kirsten Drotner är en av dem som värjer sig mot bilden av konsumtion som eskapism från det grå vardagslivet (Drotner 1999:20). Hon menar att man bör se att idolerna hade och har en betydligt mer sammansatt funktion än att undergräva kvinnors självkänsla. Detta är intressant eftersom den tid jag undersöker handlar så mycket om att lära svenskar att bli rationella konsumenter och denna konsumtion som i synnerhet unga kvinnor ägnar sig åt sticker i ögonen. Jag kan jämföra med när meddelare berättar att deras föräldrar tyckte att det var "onödigt" med bio. Kanske var det en kritik mot konsumtionen, helt enkelt bortkastade pengar, men säkert också rädsla för hedonism, en rädsla för att flickorna fick för höga förväntningar på livet och kärleken?

När Jerslev reflekterar över hur begreppet "glamour" används i filmstjärnetidningarna hänvisar många meddelare, liksom i Staceys studie (1994a), till att det är en bestämd kvinnokropp som betraktas som glamourös. Vanligtvis är ordet förbundet med en slank och kontrollerad kropp (Jerslev 1995:12). Detta började i Sverige ifrågasättas, åtminstone i en del sammanhang, under 1950-talet. Man kan hitta långa diskussioner om hur filmstjärnor inte längre betraktas som bildsköna utan faktiskt t.o.m. kan vara "fulsnygga" dvs. de såg ut som du eller jag. Men liksom i Jerslevs 1930-talstidningar är budskapen till läsarinorna motsägelsefulla. Å ena sidan säger de att det är viktigt att vara sig själv, sluta spela roller och istället, om man har möjlighet eller fallenhet, finna den "inre stjärnan" i sig. Ibland uttrycks t.o.m. att glamour i sig är uttryck för en inre kraft. Å andra sidan ger man uttryck för att stjärnposition och glamour är en industriell produkt, något som skapas med artificiella medel med hjälp av t.ex. smink och ljus. Detta

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl

*"När jag idag ser kläder jag hade på 50- och 60-talen, får jag en association till film, fast jag inte kan minnas att jag då hade några särskilda kläder som skulle vara från någon film. Detsamma gäller frisyra och make-up. Det är klart att modet blev ju dokumenterat via filmen, och eftersom jag såg en hel del filmer under denna tid, så har jag registrerat och behållit bilden av modet via filmen" (M21440). Bilden är ur programmet för filmen Klockan klämtar för dig.*

visade man t.ex. genom de många "före" och "efter" bilderna; den vanliga flickan och den nyblivna filmstjärnan. I de reportagen visade man att det var möjligt för var och en att bli filmstjärna, bara man arbetade tillräckligt hårt.

Inhemska och utländska skådespelare fyllde uppenbarligen olika behov hos den svenska publiken, menar Furhammar som jämför svenska och utländska skådespelares popularitet i Sverige under 1930-talet. Jeanette McDonald och Maurice Chevalier var de mest populära utländska skådespelarna samtidigt som Dagmar Ebbesen och Edvard Persson var de svenska motsvarigheterna. De internationella filmstjärnorna fick stå för glamour och olikhet medan de svenska fick stå för vardaglighet och likhet (Furhammar 1998:157f). Även Annette Kuhn har sett till filmstjärnors popularitet mot en nationell kontext, i hennes fall den brittiska, under 1930-talet.

Hollywoodstjärnorna blev således förevändningen för glamour och åtråvärdhet. Det förefaller vara uppenbart att stjärnorna eller idolerna och därmed filmen i synnerhet gav unga människor nya rum för experimenterande.

Meddelarna visar på många sätt hur filmstjärnor kom att fungera som modemässiga ideal: "Modet, såväl kläder som frisyrier påverkades av de filmer vi såg" (M21460). Med blixstens hastighet spreds mode-detalyer, både vad gäller män och kvinnor om man får tro flera av källorna.

Frisör- och modistfirmorna följer noggrant med filmens nymodigheter på deras områden och bidrar därvid till att ytterligare förstärka dess inflytande (SOU 1945/22:251).

Det talas i frågelistmaterialet, men också i filmtidningar, debattböcker och statliga utredningar, om "epidemier av identiska frisyrier" efter t.ex. Ingrid Bergmans s.k. Mariarufs i *Klockan klämtar för dig*, Garbos pageklippning (eller Garbobaskern "som skulle bäras nerför ena ögat", (M21481) eller Veronica Lakes långa hår. Man levde sig verkligen in i dessa filmer, och tyckte att man själv hade den kvinnliga huvudrollen, skriver en kvinnlig meddelare och tillägger: ofta tänkte jag att jag skulle vilja bli skådespelare (M20504). Det fanns idoler som man hade som

förebild när det gällde frisyrier, hattar, kläder, stil, hållning och vanor: ”Jag till och med försökte mig på att röka, men blev aldrig någon stor-rökare, det var nog inte riktigt det rätta för mig med det tuffa” (M21472). Att klädstil och skönhetsmedel var påverkade av bions repertoar, det nämner flera och det framgår av skönlitteratur genom decennierna (t.ex. M21497, se även Wigerfelt 1996:135). Nya ansikten, nya klädstilar och frisyrier liksom ny musik gav inspiration och underlag för drömmar:

Jag läste *Fickjournalen* och drömde om filmstjärnor. Vi försökte likna Audrey Hepburn och allra mest Brigitte Bardot, hennes hövolmsfrisyr och hennes rosa- och vitrutiga klänningar, *apade* vi efter (M21451, min kurs.).

Kerstin Thorvall skrev i slutet av 1950-talet i en bok tillägnad tonåringar:

Den egna kroppen ägnas ett lidelsefullt intresse. /---/ Man experimenterar med nya frisyrier. Provar den blå ögonskuggan. I timmar är man inlåst i badrummet och övar framför spegeln olika sätt att hålla munnen och vidga näsborrarna. I en viss belysning blir ansiktet intressant och sensuellt. Som den franska filmstjärnans, som man såg kvällen innan (Thorvall 1957:11).

Thorvall har konkreta exempel på hur film och biobesöket just tränade känslor:

I biografens varma mörker ser den unga tonårsidolen på en med ömma vemodiga ögon. Man ryser och man blir fuktig om händerna. Uppgåendet i en annan känner man är livets mening. Att älska någon (1957:14).

Det handlar om många sorters känslor men också om hur man skulle vara och hur man skulle bete sig och vem man ville vara. Thorvall skrev vidare:

Min idol hänger på väggen. Min idol sjunger på radiogrammofonen. Min idol ler mot mig på biografen. Min idol kysser mig i drömmen. /---/ Idolen är också den, som förstår mig utan krav och förebräelser. När alla andra är elaka och oförstående så finns han där, evigt leende och varmögd. /---/

Ibland är idolen också idealet. Den man vill efterlikna. Det är då alla flickor på en gång har samma frisyr och rycker på axlarna på samma sätt. Därför att så gjorde hon i filmen som hon slog igenom i. Och i gathörnen snubblar vi över kopiorna till dagens manliga tonårsideal (1957:161f).

Att kunna gå upp i en annan person, att ha en samtalspartner "utan krav och förebräelser" kan få en avgörande roll för hur man drömmer men också för hur man klarar av sina vardagliga göromål. Flera skriver att handlingar av detta slag fungerade som en markering av vuxenskapet. Det handlade om imitation, om att tolka och att finna en egen väg. Det handlade också om initiation, både i det lilla och det stora. Dels var det ett sätt att lära sig för att kunna delta i samtalet, för att kunna ingå i gänget, dels var det ett sätt att via filmen få inblickar i andra världar: att både kunna vara någon annan och "sig själv".

Vi flickor visste allt om filmstjärnorna. Vi samlade bilder från tuggum-mipaket och karamellaskar. Vi klippte vilt i tidningar och köpte *Filmjournalen* och *Fickjournalen*. Vi bytte bilder och *lekte fotograf där vi sedan presenterade en "tjusig" bild* (M21501, min kursivering).

Imitationens kraft är både Monika och Harry medvetna om i *Sommaren med Monika* och samma tendens finns i frågelistmaterialet; man går som Alan Ladd eller man håller cigaretten och röker som Greta Garbo. *Ungdomen och nöjeslivet* talar bara om "efterföljerskor" och "otaliga unga kvinnor". Mitt material talar för att även männen ägnade sig åt imitation. Att den offentliga debatten kom att ägna mesta energin åt just unga kvinnors sätt att använda filmen är dock intressant och det skall jag återkomma till.

Efterliknandet kunde även leda till komplikationer. Hur kunde man se ut som sin stora idol när man inte alltid ens hade råd att se de filmer hon eller han var med i? Eller tyckte att man hade förutsättningar: "Visst ville man se ut som en filmstjärna, *om man bara kunde!!*" (M21504, min kursivering).

Veckotidningar hade vi inte hemma men min syster och jag köpte *Filmjournalen*, som vi läste från första till sista bladet. Vi gick ofta på bio och vi såg mest svenska filmer. Vi förde "bok" över de olika filmer vi sett och

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl

*"Innan tv:n slog igenom var gatorna fulla av folk på lördagarna innan sjufilmen började. Även de frireligiösa promenerade på gatorna innan deras möten började, och det var en hel del munhuggande grupperna emellan. Vi var några stycken som började röka i den åldern, och det gav upphov till kommentarer och synpunkter" (M21460).*

satte t.o.m. betyg på dem. Filmidolen framför andra var Alf Kjellin. Jag skickade efter flera idolporträtt, som jag samlade i album. Filmidolernas värld var ouppnåelig för mig och jag försökte aldrig efterlikna dem utom när det gällde kläder. Det hände att jag sydde en klänning efter en modell jag sett i någon film. Kläder var ganska viktigt för mig som tonåring men klädkontot var inte så stort (M20494).

Att sy kläder själv var en utväg för att kunna klä sig modernt, vilket flera av meddelarna berättar om. Vilka filmer inspirerade då den ene eller den andre? Vilka kläder skulle jag passa i och vilka skulle du passa i? Vad hade man för kläder att sy om? Vilka modeller var möjliga för min kropp? Vilken frisyr kan jag ha? Berättelserna om misslyckade eller missvisande frisyrförsök eller klippningar är många, liksom hur en dröm om en viss stil kunde bli helt fel och malplacerad i "verkligheten". Det var inte alltid mötet mellan ideal och verklighet fungerade så som man fantiserat om.

Även språk och vokabulär från filmerna talas det om i frågelistmaterialet. En del lärde sig repliker utantill som de använde till vardags. Att gå in i och ut ur identiteter, kanske inte uppenbara för alla andra, kan dels vara ett sätt att skilja initierade från oinitierade, dels att själv lära sig att hålla distans, att inte låta sig uppslukas fullständigt, som Monika gör.

Det handlar om att man är med om att planera något man skall göra tillsammans, det händer och sedan minns man vad man var med om och berättelserna om det är igång. Det kommer dels att ingå i en sorts individuell biografi hos var och en, dels i ett sorts kollektivt minne som man inom gruppen kan referera till. På så sätt fungerar upplevelserna som något som svetsar samman men också som ett särskiljningsinstrument.

Framför spegeln kunde man posera och prova olika uttryck. Filmen gav en möjlighet att på distans se hur människor gör, ser ut och rör sig. Numera har vi helt andra möjligheter att titta på oss själva genom att amatörfotografering är vanligt, man spelar in på band, filmar sig själv. Kanske gav spegelbilden möjlighet att reflektera över sig själv och den egna kroppen i förhållande till dem man sett på vita duken men också i förhållande till andra människor man mött. Det yttre kunde för en

stund betraktas som en spegling av det inre och något man kunde påverka och uppmanades att påverka (Featherstone 1992:123f). Hur man ser ut, hur man rör sig och för sig blir väsentligt. Att dessutom ha sett kroppar i rörelse gav ytterligare en dimension i förhållande till t.ex. veckotidningsbilderna. Spegeln övergår till att bli en filmduk i sovrummet när man övar miner eller gångstil och det man lär sig kanske kan bli något som lyckas på gatan sedan.

Kroppsmedvetenheten blev uttalad på ett nytt sätt när det blev så mycket att jämföra med. Den fysiska medvetenheten ökade alltså i takt med att människor fick möjlighet att imitera och studera det de såg på vita duken. Detta är ofta omtalat i böcker som skrevs och utspelar sig vid den här tiden. Fogelströms *Sommaren med Monika* är inget undantag. Filmreferenserna finns också som en självklar ingrediens i berättelser författade senare. Birgitta Stenberg har t.ex. i boken *Kärlek i Europa* skrivit om en ung flickas odysse i vissa av 1950-talets bohemkretsar. Bokens Birgitta berättar hur hon brukade stämma träff på en särskild servering och innan sällskapet kom försökte hon låtsas att hon var en helt annan:

Jag använde ett långt munstycke när jag rökte för att se avspänd och tju-sig ut. /---/ Jag blåste först ut röken, sen nickade jag långsamt. Som Garbo skulle ha gjort. /---/ Låt oss gå på hotell, sa jag med Laureen Bacall i djupa stämbanden och hennes leende i mungipan. /---/ Jag nickade och log småblygt som Deanna Durbin (1981:21f).

Det handlar om att själv imitera och referera till upplevelser men också om att känna igen beteendet hos andra:

Han log ett snett leende och satt med uppdragna axlar. Ena ögonbrynet lyftat. Med en stöddig och småfräck liten gest sträckte han fram ett paket amerikanska cigaretter mot oss. Det slog mig att han, precis som jag själv hade gjort, satt och härmade gester och uttryck som förvandlade honom till en provkarta på regiarbete i Hollywood (Stenberg 1981:67).

Filmreferenser finns med i de mest oväntade sammanhang, ett tecken på filmens och biografgåendets genomslagskraft. Ett exempel är Lis Askunds och Torsten Wickboms bok *Brytningstid. En bok om ungdom*



och *samlevnad* (1959/1965). Boken vänder sig till tonåringar och fanns också som en serie radioprogram. I förbifarten nämns många exempel på hur ungdomarna går iväg på bio, hur de håller pojkvännen i hand på bio, hur man träffas före eller efter ett biobesök, att det råder olika uppfattningar bland föräldrar huruvida barn skall få släppas iväg på barnförbjuden film, osv. Biografbesök var helt enkelt en självklar del av ungdomarnas vardag. Författarna ger i en bok några år senare sig på att försöka förklara varför samhället ser annorlunda ut, om man jämför med hur det var femtio år tidigare, men framför allt varför människor kan ha så olika uppfattningar om saker och ting. En första förklaring är den stora geografiska omflyttningen under den här tiden. Den andra handlar om dagspressens, veckopressens, litteraturens, radions och tv:s inflytande och bredd vad gäller att illustrera olika gruppers ideal och praktik. Den tredje förklaringen till att människor tycker så olika är "den sociala omvälvning som ligger i att i dag är praktiskt taget alla yrken tillgängliga för alla människor, oberoende av föräldrarnas samhällsklass" (1959/1965:120). Ett uttalande präglad av den framtidstro och de förhoppningar man närde. "Ungdomen i dag kommer i kontakt med alla sorters människor och alla tänkbara åsikter" (Asklund 1959/1965:121).

Som jag visat ovan passade detta experimenterande in i tiden, det fanns en politisk drivkraft för att förändra människors förhållningssätt både till sig själva och sin kropp. Filmen gav ypperliga tillfällen att "leka" på många olika sätt. Lissie Åström har visat hur kvinnor, de blivande husmödrarna, skolades in i det nya folkhemsbygget under 1930-talet:

Vad som genast faller i ögonen är det större utrymme som 1931 ägnas åt råd och anvisningar till kvinnan om hur hon skall vårda, träna och utveckla den egna personen. Det gäller gymnastikprogram, hälso- och skönhetsvård, avmagringsmetoder m.m. (Åström 1985:204).

Åström exemplifierar med veckotidningen *Husmodern* som ett forum där gamla och nya idéer möts, inte sällan med drastisk kontrastverkan. Det var de eleganta modereportagen med chika damer, kungligheter och ståndspersoner men också skådespelare och andra mondäna repre-

sentanter, blandat med undervisande artiklar i mer traditionella humorssysslor som att ”ta tillvara och ändra gammalt-anvisningar” (Åström 1985:206). Så förefaller många av veckotidningarna ha fungerat.

Detta intresse för det yttre förde med sig en oro på många håll. När filmindustrin återigen började blomsta i samband med talfilmens genomförande på 1930-talet ledde det till kraftfulla debatter bl.a. om bilden av hur kvinnor och män borde se ut och vara:

Det är då arbetarrörelsen började diskutera de unga arbeterskorna i relation till filmutbudet. Unga kvinnor på fabrik och kontor ansågs bli förfäddade, förtyglade och lockade från sitt egentliga kall – som mödrar och makor. Det var inte våldsscenerna som provocerade fram oron utan snarare kyssar, kärleksscener, vampar, filmstjärnor, glamour och verklighetsflykt (Blomberg 2001:7f).

Historikern Eva Blomberg har tittat närmare på arbetarrörelsens sätt att förhålla sig till framför allt unga kvinnors offentlighet, inspirerade av filmens värld. Det var i synnerhet arbetarrörelsens män som oroade sig för unga kvinnors beteende, utseende och längtan. Den diskussionen kom inom arbetarrörelsen igång först under 1930-talet.

Det fanns en diskussion om filmens inverkan på ungdomars ideal och klädstil. Den kom tydligt till uttryck i t.ex. SOU 1945:22 *Ungdomen och nöjeslivet*. Det ansågs vara en fördel att unga människor via filmen lärde sig vara måna om utseende och stil, och många debattörer funderade i dessa termer. Eller som den f.d. skådespelerskan Betty Bjurström skrev i handboken *Våga vara vacker*:<sup>75</sup>

Det är alldeles fel om man påstår, att t.ex. de flesta av filmens och teaterns skådespelerskor skulle locka till exotiska utsövningar i klädedräkt och uppträdande. Tvärtom lägger de i vår tid för det mesta an på stilfull enkelhet med bara den extra lilla touche av fantasi, som sätter spets på det hela (Bjurström 1952).

Skönhetsvård har i perioder handlat om att vårda hälsan om man ser till sättet att tala om den. Ekonomihistorikern Johan Söderberg har undersökt kosmetikans roll under 1900-talet och menar att 1800-talets

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl

*"Varför man gick på bio, jo, i alla av en människas åldrar finns ett behov att se och höra någonting nytt och spännande, se nya ansikten, höra ny musik. Filmen har betytt mycket för att utveckla och sprida ny musikstil. Även för klädmode och frisyrer har filmen haft stor påverkan. Även språk och vokabulär har påverkats av filmen" (M21456).*

skönhetsideal handlade om fixerade kroppsideal, dvs. proportioner som var nästintill omöjliga att ändra på. Under 1900-talet kom denna syn att förändras och allt större vikt lades vid de föränderliga dragen. Kroppen ansågs helt enkelt alltmer formbar (Söderberg 2000:159). Under i synnerhet 1930-talet förändrades inställningen till skönhetsvård genom kosmetika. De många möjligheterna betonades och självhävandet och det hedonistiska draget fick utrymme. Görligheten och möjligheterna att bli någon annan med relativt enkla medel stimulerade konsumtionen och i takt med massfabrikationen blev en mängd nya varor åtkomliga för alltfler. Kosmetiska artiklar och utbytbara plagg som strumpor, väskor och t.ex. hattar blev alternativ till större investeringar som dyra klädesplagg. Söderberg menar att detta ledde till stora förändringar i inställningen till identitet och personlighet. Nu kunde man bygga en social identitet trots att härkomst och social ställning var densamma. Med enkla medel kunde man förändra ytan vilket påverkade bilden av vad en fast identitet innebar (Söderberg 2000:176). I takt med nya möjligheter till konsumtion genom mer fritid och större möjligheter och utbud kom mycket av förhoppningarna och förväntningarna att förläggas till fritiden. Söderberg visar genom ett antal dikotomier vilka värdeförskjutningar eller förändringar det kunde handla om. Det gick från betoning av det inre, fasta och allvarliga till det yttre, föränderliga och ytliga för att hårdra det, från att förverkliga sig genom arbete och produktion till att betona fritid och konsumtion (Söderberg 2000:177).

Flera forskare hänvisar till Gerd Ribbings *Mellan fyra ögon* från 1946 där kvinnor uppmanades att bejaka det sinnliga. Författaren Marianne Höök gick vidare i argumentationen, menar Söderberg, i boken *Modern skönhetsvård* från 1948 där hon betonade för kvinnor att utseende spelar roll för självförtroendet och att rädslan för sysslandet med det egna jaget hörde till en förgången tid. Kvinnor borde se till sina egna behov.

Vid den här tiden var som sagt skönhetsidealen skiftande och såväl det demokratiska som det individuella i skönhetsvården kom att betonas i handböcker och veckotidningar under efterkrigstiden: "Inte ens filmstjärnorna var många gånger särskilt vackra, om man tittade efter. Men de var vårdade och hade personlig stil" (Söderberg 2000:165). Man kunde om man försökte. Det betonades att skönhetsvårdens funktion var att

framhäva naturligheten om än med kosmetikans hjälp. Frågan om självförtroende blev dock mer framträdande under 1950-talet, vilket t.ex. syns i *Ungdomen och nöjeslivet*. Det var många dubbla budskap som cirkulerade. Det naturliga var i längden vackrast samtidigt som kvinnor fick veta att nu när det fanns tillgång till kosmetiska produkter hade man i det närmaste skyldighet att sköta om sig själv. Att liksom filmstjärnorna vara vårdade och ha en personlig stil var nu något som i princip var möjligt för var och en, om man ser till handböckernas sätt att tala till sina läsare. Men det var ändå skuldbelagt och därför betonades ofta att många av produkterna var nyttiga, och inte bara bra för utseendet. Rationalistisk argumentation fyller en plats på de flesta områden. Kanske var det symptomatiskt att det njutningsfulla i att syssla med sig själv inte kom fram i skönhetsböckerna, skriver Söderberg. Ingenstans nämns t.ex. att skönhetsvård kunde ge njutning eller åtminstone en behaglig känsla av upptagenhet med det egna jaget, eller att den eventuellt kunde höja attraktionsförmågan (Söderberg 200:165f).

Efter kriget var första gången ungdomar började bli en kategori att räkna med i skönhetssammanhang. Då fanns det för första gången en marknad för handböcker och veckopress riktade till olika målgrupper där tonåringar blev en grupp för sig. Det bör dock poängteras att kosmetikan ännu på 1950-talet var starkt urbant kodad (Söderberg 2001:173).

### Filmstjärnesamlingar

Kära *Filmjournalen*! Jag heter Åsa, bor i den lilla staden Vimmerby och är väldigt filmintresserad, som de flesta flickor i 14–15-årsåldern. Jag skriver det här brevet för att det är roligt att tala om film och därför att jag vill ha svar på några frågor. Först tänker jag skriva om hur jag försöker tillfredsställa min hunger efter filmvetande. Jag samlar på filmbilder, som jag klistrar in i album. Albumen gör jag själv av vanligt vitt papper, annars skulle de ju bli för dyra. Det är väldans roligt att titta igenom dem ibland. Så prenumererar jag, eller rättare sagt min förstående syrra har givit mig en prenumeration på *Filmjournalen*. Det är väl en bra julklapp? (Här avbryts texten i samband med sidbyte, min kommentar)... nästan är en idealisk stad i förhållande till mina inkomster (5 kr. i mån.). Det finns 2 st. här. Åh, den som hade riktigt mycket pengar, så man kunde gå på varenda film! Ibland brukar jag titta på bioannonserna i *Dagens Nyheter*.



*"På skolan florerade det alltid någon samlarvurm. Ett företag producerade en tablett och la med en fotbollsstjärna i varje. Man kunde köpa tuggummi med filmstjärnor och jag hade en smärre trave som jag sålde någon gång på tidigt 1990-tal eller möjligen lite tidigare. Jag skrev också till Betty Hutton, June Allyson, Pier Angeli och möjligen några andra och fick signerade foton i retur" (M21448).*

Då önskar jag att jag vore i Stockholm. Särskilt nu när det går så många filmer med mina idoler. För övrigt läser jag all film- och ibland teaterkritik jag kommer över. Bäst tycker jag om det Bang skriver. Film är i alla fall alla tiders! (*Filmjournalen* nr 18/1945).

"Filmhungern" var utbredd och berättelserna många om hur man bar sig åt för att skaffa material. Samlade gjorde man på många olika sätt och av olika skäl. Till samlandet hörde att spara biobiljetten och på dess baksida skriva datum, filmens namn och tillsammans med vem man var på biografen. I en del fall finns också omdömen om filmen nedtecknade. Många skrev upp samtliga filmer de såg i särskilda böcker och hade, och kanske fortfarande har, därmed sin egen tittarbiografi dokumenterad.

Ofta började man samla bilderna innan man började gå regelbundet på bio, dvs. när man fortfarande var barn:

Vi skrev också efter idolbilder – de svenska filmstjärnorna var säkrast. Till de amerikanska fanns färdigskrivna förlagor i filmtidningarna – man hade ingen aning om vad som stod där då. Skickade man med svarsporto eller frankerat kuvert kunde man med spänning invänta svar. Man visste genom kompisar vilka som svarade (M21501).

Vissa samlingar köptes och såldes och var då inblandade i en ekonomisk bytesmarknad. Det fanns de som samlade bilder de tyckte väldigt mycket om och som de aldrig skulle byta ut och det fanns de som bara samlade för att alla andra gjorde det. Det ingick i en sorts ekonomi som handlade om att vara med, men också sofistikerade system för att lära sig vilka filmisar man borde ha i vilka perioder och tillsammans med vem. Vissa samlingar handlade säkert om ett sätt att använda sin tid väl, att upprätta vackra album, att vara duktig och ägna sin fritid åt en kreativ sysselsättning. Det fanns olika sorters personliga album. Man kunde komponera dem helt och hållet själv och man kunde beställa förtryckta album från film- och veckotidningar. Hur vanligt förekommande vissa kort var hängde naturligtvis samman med vilket förhandlingsläge man hade i bytessituationen. Regler för tillgång och efterfrågan varierar beroende på situation.

Idol var Brigitte Bardot men inte minns jag att hennes filmer gick på min bio. Men hon fanns ju bland filmstjärnebilderna, det är mer så man minns stjärnorna – inte från filmer utan från *Bildjournalen* (som under min uppväxt var Tidningen) och de små bilder man bytte med varandra. /---/ Jag var nog mer intresserad av "filmidoler" än själva filmen. Särskilt i tidiga tonår innan man gick på kvällsbio. Jag hade bioaffischer uppklistrade i mitt rum. /---/ Ibland bytte man med kamrater, men ofta fäste man sig vid dem och ville behålla dem. Jag läste mycket om filmstjärnor. I *Bildjournalen* som var en tonårsveckotidning stod "allt" om dem och det var mycket spännande (M21448).

Bilderna var en del i själva läroprocessen. Många samlade filmstjärnebilder, men inte alltid för att stjärnorna förknippades med vita duken utan mer för att kunna ingå i samtalen och aktiviteterna kring filmerna. Ett annat sätt att lära sig biosituationen var att leka bio, vilket i förbifarten nämns i såväl skönlitteratur som t.ex. i den isländska filmen *Bíódagar*, där



*"Filmstjärnebilder eller filmisar som vi kallade dem hade jag förstås i stora buntar. Dessa bilder bytte jag med kamraterna på raster eller hemma på gården. Vissa bilder bytte man aldrig bort. Jag minns t.ex. två bilder. En på Vera Ellen och en på Pier Angeli. Vad dessa var för typ av skådespelare hade jag ingen aning om. Men de var mycket vackra. Filmer och filmstjärnor kunde man läsa mycket om i Bildjournalen som jag köpte varje vecka" (M21483).*

barnen har egenhändigt tryckta biljetter och vaktmästaren har skärmmössa så att han tydligt skiljer ut sig bland besökarna. Filmen som visades var en remsa med hopklistrade filmklippbilder och ett av barnen berättade samtidigt en historia, precis som under filmens första decennium.

Det går således att se den läroprocess man gick igenom på vägen till sin film- och biografkompetens. Man köpte såväl filmmagasin som vanliga veckotidningar, som även de var fulla av filmreferenser. Vilka veckotidningar man än läser från den aktuella perioden, är det tydligt både vad gäller bildval och personreportage att filmens och teaterns skådespelare var allmängods. Det kanske är symtomatiskt att det t.ex. 1947 gavs ut en, enligt reklamen, efterlängtat bok som hette *På tu man hand med filmidoler* (Holm 1947). I den boken, liksom i en del av de s.k. upplysningsböckerna som vände sig till ungdomar, men även ovan nämnda veckotidningar, har en del av artiklarna såväl moraliska som uppfostrande undertoner: "Men för Gudrun Brost finns det inte sämre yrken eller fina. För henne finns bara hederligt arbete, servitrisens är ett sådant likaväl som skådespelerskans" (Holm 1947:46). När filmidolerna beskrivs är det företrädesvis sommar i skärgården eller så visas det på sunt liv på annat sätt. Idolerna ägnade sig åt sport, är återhållsamma när det gäller mat, sprit och cigaretter. Eva Henning röker visserligen men det poängteras att hon älskar fjällen.<sup>76</sup> Den folkliga aspek-



ten betonas och läsaren får veta att Sickan Carlsson gillar bruna bönor med fläsk och kåldolmar. De är helt enkelt lika vanliga som vi andra.

Idolerna är precis som alla andra, skriver *Filmjournalen* under 1940-talet om filmstjärnorna. Det är egentligen inte så mycket att sukta efter, tycks de vilja säga. Samtidigt som deras tidning levde av denna dyrkan och nyfikenhet. Filmens ansikte utåt var fullt av motsägelser. Samtidigt som man försökte locka och gärna hängav sig åt glamour så skulle industrin framstå som socialt respektabel med konstnärliga ambitioner (Furhammar 1998:98). Fredrik Schoug talar om sportidolernas roll som "vanlighetens apostlar". Det handlar om att framstå som extraordinär i sitt professionella sammanhang samtidigt som man bör vara som alla andra i privata sammanhang. Schoug menar att betoningen på vanligheten handlar om identifikation; det är lättare att identifiera sig med en som är nästan som jag än någon som har en gudomlig roll (1997:94f).<sup>77</sup> Annette Kuhn har som nämnts också sett till filmstjärnors popularitet i en nationell kontext, i hennes fall den brittiska under 1930-talet. Kuhn visar hur Deanna Durbin under det sena 1930-talet var en av Englands populäraste filmstjärnor. Hon skriver att Durbin fick rollen av idealiserat fantasiobjekt för sina manliga fans och erbjöd de kvinnliga fansen en förebild för hur de skulle se sig själva och fungera i vardagen (1996:21). Durbin representerade "högre värden" i sina beundrares ögon. Många av dem som forskat kring stjärnor menar att mycket av attraktionskraften ligger i mötet mellan det ordinära och det extraordinära. Olika stjärnor passar olika bra beroende på vem man är, vad man behöver och vilken tid det handlar om. På samma sätt som Kuhn gjorde en fallstudie utifrån Durbin och ser hur hon som filmstjärna speglar tiden har Kjell Jerselius gjort en läsning av fenomenet Edvard Persson och hans olika funktioner i olika tider (Kuhn 1996, Jerselius 1987).

Intresset för stjärnornas privatliv, de intima inblickarna och gränserna för vad som är privat och offentligt är en ständig diskussion när det gäller pressens roll. Uppmärksamheten kring vad som händer bakom kulisserna är som sagt inget nytt, vilket filmstjärnekulten och uppkomsten av filmtidningar visar. Med det moderna samhället framväxande tekniker gavs helt enkelt människor andra möjligheter att tolka tecken och nya möjligheter att se.



Sammlaralbum kunde man beställa från t.ex. Fickjournalen. Som förslag till samlingar står det på just detta album film, jazz och sport.

## Klustrad verklighet

Det klipptes och klustrades alltså för fullt. Det var olika teman som fick styra, ibland var det varje filmstjärna för sig, ibland filmerna. Flera veckotidningar innehöll klippdockor föreställande företrädesvis kvinnliga filmstjärnor. I efterföljande nummer kom olika utstyrselar att klippa ut och leka med. Några veckotidningar erbjöd dessutom specialkomponerade filmstjärnealbum åt sina läsare. För att sedan fylla albumen fick man fortsätta att köpa tidningen för att komma åt de attraktiva samlarbilderna. Men än vanligare var de egenhändigt skapade och komponerade albumen. Jag har t.ex. fått mig tillsänt ett fantastiskt filmstjärnealbum där två systrar suttit och försiktigt rivit ut gamla semesterbilder ur ett album, för att istället klustra in filmstjärnebilder klippa ur diverse veckotidningar. Runt om bilderna har de sedan målat färgglada krusiduller. I vissa fall kan man mellan målningarna



*Många skapade sina egna album. Att som här återanvända ett f.d. semesteralbum är ett sätt.*

finna sirliga bokstäver där det står t.ex. "sommaren 1939", som ett minne från albumets första funktion. Ofta fanns inga teman alls utan man klippte efter vad man fann eller kunde byta sig till. Detta gjordes inte för att dokumentera för framtiden eller för att man i första hand tänkte sig att det hade samlarvärde. Jag citerar ur ett brev jag fick ta del av i Svenska Filminstitutets arkiv, "Historisk bakgrund till vår filmstjärnesamling":

1949 började vi båda att arbeta och nu hade vi egna pengar även om vi fick lämna största delen av lönen hemma. Äntligen kunde vi köpa de tidningar vi ville ha, som *Filmjournalen*, *Bildjournalen* och till och med en och annan amerikansk filmtidning. Vi hade börjat att tejpa in bilderna på stora ark som vi sedan satte in i pärmar. NN gick till Anderssons bokhandel och köpte det vi behövde. Där tyckte mannen bakom disken att NN var en så duktig flicka som skulle gå långt med sitt intresse för botanik. Pappersarken var ju avsedda för torkade växter och vi köpte hundratal. Hon vågade inte säga att det var till filmstjärnor!

Ett problem med att hämta sina filmbilder ur tidningar var att det ibland fanns bilder på båda sidor. Vilken bild skulle då prioriteras? Reaktionen på detta nådde även *Filmjournalens* insändarsidor:

Jag är en flicka i en av Sveriges köpingar. Jag går i skolan och skall om någon tid ta realen. Men jag har nu sommarlov. Jag tjänar lite pengar nu så jag kan köpa *Filmjournalen* varje vecka men på vintern händer det ofta att kassan tryter. Här på "bonnlandet" är det ingen bio, så den enda förbindelse med filmen är tidningarna. Jag klipper ur bilder var jag kommer åt och klistrar in i gamla skrivböcker. Det är mycket roligt men ibland blir jag arg på *Filmjournalen* och det är när dom har en av mina favoriter på ena sidan av bladet och en annan på den andra. Då vet jag inte vilken jag skall ta (*Filmjournalen* nr 31/1945, min kursivering).

Eftersom man ofta redan samlade som barn innebar det att när man väl var så gammal att man fick gå på biograf ensam eller med sina kamrater var många väl införstådda med vad de skulle komma att uppleva. De hade en förförståelse genom sina förkunskaper.

Jag samlade på filmstjärnebilder, som jag klistrade in i pärmar – en för varje skådespelare. Min syster och jag köpte *Filmjournalen* så ofta vi hade råd och den läste vi med stort intresse. Jag hade också en anteckningsbok med svarta vaxdukspärmar, i vilken jag "bokförde" alla filmer jag sett. Jag klistrade in biljetten och skrev upp alla medverkande, klistrade in biorecensionen om det fanns en sådan i tidningen, och skrev vem jag sett filmen tillsammans med och slutligen satte jag betyg på filmen. Jag hittade den boken på vinden för många år sedan och dumt nog eldade jag upp den samt alla 15–20 pärmar med filmstjärnebilder. Jag skickade också efter s.k. idolporträtt med autografer och dem har jag kvar någonstans tror jag (M21487).

Genom ett visst flöde och andra subtila mekanismer lär man sig vilka bilder som var gångbara för vem, i vilka sammanhang, liksom olika former för betygsättning. "Vad gäller klädsel och frisyr så ville jag vara lite mer modern än de vuxna men inte alls så att det var uppseendeväckande" (M20494). Det hade ett värde att vara med i det populärkulturella samtalet, att ha kompetens för att kunna delta. Naturligtvis hade det också ett syfte för dem som verkligen valde att stå utanför. Då kommer man in på en annan diskussion som mer handlar om distinktion och särskiljande. Mycket i biogåendet handlade om inkludering och exkludering. Många valde att se filmen för att alla andra såg den. Den senaste filmen "den såg jag inte för att den hade fått bra kritik (vilket den inte hade fått) utan för att jag hade hört talas så mycket om den" (M21447).

Vad hände med alla dem som inte gick på bio? Man var ju trots allt utesluten ur en gemenskap som handlade såväl om samtalsämne kring filmen och dess hela populärkulturella sammanhang som biografen som mötesplats. En person skriver att han inte själv hade något större "behov" av biogående men hängde med vissa kompisar:

När jag började realskolan (50-talets början) märkte jag, att många jämnåriga pratade mycket mer om filmer än jag själv. Jag hade inget intresse för sånt, kände kanske på något sätt på mig, att jag inte "skulle" eller "borde" ha det heller. Därför hade jag ingen direkt filmidol att bry mig, hade inga filmaffischer uppe, samlade inga filmstjärnebilder (både affischer och bilder var däremot aktuella för mina bägge yngre bröder). Jag gick aldrig på bio ensam, och aldrig bjöd jag ut någon flicka på bio heller. Det hade jag f.ö. helt enkelt inte haft råd med, knappt vågat mig på heller, eftersom jag hörde till de blyga. Men jag förstod, att det var vanligt bland ungdomar annars att göra så, redan i lägre tonåren. De kanske inte bjöd varandra, men gick ofta tillsammans. Det pratades en hel del om vissa filmer och skådespelare på skolgården. Därför lärde man sig namnen på dem, så jag visste mycket väl, att de fanns (M21531).

Filmernas populärkulturella sammanhang kan ses som ett sätt att berika vardagstillvaron. Det handlade om att välja och komponera i de olika formerna av samlande av filmstjärnor. Att samla filmstjärnebilder var också det ett sätt att profilera sig, välja stil, inriktning och ange smak.



*Det klipptes, klistrades och målades på många olika sätt och utifrån olika behov.*

Många berättar om hur de drogs in i biogåendet av en flick- eller pojkvän som var entusiast. Andra berättar hur filmintresset började med just samlandet av och intresset kring filmskådespelare. Läsningen av filmtidningarna nämns ofta som en högtidsstund. Helst skulle det dock vara ett eget exemplar eftersom man ville klippa ut bilder som sedan kunde klistras in i t.ex. anteckningsboken med svarta vaxdukspärmar:

När en släkting i Amerika hörde att vi gillade filmstjärnor skickade hon amerikanska filmtidningar till oss, o, vad vi blev saliga. Vi lärde oss namnen på många, även om vi läste deras namn som de stavades. Det fanns ingen i vår närhet som kunde engelska (M21483).

Många minns att de samlade filmstjärnebilder och kan därför inte längre urskilja om det är från filmer de sett eller bilder och filmtidningar de känner igen skådespelarna. I småorterna valde man sällan vilka filmer man skulle se; ”man fick ju gå på den film som visades” (M21448).

I en krönika i *Filmjournalen* läser jag under rubriken ”Vi gå på söndagsmatiné” en fundering över publiken: ”Det var inte så mycket filmen som lockade som vetenskapen att de skulle få lägga ännu en biobiljett till den redan rikhaltiga samlingen” (*Filmjournalen* nr 25–26/1945).

För många hade det status att gå på bio och då fanns det ännu ett skäl till att dokumentera de filmer man sett. Biobiljettsamlingarna är åtskilliga liksom de olika bedömningssystem man anar genom att läsa de olika omdömen som plitats ner på biljetternas baksidor. Där skrevs ofta också med vem man gick på bio.

Det finns även utsagor om hur detta dokumenterande förändrades under den biointensiva perioden. Som ung samlade man bilder och klippte ur tidningarna och gick på matinéer. Det som verkligen hade status var att komma in på en barnförbjuden film på kvällstid. De flesta nämner i sina anteckningar om filmen var barnförbjuden eller ej. När man väl nått rätt ålder kunde dessa notiser kännas lite barnsliga och en del berättar hur de då gjorde om sina album.

## Samlare

Samla på olika sätt har människor alltid gjort. Under 1900-talet tillkom ytterligare nya former, inte minst i samband med konsumtionens expansion. Motiven för samlandet är dock svårfångade och alldeles säkert flera. Walter Benjamin kom i sin undersökning av lumpsamlaren i *Passagearbetet* fram till att samlaren skapar ”sin egen världsordning för tingen” (Bjurström 2002:252). Att samlingar har en minnesstödjande funktion kan tyckas vara en sorts utgångspunkt. Benjamin talar också om att det handlar om att skapa sammanhang i en tillvaro där man tycker sig sakna det. Samlandet kan dessutom handla om vetgirighet, en strävan efter kunskap. Affektionsvärdet är en annan aspekt som ligger bortom bruks- eller bytesvärdet. Ord som gemenskap, sammanhållning, status, prestige och identitet (visa vem man är eller vem man vill vara) är ord som delvis kan fänga samlarens

sociala motiv. Även det kunde sammanbinda men också skapa förutsättningar för distinktion (Bjurström 2002:254). Andra samlare är bara excentriska eller säregna.

En kvinna berättar att hon 1945 gick på bio 66 gånger och samlade biobiljetterna tillsammans med sina dagböcker i en pappask. Asken fann hon många år senare hemma hos sin mamma: "Asken har liksom varit helig, där fanns barndomsåren, uppväxttiden då det förväntansfulla låg framför en" (*DN* "på stan" 12-18/12 -92). Denna person är bioentusiast, men också en "typisk" samlare. Samlar gör hon än idag, men inte ens allt samlandet då verkar relaterat till film och bio i sig. Uppenbart sker en transformation av det som samlas, men när sker denna innehållsförändring? Ett exempel på hur ting ändrar funktion eller status är de som beskriver hur de gjorde om sina filmstjärnealbum för att de skulle bli mer presentabla, men också som kvinnan ovan; numera är asken med biobiljetterna helig eftersom den innehåller fragment av barndomen. Den är en del av hennes minne och genom att plocka fram innehållet i asken kan hon minnas det som en gång var. Det var samlingar som i en samlarkarriär i allra högsta grad betraktades som något alldagligt. De hade inte särskilt hög status och åtskilliga filmstjärnealbum och bilder har under åren kastats som ett uttryck för ungdomsförsyndelser.<sup>78</sup> Att samlandet inte haft samlarstatus i ett livsperspektiv har sporrat mig ytterligare. Här finns något som många ägnat mycket tid och inlevelse åt men som därefter förlorat sin betydelse. Utifrån Orvar Löfgrens funderingar över historisk rekonstruktion kan man undra hur situationer, fenomen och ting kan laddas om, eller ur, beroende på när det hände eller var vi är nu (Löfgren 1992:286).

Vissa saker verkar mer ha handlat om tidsdokument. Det förefaller som om samlandet i sig har ett stort värde för många människor. Vad är det för kulturella konventioner som avgör vad som anses vara attraktivt respektive samlingsbart?

Lena Larsén talar om samlande som en chans att vara lekfull men också som ett sätt att visa upp ett värdefullt ägande: "Att samla är att skärpa iakttagelseförmågan och att inrikta seendet, ett skapande tidsfördriv, som innebär att man också lär sig att välja bort" (Larsén 2000:38).

Dokumenterandet utan synbar nytta är en samlarglädje man lätt ironiserar över. Mycket samlarglädje har mer med skaparlust än samlar-



lust att göra. Det handlar om att rama in minnen och upplevelser i konkret form, på särskilda sätt (Löfgren 2002:94). Men det handlar också om en sorts handgriplighetens betydelse. "Deras handfasta materialitet möter vi när vi fingrar på dem, håller dem i handen ett ögonblick och låter tankarna fara" (Löfgren 2002:95). Det är saker som kan se triviala ut men som har den magiska förmågan att ge liv. Detta kan jämföras med de omgjorda albumen. De gav en möjlighet till kreativt skapande och en stunds möjlighet till dagdröm. Det finns så många filmstjärnealbum och samlingar, men alla ser olika ut och framför allt så innehåller de helt olika potentialer. Vad som händer med den ena när hon plockar fram sitt album är något helt annat för den andra.

Ulf Hamilton har skrivit om samlare av idrottskort och menar, utifrån Susan Pearce, att det framför allt är män som samlar på "sporting material" (2000:228). Bjurström skriver att samlaren oftast är man: "Att samlaren tilldelas en manlig könsidentitet i språket ger en antydning om den typ av mekanismer som osynliggör kvinnor som samlare och fungerar som barriärer mot att de identifierar sig själva som sådana" (Bjurström 2002:277). Vem betraktar sig då som samlare och vem gör det inte? Kan synen på filmstjärnealbumen ha att göra med osynliggörandet av unga kvinnors samlande? Eller handlar det om att barns samlande inte betraktades som betydelsefullt? Eller det faktum att det var massproducerade bilder av populärkulturell karaktär?

Hobbyverksamhet var enligt Jochum Stattin en av de mer omdebatterade företeelserna i svenskt samhällsliv vid tiden efter andra världskriget (1996:78). Vid den här tiden diskuterade man "fritidsproblemet", vilket visade att hobby inte bara var en möjlighet att berika sin fritid utan ingick också som en viktig ingrediens i folkuppfostran. Hobbyn visade också på att det var möjligt att dra en gräns mellan arbete och fritid på ett sätt man inte gjort i lika hög utsträckning tidigare. Reglerat lönearbete tillsammans med arbetstidsförkortningarna gav människor möjlighet till obunden tid och ur den aspekten blev många fritidsverksamheter men också folkbildning viktiga. Till att börja med handlade hobbies om att skapa på egen hand med små utgifter för var och en. Man kommer inte ifrån att det kom att handla om en stor inkomst för dem som producerade, dvs. masskulturens signum (Stattin 1996:87). Privatkonsumtionen kom att accentueras alltmer och

konsumtion blev en viktig fritidssyssla. Avkoppling och glädje brukar anges som drivkraft för sysslandet med en hobby. Det kan tolkas som en flykt undan en trist vardagstillvaro full av krav. Stattin väljer att betona de kreativa och estetiska momenten som en förklaring till hängivenhet; en lust att uttrycka sig själv genom "görande" snarare än behov av att äga eller omge sig av vissa ting (Stattin 1996:89).

Här har betonats att sammanhangen ibland är viktigare än det man samlar. Ting lyfts ur sina ursprungliga sammanhang när de ingår och blir del av en samlarpraktik, det sker en omladdning av bilden eller föremålet. De olika samlarberättelserna visar det situationsbundna med ting och kan i vissa bemärkelser sägas materialisera en upplevelse (jfr Bjurström 2002, Löfgren 2002).

Hur medveten om sina samlingar är man? Lars Franzon, som är en av samlarna som kommer till tals nedan, är mycket medveten om sin, men har inte gått in för att främst öka dess värde. Han klipper ut bilder ur filmtidskrifter om han är intresserad av den specifika bilden och så lyfter han in den i det sammanhang han vill ha den. För att betinga riktigt höga priser på samlarauktioner skall man dock helst ha inplastade tidningar som knappt lästs.

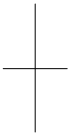
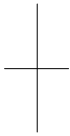
Franzon, men också Lars Axelson som är biografägarsonen som kommit att älska film, åskådliggör olika sorters samlarkarriärer. Båda har fortsatt att samla, byter ut och lägger till. På så sätt kan man se detta som en del i en socialisationsprocess, eller som jag valt att kalla det; läroprocess. Filmstjärnesamlandet men också biobiljettsamlingarna talar för att det fanns, och finns, könsspecifikt samlande men också åldersspecifikt.

### "Jag gör allt för Errol Flynn"

Det som hittills diskuterats är framför allt unga kvinnors samlande. Biobiljetter förefaller även unga män ha samlat på, i synnerhet de biljetter man sparat från de gånger man lyckats komma in på barnförbjudna filmer. En av dem jag har intervjuat klippte och klistrade filmstjärnealbum redan som barn. Han valde att följa en skådespelare. Ordföranden för föreningen *Friends of Flynn* är en av dem som fortsatt sitt samlande, en av dem vars intresse svalnade men kom igen med



Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl



*Utskick från föreningen* Friends of Flynn.

storm. Detta mer systematiska samlande har jag bara stött på det hos män i mitt material. Samma sak gäller alla dessa hängivna biografarkeologer som inventerar stad efter stad i dokumentationen av nedlagda biografier.

Som ung man på 1940- och 50-talen fascinerades Lasse Franzon av Errol Flynn. Flynn var egentligen inte längre särskilt stor under min undersökningsperiod, men Flynnupplevelserna var närvarande i allra högsta grad. I filmtidningarna fanns han mest med i vimlet.

En dag i januari, mer än femtio år efter Lasse Franzons första fascination för Flynn mötte jag honom. I välkomstbrevet till föreningens medlemmar skriver Franzon:

Varmt välkommen till *Friends of Flynn*! Det är vår förhoppning att föreningen skall bli som Du önskar och att vi tillsammans skall minnas och ge nya vyer åt bilden av Errol Flynn på duken och i sökandet efter livets mening. Det är vi tillsammans som ska ge föreningen dess prägel och få oss att känna stolthet över att ställa upp för vår store Filmhjärte.

Vi stannade vid garaget och där ville Lasse börja sin rundtur. I det som såg ut som ett ordinarie garage visade det sig finnas en liten privatbiograf. I ett skåp gömde sig en 16 mm kamera och i garageporten en stor filmduk. Längs ena väggen var ett affischställ som kan ses i alla affärer där man säljer affischer, men i detta fanns fantastiska originalfilmaffischer. Alla med Errol Flynn. Nu började jag ana vilken ambition och vilket intresse som ligger bakom bildandet av föreningen. Idag har biosalongen blivit en motsvarighet till barndomens stambiofilm med inglasad biljettkassa fylld med allt som hör till. Filmutrustningen är av modernt snitt med elmanövrerad ridå, cinemascopeduk och plyschfåtöljer (*Nostalgia* nr 5/2002). ☹

Denna berättelse är en berättelse om hur en hobby, ett genuint intresse, förändrar karaktär under en livstid. I detta fall började det som ett barndomsintresse som då var intensivt men som sedan avtog i tonåren och förlorade sin kraft i takt med att vuxenlivet i form av flytt hemifrån, familjebildande och studier och/eller arbete tog plats. Lasse var en Flynnbeundrare redan i unga år och såg *Robin Hood* på matiné ett flertal gånger. Så här långt är hans berättelse lik den många

andra berättar om sin uppväxt under 1940-talet. Han växte upp söder om Stockholm i en familj med många barn. De var trångbodda och biografen var en bra möjlighet att få vara för sig själv. Efter att ha sett *Robin Hoods äventyr* säger Lasse: "Jag fastnade direkt!", "Errol Flynn blev en livsstil. När jag kom ut ur biomörkret *var* jag honom" (Kv 21/6-96).

Den första biointensiva perioden var medan kriget fortfarande pågick:

Hade man sett en flygfilm så när man gick ut på gatorna på stan så var bilarna flygplan och allt det här. Man var så inne i det. Hade man varit på en Tarzanfilm så klättrade man i träd när man kom hem.

Han blev en hängiven samlare av Flynnmaterial. Genom kompisar upptäckte han att man kunde rekvirera bilder och program via filmbolagen:

Jag var flitigaste hästen där. Man eggades hela tiden till det här på något vis, jag struntade i allt annat för det var bio och film och Errol Flynn.

Längs gatorna fanns det kiosker där man kunde titta på och bläddra i tidningar, och be dem lägga undan om man fann något intressant. Sedan gällde det att få ihop de 19 eller 20 öre som tidningarna kostade.

Lasse Franzon såg samtliga filmer med Errol Flynn så ofta han kunde. "Mamma såg alltid till att hon hade 40 öre till mig så att jag kom iväg för att se Errol Flynn på söndagen." Han sålde järnskrot och annat för att få ihop pengar. Han tråkades lite av sina jämnåriga för sin passion, men många hjälpte honom att samla bilder. Han köpte och bytte till sig allt. En höjdpunkt för honom var när *Filmjournalen* skulle göra reportage om svenska "Film-fans" 1947:

Om det fanns någon som trodde att "filmfans" bara fanns i Amerika så tog han miste ordentligt. Denna typ av förhoppningsfull ungdom har vi faktiskt lyckats uppspåra efter ett par dagars fotojakt i Stockholm; vi placerade oss på ett amerikanskt filmbolag och det dröjde inte länge förrän vi fann några unga herrar och damer inne hos reklamchefen och alla så

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl

*"VAD MÅNDE BLIVA AV DESSA BARN? Den typiska amerikanska företeelsen FILM-FANS har sina unga avläggare även i detta kalla land" är rubrikerna i Filmjournalen nr 43/1947. "Lars Franzon hör till Errol Flynn's trogna garde och av den pojkkloriga blicken förstår man att han en dag kommer att besöka den plats hans finger stannar vid – Hollywood. Sen får man bara hoppas att Errol bjuder unge Lars på segeltur i sin nya yacht".*

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl

⊖  
*Lasse Franzon tar emot Errol Flynn's signerade porträtt av filmbolagets direktör* (Biografägaren nr 1/1948).

hade de olika böner att framföra – att få bilder av sina respekterade favoriter för att införliva dem med sina samtidigt växande samlingar (*Filmjournalen* nr 43/1947).

På en av bilderna i tidningen står den unge Lasse Franzon med pek-fingret i högsta hugg på jordgloben. Det är Hollywood han pekar på. Kring honom ligger några av de 3 000 bilder av Errol Flynn som då fanns i hans samlingar. Detta fick Warners direktör veta och den unge Franzons samlingar uppmärksammades. Under mycket högtidliga former kallades Franzon en dag till Warners och i skenet av fotografernas blixtar fick han mottaga Errol Flynn's egenhändigt signerade porträtt .

Men även för en sådan inbiten samlare har tiden och livet sin gång. Så Franzon påbörjade sitt yrkesverksamma liv, träffade sin blivande fru, fick barn och gav bort sin samling. Han tappade intresset för Errol

Flynn och filmen. Det var inte det *där* längre, säger Lasse Franzon. Men han särskiljer sig från de flesta. Hans fascination för Errol Flynn lade sig aldrig helt. Det var dock inte förrän 1981, när barnen blivit lite större, som han per annons tillsammans med en kompis köpte travar av *Filmjournalen* och han blev samlare på nytt. De satte sig och bläddrade och började minnas. Att minnas var en viktig ingrediens under detta stadium. Lasse klippte ut alla bilder på Errol Flynn och hans kompis tog resten av tidningarna. Idag kan han betraktas som en av världens största och mest hängivna samlare av Errol Flynn-material. När jag träffade honom första gången hade han precis varit på samlarauktion i London. Han är ägare till 15 000 bilder, har samtliga Flynn-filmer på video och många på 16-millimetersfilm och oändligt med vackra originalaffischer. Han är väl medveten om att "riktiga" samlare, eller rättare sagt en annan sorts samlare, inte rör tidningarna där bilder på deras samlarobjekt finns med. Själv vill han ha bilderna inklistrade i prydliga album och inte travar med tidningar ens om de är i original eller kompletta årgångar.

Detta förmedlar Lasse Franzon på olika sätt i det sällskap han skapat tillsammans med en vän. De var fem medlemmar när de gjorde den första tidningen hösten 1993. Första målet var 25 medlemmar. 2003 har föreningen drygt 100 medlemmar och åtskilliga av dem far till Stockholm när Franzon arrangerar Flynn-filmvisning minst en gång varje år. De flesta av medlemmarna hade upplevt Flynn som barn, men den yngste medlemmen var vid tiden för våra möten i trettioårsåldern och hade upplevt Flynn hemma hos sin morfar.

Samlandet nu och då har tagit sig olika vägar. Numera är det fortfarande ett sätt att leva, en del av vardagen. Tillsammans med sin fru reser Lasse Franzon världen runt på samlarmässor och bevakar sina olika samlarintressen och de möter likasinnade överallt. Han betonar att han genom föreningen har fått många nya vänner.

Efter ett yrkesliv i reklam- och tryckeribranschen har Lasse lärt sig hur man gör bra trycksaker och denna kunskap har han utnyttjat till fullo i *Friends of Flynn*. Förutom tidningen så har han gjort specialtryck t.ex. utifrån ett spanskt flersidigt program om *Kapten Blod* inför en av föreningens filmträffar, denna gång en visning av just *Kapten Blod*. Han har tryckt upp kuvert, brevpapper och hälsningskort från *Friends of*



*Flynn.* "Jag gör det inte för att synas, jag gör det för Flynn, jag gör det för att få fram hans namn. Det har skrivits så mycket illa om honom".

Är det inte lite konstigt med en sextioårig man som ägnar så mycket tid åt prylar av detta slag och idealiserar en skandaliserad skådespelare som dog 1959? Handlar det om nostalgi eller utopi placerad i det förflutna när man fortfarande säger att Flynns filmer är fantastiska eller att Flynn var en fantastisk person?

Det framstår inte som det minsta konstigt när man sitter hemma hos Franzons. Lasse delar detta intresse med sin fru. Mycket handlar om samlandets gemenskap. Tillsammans åker de runt på mässor och söker såväl Flynnattribut som bokmärken som hustrun Amie samlar på. De har lärt känna en massa människor som lever liknande liv och de far runt tillsammans och byter samlarföremål. I vissa fall kan man säga att dessa intressen är en sorts förevändningar, ett kreativt sätt att träffas.

## Celluloidkärlek

En annan samlare är en biografägarson som första gången vi träffas talar om sig själv som en av dem som växt upp på "dålig film". Med det visar han på sin dubbla medvetenhet om att film i en viss bemärkelse kan vara "dålig", dvs. lättsmält, men samtidigt vara högklassig underhållning under tiden man sitter i biografsalongen.

Lars Axelsson är biografägarson, född i början av 1940-talet på småländska höglandet. Han åkte tillsammans med sin far, biografägaren, till Stockholm för att sätta film, dvs. för att välja film till hemmabiografernas repertoar. Där startade filmintresset. Vid besöken i Stockholm fick han ibland se filminspelningar med allt vad det innebar: oändligt många, varma lampor, sladdar överallt, snickare som spikade och väsnades och lite utrymme. "Hur skulle detta kunna bli något? Jag blev inte imponerad! Vilken röra! /---/ Jag lärde mig tidigt att film i första hand är ett *hantverk*." Det såg inte så märkvärdigt ut vid inspelningen, men vad hände då när man väl satt i salongen? Det han sedan såg i biosalongen var vid vissa tillfällen faktiskt just det han sett och hört vid inspelningen, men här gav det en helt annan bild och känsla. På så sätt lärde sig Axelsson tidigt att film är illusion. Han lärde sig också tidigt att det var skillnad på film och film. Efterhand insåg han att

regissörsnamn och manusförfattare hade med kvalitet att göra, att det inte räckte med att känna igen skådespelarnamn i för- eller eftertexterna. När han väl var i tonåren valde han mycket efter regissörs- och manusförfattarnamn. Han började se film mer systematiskt och letade efter namn han kände igen.

Axelsons berättelse visar hur man lär sig ett medium. Han hade för det mesta en uppfattning om vad det var han skulle komma att se när han satte sig på biografen. Det är det som är det unika för denna kategori biobesökare. Han gick dessutom ofta *ensam på bio*, medan t.ex. hans syster alltid hade sällskap av pojkvän eller väninnor, precis som stora delar av mitt material berättar. Ofta var det så att man bestämde sig för att gå på bio och därefter tog man ställning till vad man skulle se, som meddelarmaterialet visat. Om det fanns några alternativ var det ofta avgörande om någon av filmerna innehöll kända skådespelarnamn. Axelson skilde ut sig genom att veta så mycket om filmerna redan före visningen. Han var dessutom i den sitsen att han valde film, inte bara för att han hade förhandskunskap om dem, utan också för att han levde i stad med flera biografer och dessutom med möjlighet att billigt gå in på några av dem. Lars Axelson såg drygt 100 filmer per år. Han skrev ofta upp vad han såg, vem som var med och vem som gjort filmen och inte sällan betygsatte han filmerna. Axelson menar att han lärde sig saker av filmerna när det gäller t.ex. historia och geografi. Ofta gick han tillbaka och kollade olika händelser i sina uppslagsböcker hemma. Inte sällan upptäckte han att filmversionen av diverse historiska händelser var förvanskade på något sätt. Han upptäckte också att en film som byggde på en bok sällan stämde överens varför han sällan läste boken innan han såg filmen. Detta gjorde att han lärde sig en hel del om vad som gör en filmad historia och vad som är dramaturgi, hur man för en berättelse framåt. Den filmade boken är en kondenserad version, den kastar om händelser, och förvanskar, för att föra berättelsen framåt, menar han, och exemplifierar med *Härifrån till evigheten*. Bok och film gav olika saker, *är* olika saker.

Axelson berättar om hur han längtade efter att läsa om filmerna och sådant fanns det inte mycket av under 1950-talet. En dag kom pappan hem med ett unikt verk, *Filmboken*, där den andra delen bestod av biografier. Dem lusläste han. På biblioteket fanns Rune Waldekranz böck-

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl

*"I dag är det väl ingen, som längre kan undgå att uppfatta filmens oerhörda dragningskraft på folk och dess oerhörda slagkraft, när det gäller att forma ideal och vanor. Det är därför vi måste ta filmen i vår tjänst – och inte på Hollywoods sätt utan på den engelska dokumentärfilmens rättframma och ärliga sätt. Filmen skall hjälpa människor för att förstå sin egen tid och sin egen livssituation" (Marcussen 1950:218).*

er om film, vilka han studerade med stor iver. Mycket av debattlitteraturen nådde annars sällan ut till gemene man och definitivt inte till en fascinerad och receptiv tonåring. *Biografägaren* var hans mesta filmkritiklitteratur. *Filmjournalen* läste han liksom *Dagens Nyheter*, som hade en relativt fyllig filmbevakning på 1950-talet.<sup>79</sup> Han läste de reklamutskick som distribuerades till journalister, som bestod av reklam som trycktes efter premiärerna i Stockholm och innehöll saxat material från recensioner.

Axelson har en hög toleransgräns vad gäller film. Såg man en Doris Day-film på 1950-talet så förväntade man sig inte en samhällsomstörtande film, säger han, och menar att man får ta varje genre för sig. Däremot kan vissa av filmerna i dag faktiskt ha visat sig vara radikala-  
re än man uppfattade dem då. Och tvärtom förstås. "Jag vet ju att det-

ta inte är någon större konst”, säger han när han talar om några av sina favoriter; om hur filmen ”förför”, hur man dras in i en fiktion. Han talar också om filmens förändrande funktion. ”Film är upplevelse, känsla, engagemang.” Men bio var också avkoppling, i det närmaste en vana, säger han.

Numera går han på bio ett par gånger i månaden, ofta med sin hustru som också är intresserad. Han försöker gå på bio när han är utomlands och arbetar. Han menar att i en del andra länder kan han drabbas av barndomens känsla av att gå på bio. Det handlar då ofta om andra dofter, ljud och miljöer än de som finns i dagens Sverige. Här kan samlandet fungera som ett sätt att, som Benjamin formulerar det, ordna upp en värld.

Kanske är det lite av en tillfällighet att det var just film som kom att få denna stora roll i Axelsons liv. Han är inte bara en storkonsument av film utan även samlare. Han har från det att han började gå på bio tills idag, 30–40 år senare, samlat filmprogram och allt han kommit över vad gäller filmhistoria. Här finns en annan systematik än hos andra samlare jag mött. Det visar också på en läroprocess: hur någon aktivt går in för att lära sig ett medium och att upparbeta en mediekompetens. Axelson skriver om film i *Filmårsboken* och *Nationalencyklopedien*. I *Filmårsboken*, skriver han skådespelarbiografier, dvs. kortare dödsrunor över filmskådespelare som dött under året. Han finner stimulans i faktaletandet och det hjälper honom att minnas, säger han. Det finns de som ringer och berättar hur de genom en dödsruna om en relativt okänd skådespelare kan framkalla minnen, och inte alltid i första hand från just filmen. De som ringer har fått hjälp att komma ihåg platsen, inte bara film och biograf utan var de gick och med vem. Axelson talar om en *nostalgisk kick*. En del av dem som ringer tackar honom. Själv har han blivit fullständigt överrumplad över dessa reaktioner. Han tycker att han skrivit ett sakligt, kort dokument men får en oväntat känslösam reaktion. Bara namnen på skådespelarna, filmen eller biografen blir en sorts repris av något som hänt för 40 år sedan. Och mycket riktigt, personerna nämner namnet på skådespelaren och kanske någon film men sedan kommer berättelserna om hur den kvällen var och vad de gjorde tillsammans med vem och den tiden. Dessa ”fakta” får karaktär av minnesmärken. Filmen blir en förevändning för

att minnas något annat och större. Nostalgi betraktas ofta som något "avdunstat", men här är det något positivt säger han, uppenbart fascinerad av den nerv han tryckt på och kraften i dessa minnen.

Den besatthet av filmtekniken som man stöter på, mestadels hos män, återkommer ofta i skönlitteraturen:

När jag var liten tyckte jag förstås att det var roligt att gå på bio, gå på matiné och se Snövit eller Röde Piraten, men jag var aldrig riktigt koncentrerad på filmen, jag satt alltid och undrade över vad som pågick i projektorrummet. /---/ Ofta vände jag mej om och tittade mot dom små luckorna till projektorrummet och önskade att jag kunde komma in dit där allting hände (Gerhardsson 1986:61).

Ingmar Bergman är en av dem som tydligt formulerat hela sin filmbildning och karriär, inte bara som filmregissör, utan barndomens besatthet av filmremsan:

Mer än allt annat önskade jag en kinematograf. Ett år tidigare hade jag varit på bio för första gången och sett en film som handlade om en häst, jag tror den hette *Vackra Svarten* och byggde på en berömd barnbok. Filmen gick på Sturebiografen och vi satt på första bänk balkong. För mig var det början. Jag drabbades av en feber som aldrig gick över. De ljudlösa skuggorna vänder sina bleka ansikten mot mig och talar med ohörbara röster till min hemligaste känsla. Sextio år har förflutit, ingenting har förändrats, det är samma feber. /---/ Nästa morgon drog jag mig in i barnkammarens rymliga garderob, ställde kinematografen på en sockerlåda, tände fotogenlampan och riktade ljuskällan mot den vitstrukna väggen. Därefter laddade jag med filmen.

På väggen framträdde en bild av en äng. På ängen slumrade en ung kvinna, uppenbarligen iklädd nationaldräkt. Då jag rörde veven (jag kan inte ge ord åt min upphetsning, jag kan när som helst återkalla lukten av den heta metallen, garderobens doft av malmedel och damm, veven mot min hand, den darrande rektangeln på väggen) /---/ Morbror Carl köpte filmstumpar för fem öre metern och placerade dem i hett sodavatten, så att emulsionen frättes bort. Då remsan torkat, tecknade han med en tuschpenna rörliga bilder direkt på filmen. Ibland ritade han nonfigurativa mönster som förvandlades, exploderade, svällde och krympte. /---/ Film som dröm, film som musik. Ingen konstart går som filmen förbi vårt dagmedvetande, rakt mot våra känslor, djupt in i själens skymningsrum. En misär

i vår synnerv, en chockeffekt: tjugofyra belysta rutor i sekunden, däremellan mörker, synnerven registrerade inte mörkret. Då jag vid klippbordet kör filmremsan ruta för ruta känner jag fortfarande barndomens hisnande känsla av trolleri: därinne i garderobens mörker vevade jag långsamt fram den ena rutan efter den andra, såg de nästan omärkliga förändringarna, vevade vidare: en rörelse (Bergman 1987:20f).

Filmregissören Roman Polanski beskriver något liknande i sin självbiografi:

Mitt filmintresse höll på att utvecklas till besatthet. När jag gick på bio intresserade jag mig inte bara för själva filmen, utan förtrollades av själva lokalen, dess aura, mekaniken: Jag älskade att se hur ljusstrålen från projektorrummet skar igenom mörkret och illuminerade den vita rektangeln därframme och förundrades över hur ljud och bild så mirakulöst kunde synkroniseras – mest av allt var jag fascinerad av det rent tekniska, men jag njöt även av sådana saker som klappljudet när man fällde ner stolen, den dåliga luften och det virvlande dammet (Polanski 1984:39).

Just själva celluloidremsan finns det många mycket sinnliga och initierade berättelser om, ja, man kan se filmremsan som en fetisch, en hobby som verkar förbehållen män (se även Wigerfelt 1996:130f).

Det blev ju alltid en liten filmruta över varje gång man klippte och där såg man filmskådespelarna där. Så samlade man dem alltid i en låda. Jag satte in dem i bland i sådana här diaglas och så hade man projektorn och visade dem som diabilder (S9).



Det berättar en biografmaskinist som fortfarande har sådana diabilder kvar, det var två bitar diaglas som han tejpade ihop med filmrutan emellan.<sup>80</sup> Jag citerar återigen Roman Polanski:

Vi hade sällan råd med både biljett och program utan letade i stället i sop-tunnor bakom biograferna. Under en av dessa expeditioner hittade vi en stump kasserade rutor. Detta fick oss in på nya tankar och vi började på allvar samla bortklippt film. Om denna aktivitet berättade vi inte för någon, för vem hade kunnat förstå att det i en liten snutt celluloid kunde finnas bevarat lite av en films själva essens; att man ur en soptunna kun-

de gräva fram en bit av drömmen och på så sätt hålla den kvar? (Polanski 1984:65).

”Celluloidkärleken är en helhetskänsla som inte kan analyseras, man älskar film helt enkelt, ens känslor är starkare än hos dom som bara ’gillar att gå på bio’”, skriver författaren Örjan Gerhardsson (1986:67f). Här närmar man sig en annan sorts distinktion, hur man kan profilera och ange smak genom filmtyp- och kunskap. Detta kan jämföras med den b-filmskunskap som exempelvis Stig Claesson, liksom vännen Pär Rådström, i sina romaner ger uttryck för. ”Taskiga amerikanska kofösarsagor var ju vårt stora intresse” (Claesson 1962/1999:86, 2000:130). Det handlade om att markera inte bara smak utan stil. I bådars författarskap är filmreferenserna rikliga. Det är en fråga om smak, distinktion men också identitet. Det handlar, som Jochum Stattin skriver, om att kunna röra sig inom ett överenskommet estetiskt territorium, men det handlar också om lusten och framför allt möjligheten eller kunskapen om, att på ett passande sätt kunna överskrida det som kan uppfattas som uttryck för god smak (1996). Poängen är dock att det alltid då bör finnas någon som uppfattar överskridandet. Excentriska kunskaper som t.ex. repliker ur några specifika westernfilmer kan fungera som förbindelselänk mellan människor, men också göra klar åtskillnad. Man skapar helt enkelt ett särskiljningsinstrument, en möjlighet att göra distinktion. Det sociala livet handlar mycket om färdigheter och kompetens, men också förmåga att kunna kommunicera, att ge uttryck för detta.

### *På väg till biografen*

I förra avsnittet ville jag visa hur medvetna många biobesökare var om filmens värld genom att ha följt såväl skådespelare som enskilda filmers inspelningar i egenhändigt inköpta eller, vanligare, lånade filmtidningar. Man hade bytt filmbilder med kompisar och inte sällan klippt och klistrat i filmalbum. Kanske hade man köpt kläder med en av sina favoritskådespelare i tankarna eller sytt om och till de ärvda kläder man fått. Den mentala förberedelsen var klar och man visste lite om vad som väntade en. Men film och biograf skulle väljas. Med vem skulle man gå? Hade man någon att gå med? Ville man gå med någon annan?

Räckte pengarna? Fick man kanske inte lov att gå på bio? Vägrades man pengar? Alla hinder, som kostnader, kanske laddade vägen med extra energi och spänning. Det kostade kanske att ta bussen dit, att gå på kafé, att köpa biobiljett, att köpa godis...

Man kan iaktta det som är rörelse i en sorts vardaglig praktik. Begreppet "rörelse" tenderar att glida mellan olika betydelser. Det har ändå fungerat som ett sätt att få syn på samband; det fick mig t.ex. att se det nästan allomfattande i biogåendet.

Det talas mycket om hur ny teknik ökar hastigheten i det sociala livet, hur vår tids- och rumsuppfattning påverkas och hur världen minskar. Detta menar de flesta är en trend i acceleration och konsumtionshastigheten ökar. Enligt detta sätt att se på konsumtion, hur den går från varor till tjänster, skulle man kunna se biografbesöket som en del i denna teknik- och upplevelseacceleration. Man köpte sig en upplevelse, det var ett sätt att stimulera både kropp och hjärna, ett sätt att gå in i något annat, åtminstone för en stund.

Förändringen, rörligheten och osäkerheten är paradoxalt nog en sorts kontinuerlig upplevelse – den löper som en röd tråd genom det moderna samhällets historia.

Biografen och cykeln var för sig och i synnerhet tillsammans förde ut farten, hastigheten och rörelsen på landsbygden (som ofta beskrevs som stillastående, stagnerad osv.). Det var alltså inte en renodlad storstadsföreteelse. Det fanns hos de cyklande biobesökarna en dubbel rörlighet: man cyklade till biografen och satte sig sedan i dessa, ibland omoderna lokaler, ibland med modern utrustning, inte sällan för att titta på en film med förmoderna teman. Poängen är att rörligheten gick från det fysiska till det mentala när filmen tog över.

Kroppens fysiska satsning i själva gåendet eller cyklande till biografen kanske gjorde avspänningen i att sitta i biostolen (då kroppen genom inlevelse kanske arbetar för högtryck) desto större. Eller som Hitchcock sagt: efter en stunds köande blir njutningen i sittandet desto större (Williams 1996). Man växlar mellan det man upplever i gemenskapen tillsammans med kamraterna och det man upplever själv. Och dessa känslor går man i och ur. Det är jag och vi i olika kombinationer och former. På vägen hem har man med sig, som alla de andra, det man såg på vita duken. Det finns något spännande i att fundera över



Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl

*"Som barn och tonåring gick jag aldrig ensam på bio. Alltid tillsammans med en väninna, en pojkvän eller ofta i ett litet gäng. Vi träffades vid biografen och var det en ny pojkvän betalade han biljetten. Hade man varit tillsammans ett tag betalade båda sina biljetter. Efteråt stannade man en stund utanför biografen och talade om sina upplevelser. Hade man råd köpte man en varm korv med bröd på hemvägen" (M2I454).*

vad det är man har med sig när man rör sig från en plats och miljö till en annan. Tidens tvetydighet gav utrymme till glipor, gav näring och tillåtelse till drömmen om livet som börjar ta form på riktigt. Vägen till bion kan ur dessa aspekter ses som ett mellanrum mellan tradition och frigörelse.

I detta avsnitt kommer jag att teckna en skiss över vad som hände vid den här tiden, hur det debatterades, vem som bodde var, vilka förutsättningar och möjligheter som fanns.

### Med pedaler in i det moderna

Länge kan man tala om olika mediers betydelse för att dra in människor i nya och andra världar, men *cykeln* möjliggjorde för den breda allmänheten att på ett nytt sätt komma samman och röra sig över större area-

ler. Cykeln var en av de verkligt genomgripande förändringarna i vardagen, för var och en. Det finns knappast en berättelse från denna tid där den inte nämns, i form av cykelvägen eller, oftare, helt enkelt beroendet av cykeln. "Cykelavstånd" är ett vanligt förekommande begrepp i materialet när man beskriver geografiska rum. Att cykla, ofta flera stycken tillsammans, var ett sätt att ta sig till biograferna. Ofta ingick en sådan tur i ett helkvällsarrangemang eftersom det kunde vara en mil eller kanske t.o.m. mer att förflytta sig i vardera riktning. Mopeder och motorcyklar var ett annat sätt att ta sig fram, men som inte omtalas alls lika mycket i frågelistmaterialet. Flera på landsbygden talade om avstånden till biografen och de få möjligheterna att förflytta sig på annat sätt än med cykel eller de s.k. apostlahästarna, dvs. genom att gå:

Vi hade per telefon kommit överens om hur dags vi skulle starta, vanligen tidig em, och jag som bodde längst ifrån, det var stora vägen Helsingborg–Jonstorp, började, ibland i sällskap med en syster, och ju närmare Helsingborg vi kom blev vi allt fler och fler. Från Hjälmskult och Allersum, det var både pojkar och flickor. Då kom det nästan inga bilar, så vi hade vägen för oss själva och hade mycket trevligt och skoj när vi gick. Väl framme gick vi och köpte biljetter och sedan gick vi på kondis. Signe Bergkvists konditori eller Kafferepet, då drack vi kaffe och åt wienerbröd och en bakelse (M21475).

Ibland, om det t.ex. var dåligt väder, halverades cykelturen genom att man tog buss en del av vägen (om t.ex. bussen inte gick från den egna byn). Det förekom att man gick på bio för att det var lördag, och inte alltid för att det var en film som man absolut ville se (M21503). Bio gavs under höst, vinter och vår och inte sällan fick vädret bestämma hur långt man tog sig. De flesta biografer var stängda på sommaren och då lockade andra nöjen som t.ex. dansbanorna.

Några meddelare skriver att de inte ville gå på bio för att det var för långt borta eller att utbudet av film var för litet eller av för dålig kvalitet (ibland rent tekniskt, dvs. kopiorna som kom ut på landsbygden var för dåliga). För åter andra verkade avstånden aldrig vara problem. I varje fall är det inte alltid det geografiska avståndet som är väsentligt för att "komma bort" och för att uppleva något annat. Det handlade mer om känsla av förändring, det egna sinnestillståndet.

Många säger att man cyklade "till bän" snarare än att man säger att man cyklade för att se en film. Redan i språkbruket ser man hur situationen, ja upplevelsen, betonades. I citatet ovan nämns att ungdomarna hade vägen för sig själva och den upplevelsen återkommer i alla materialkategorierna: "Det var lite trafik med bilar så vi hade vägen för oss själva och cyklade två i bredd" (M20479).

Biografkulturen förde i slutet av 1940-talet också med sig avarter. Cykeln kunde användas som maktinstrument och flera av meddelarna nämner hur de i cykelskaror kom att ta över stadens gator. Ibland kunde t.o.m. bilar trängas bort från gatorna vid biotid. I en passus i en bok om vanartiga ungdomar nämns t.ex. att s.k. ligapojkar stört medborgare genom sitt beteende. Ett av dessa "beteenden" var att de stört trafiken och grannar genom att idka konstakning på cykel (Swärd 1993:125). Det skrevs t.ex. om "problemet Östergatan" i en av de skånska städerna. Inte minst vid "bioklockslagen" klockan 7 och 9 var många ungdomar samlade i stadens centrum. "Problemet Östergatan" handlade dock främst om att många ungdomar stod och hängde på trottoaren och på gatan. Ibland var de så många att det inte gick att ta sig fram med cykel (Jönsson, Å 1997:201).

Man kan se cykelns roll på många sätt. Att transportera var det primära, men cykeln blev ibland även en mötesplats och kanske t.o.m. en förevändning för att stanna upp. Man kunde få punktering på vägen, vilket kunde innebära en missad filmföreläsning men kanske ett annat sorts möte. Det kunde innebära möjlighet att få skjuts på någon annans cykel. Eller så innebar det besvikelse och att man fick göra ett nytt försök att komma iväg nästa kväll eller nästa helg. Att hålla sig till sin cykel var också just något att hålla i, man hade något att luta sig mot, hänga på eller syssla med.

För det mesta hade vi flickor sällskap hem med någon av killarna som man just då svärmade för. Vi var mycket romantiska. Sällskap innebar att vi cyklade i sällskap hand i hand, sedan när vi kom hem kanske vi satt på var sin cykel och pratade och bestämde träff till nästa gång (M20476).

Det temporära draget i dessa upplevelser bör poängteras. Blev det inte denna lördag så kunde det kanske bli nästa lördag. Det fanns en mas-

sa hinder som skulle passeras: man skulle vara ledig från arbetet, ha föräldrarnas tillåtelse, pengar och cykeln skulle fungera. Bioförbud var dessutom ett kraftfullt sanktionsmedel som kunde grusa de flesta förhoppningar. Men det fanns som sagt fler chanser om det inte lyckades denna gång, vilket visar på den temporära karaktär dessa kulturella rum hade.

Under filmens första år anpassades mycket efter biografföreställningarna. Av annonserna i lokaltidningarna förstår man att busstiderna var anpassade efter föreställningarna och man kunde på sina håll t.o.m. köpa biobiljetter på bussarna. Så fortsatte det att fungera länge. Bussarna fylldes i samband med föreställningarna, i synnerhet på söndagarna som på många håll var den stora biodagen. Då körde man två föreställningar, både klockan 7 och 9 (man sa eller skrev inte 19 och 21 när det handlar om bioklockslag). Många samlades utanför biograferna när biopubliken kom ut, eller när biobussarna kom in, för att spana vem som var med eller vem som var där.<sup>81</sup> I Skåne är avstånden relativt korta men i synnerhet under barn- och tidiga ungdomsåren verkar man lokalt. Lynn Åkesson menar i en studie att det fanns en diskrepans mellan skogsbygd och slättbygd och vidgar därmed den vanliga uppdelningen i dikotomin stad–landsbygd (1985). Utifrån dessa ”räjongs”-resonemang kan man se en annan aspekt i det gemensamma cyklandet; man var trygg när man cyklade med de sina. Och här kan man inte bara undra över med vem man gick på bio utan också vem man inte ville gå med eller möta. När det gäller uppdelningen av ungdomarna på landsbygden så anför Åkesson en tes om de förstärkta skillnaderna i takt med att grupper av ungdomar organiserades i olika föreningar. Hon menar att detta också märktes i val av dansbanor. Biograferna innebar oförberedda och fler klassmöten än många andra arenor, men efterhand som biograferna blev fler var det också sannolikt att de klassificerades och lockade olika publik. Att repertoaren skilde sig mellan biograferna gjorde dem ändå attraktiva i bred bemärkelse. Kanske kunde man tänka sig att besöka en biograf man annars gärna inte besökte om där visades en bra och känd film? Kanske var det egentligen bara på de lite större biograferna som alla till slut träffades, som fungerade mer klassöverskridande än många andra arenor? Nu liksom tidigare fanns bland människor ett behov av att klassifice-

ra och kategorisera världen. Att lära sig särskilnadens eller distinktionens konst var lika väsentligt nu som tidigare men fick ibland verka mer i det fördolda och visa sig genom betydligt mer sofistikerade strategier och ibland triviala detaljer (Stigsdotter 1985:272f).

### På gatan

En dryg halvtimme före kvällsföreställningarna, var det här i Halmstad vanligt att man "strögade". Man gick alltså Storgatan (Ströget) upp och ner mellan Norre Port och Stora Torg några vändor och mötte då vänner och bekanta som man hejade på eller stannade och växlade några ord med. Oftast hade man köpt biljetter innan man började strögandet, så man slapp köa vid biljettkassan i sista minuten. /---/ Vanligen var vi två eller tre kompisar som gick på bio tillsammans, men ibland träffade man fler bekanta ute på stan, så det var inte ovanligt att vi var ett gäng på 5–10 st som gick på samma film. /---/ Vi gick ofta på den tidiga föreställningen, men det hände att vi såg även den senare på en annan biograf samma kväll (M21507).

Förväntningarna inför en biokväll var stora, det var inte sällan en helkväll man planerade. Man var där långt innan filmen skulle börja. Filmerna annonserades i de lokala tidningarna. Åtskilliga är de som berättar precis vilka dagar och var i tidningen bioannonserna var placerade. "Det hände även att man gick förbi en biograf, och intresset för en film väcktes av affischer och bilder ur filmen i biografens skyltskåp" (M21440). En kvinna berättar att hon tillsammans med sin syster brukade gå och titta på skyltningen vid biograferna och sedan gå hem och övertala föräldrarna om biljettpengar (M21440). Biograferna annonserade i dagstidningarna men det förefaller som om affischeringen var det viktigaste. Ofta ingick det i vaktmästarens sysslor att just affischera. Jag exemplifierar med Teaterbiografen i Simrishamn som var ett enkelt, oansenligt hus med grå, putsad fasad. Det obligatoriska skyltskåpet fanns på väggen utanför. Förutom stolpaffischer fanns det även ett par skåp vid andra ställen på stan, t.ex. vid hamnen, så att de gästande fiskarna från Bohuskusten skulle kunna se vilka filmer som visades, och vid bokhandeln. Det var oftast ett litet skåp med affisch och notis om visningsdagar. I andra skåp fanns bilder ur fil-

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl

*"Filmvalet styrdes i viss mån av vilken biograf, som visade filmen. Det fanns biografier man helst inte gick på och sådana som det var en extra fest att besöka" (M21485).*

men. Flera nämner att man alltid tittade efter vad som var på gång i skyltskåpen. De var ofta placerade så att de fanns på vägen till och från skolan eller arbetet så man hade koll och kunde planera sina besök. Om inte de var placerade så att man dagligen passerade dem så la man helt enkelt in en tur i sin vardag så att man på något sätt passerade ett skyltskåp (S8).

Dessa affischer och i synnerhet skyltskåpen var således en del av rummet, en del av arkitekturen. Biografen tog på detta och många andra sätt del av gatulivet:

Utanför biosalongen innan filmen började, stod ungdomar av båda könen och diskuterade filmens värde. Detta med hjälp av de många filmbilderna som var utsatta på en tavla på väggen (M21471).

På gatan utanför biografen var det vanligt att man samlades för att invänta någon eller hälsa på dem man kände igen. Här skedde under kvällen också en sällning mellan dem som skulle gå in på biografen och de som bara hade råd med kafébesöket eller bara ville vara med i snacket.

Det talades mycket om filmerna och ofta fanns man utanför lokalen och i rummet där biljetterna såldes antingen man hade råd eller inte. Det var en spännande träffpunkt där det också fanns äldre ungdomar (M21477).

Jag har tidigare talat om bioupplevelsen som konsumtion, men även *platsen* konsumerades, i synnerhet av dem som inte hade råd att gå på bio. Vem ville man ses tillsammans med? Vem ville man inte bli sedd av?

Den kvällsöppna biografen och skymningen förändrade hela gaturummet vare sig det var byn, den mindre eller den större staden. Skyltskåpen med sina bilder hängde där även till vardags men i och med att biografen var stängd och det var vardag så hade gatan och trottoaren en annan roll än som samlingsplats. Då handlade gatan vanligen om transport mer än en plats att stanna till vid, ta över och vilja använda. På kvällen kunde det hända att man vandrade varv efter varv och mötte man då någon som var hågad att gå på bio och om det visades en film med berömda artister var kanske saken avgjord (M21456).

## Föränderliga rum

”Att betrakta stadsgatan och att gå på bio är i grund och botten ett och detsamma: i båda fallen är det frågan om ett montage av flyktiga intryck, ögonblicksbilder”, skrev Sigfried Kracauer och redan inom Chicagoskolan menade man på 1910- och 20-talen att detta sätt att umgås, när ungdomsgrupperna exponerade sig, var ett sätt för de unga att orientera sig i en ny värld.<sup>82</sup> Det handlade om att lära sig att bli kompetent genom att överblicka, kunna kategorisera och identifiera. Dessa tidiga gängstudier betonade de positiva sidorna av arbetarungdomarnas umgängesformer (och framför allt pojkarnas) samtidigt som de inte såg till just platsens betydelse (Lieberg 1993:191). Sociologen och ungdomskulturforskaren Mats Lieberg har skrivit om ungdomsgänget som håller till vid en bänk på stadens torg och som smälter in i mängden aktiviteter som försiggår under dagen. Platser ändrar snabbt karaktär och används på olika sätt vid olika tider på dygnet och under veckan. Lieberg exemplifierar med kvällen, då affärerna stänger och människor med många och olika ärenden passerar torget. Nu får platsen en mer ensidig funktion och ungdomsgänget som kanske hängt där hela dagen blir plötsligt den mest centrala gruppen på torget utan att egentligen ändra sitt beteende. ”När scenen och kulisserna förändras får aktörerna genast nya roller” (Lieberg 1993:209). På så sätt kan man säga att det blir en generationskamp om det offentliga rummet.

Om gatans olika funktioner skriver författaren Karsten Wimmermark (pseudonym för N.V.A. Idström) i boken *Birger Jarlsgatan* (1948). Han talar om Birger Jarlsgatan i Stockholm som flanörstråket, eller ”Ströget”, där det gällde att se men också bli sedd (Wimmermark 1948:8f). Han beskriver hur dagen var flanörtid och den tid då framför allt celebriteterna kunde passa på att synas. Efter tre på eftermiddagen fick gatan karaktär av genomfartsled för såväl promenerande som alla ungdomar från läroverk och flickskolor. Klockan fem var arbetsdagen slut. Gatan hade blivit en riktig transportled och djungeln lag rådde i kampen om en plats på spårvagnen eller bussen. En timme senare var tempot återigen ett annat:

Tills kvälsdunklet börjar sänka sig över staden, gatlykterna tänds och neonreklamen börjar flamma längs husfasaderna och utanför den nya





Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl

*"I två nischer på varje långsida stod stora järnkaminer som nödtorftigt värde upp lokalen. Det finns dom som påstår att varje gång det var knäpptyst och extra spännande så rasade koksen med ett brak ner i kaminen och förtätade stämningen ytterligare..." (M23694).*

tidens tempel, biograferna, där de trogna om en stund skall börja förrätta sin andaktsfyllda gudstjänst (Wimmermark 1948:9f).

Wimmermark noterade vid en jämförelse med middagstidens flanörer att kvällen medfört en demokratisering av gatan. Det var en annan stil och ett annat uppträdande som då gällde. Så småningom var det dags för hemfärd och nattrafiken kom igång och forslade hem de massor

som kom ut från biograferna, danssalongerna och andra nöjestempel vid Stureplan och Birger Jarlsgatan: "Flanörrepubliken på stråket hade ännu en gång ändrat karaktär" (1948:12f).

Kungsgatan nämns ofta som "gatan" framför andra när det handlar om det tidiga 1900-talets Stockholm (t.ex. Ivar Lo-Johansson). Hos Per Anders Fogelström får Götgatan på Söder i Stockholm en liknande betydelse under 1940- och 50-talen:<sup>83</sup>

Götgatan var ljusets och ungdomarnas gata, kvällarnas mål. Oemotståndligt drogs man dit, tumlade ut ur någon av de mörka sidogatorna och stod plötsligt som bländad och bedövad. Här glänste neonljusen och bullrade trafiken, köer ringlade framför biografernas biljettluckor och restauranger, konditorier och kaféer fylldes. Mängder av människor trängdes på trottoarerna och knuffades framför affärernas skyltfönster, intill terrassen vid Björns trädgård samlades gängen. Vid det som förr kallats Södra Bantorget hade det nya Medborgarhuset med bad, bibliotek och samlingslokal växt upp.

Götgatan var symbolen för glädje och fritid. Den bjöd på några blänkande, bullrande och intensivt levande storsadskvarter intill de många mörka och trånga bakgatorna med sina sovande hyreskaserner och kvällstysta arbetslokaler.

Här hände alltid något. Man mötte bekanta, det uppstod små bråk och gruff, nyheterna slogs upp i depeschbyråernas skyltfönster. Allt var samtidigt välkänt och okänt. Man kunde peka på varje hus eller gathörn och komma ihåg något som skett just där: i den affären köpte man konfirmationssviden, på den bion hade man uppe en skylt "Obs! Ljudfilm!" längre än någon annanstans, i det hörnet sprang en skenande häst in i ett skyltfönster. Och medan man mindes irrade blicken oroligt för att hinna inregistrera det ännu inte skedda, allt som kunde hända – och som ofta hände (Fogelström 1968:69f).

Platser ändrar karaktär. Den aspekten blev uppenbar i städerna, men också på mindre orter vid tiden för biografernas öppnande på kvällen och när filmerna var slut.

Gatan är alltid öppen och tillgänglig. Den är gemensam och på sätt och vis tillhör den alla. Kaféerna, biograferna liksom varuhus och andra nöjesarenor är även de öppna för allmänheten men de är inte gemensamma i den bemärkelsen att de tillhör alla. Man kommer inte alltid förbi dem eftersom man behöver använda vissa gator men känner sig

kanske besvärad av att göra det. De är, för att tala med Lieberg, offentliga bara i den bemärkelsen att de tillåter fri cirkulation (dvs. individerna skiljs inte ut som privatpersoner) och ett fritt meningsutbyte (1993:198). En allmän plats bör dessutom användas så att ingen känner sig utestängd. Man skall inte behöva vara mer privat än man vill. Offentlighet blir en gradfråga beroende på hur en offentlig plats tas i anspråk. En plats kan t.o.m. delvis privatiseras under en tidsperiod. Som exempel kan man se gatans förändring före och efter ett biografbesök. Hur vi betraktar och använder dessa miljöer påverkar uppfattningen om vad som är privat och vad som är offentligt.

En viktig aktivitet är möjligheten till "doing nothing" menar bl.a. Paul Corrigan, som var en av dem som tidigt benämnde och analyserade aktiviteterna kring gatumöten (t.ex. Lieberg 1992, 1993, Roos 1986). I hans studier fungerar gatan som en av de viktigaste platserna för i synnerhet arbetarklasspojkar. Gatan ger utrymme och frihet och där finns ständigt en möjlighet att involveras i någonting.<sup>84</sup> Paul Willis talar om arbetarklasspojkar på gatorna som genom avståndstagande från delar av samhället, t.ex. skolan, gör motstånd, ett motstånd som enligt Willis dock är symboliskt och sällan leder till att deras underordning förändras. Arbetarpojkar reproducerar helt enkelt det kapitalistiska system de är kritiska mot genom sitt sätt att vägra inordna sig (Willis 1979, t.ex. s. 59f, 175). Däremot kan de vinna social kontroll över t.ex. vissa gator eller vänskapsrelationer genom sitt sätt att vara. På den mer anonyma gatan kan man ha förhoppningar om att något skall hända och till skillnad mot många andra arenor kan denna plats ha en friställande funktion; rollerna är inte givna och de vanliga auktoritetsstrukturerna är satta ur spel. "Doing nothing" utgör en frizon utan pålagor" skriver sociologen Hans-Edvard Roos (1986:148). Hans studie handlar om vandalism men flera av de begrepp han använder kan överföras till andra situationer. Han menar att skillnaderna mellan vad som anses normalt, avvikande och t.o.m. kriminellt suddas ut på sådana här platser och i sådana här sammanhang, vilket man kan anta bidrar till att ungdomsgäng på gator och torg ofta ansågs och anses vara hotfullt.

En kritik mot ungdomskulturforskningen rör dess tidigare fokus på unga män. Vad gäller resonemangen om gatan så har gatan som offent-

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl

*"Det är något nästan symboliskt över denna människomassa, som vandrar in i neonljusets förtrollande land, tillbringar två timmar i önskedrömmens värld och så åter slungas ut i den grå verkligheten" (Marcussen 1950:8f).*

lig plats oftast varit ett manligt rum. Vad gäller dessa offentliga platser kan man anta att de betydde olika saker för unga män och unga kvinnor. 1950-talet är, som jag försökt visa, en tid då mycket olika förhållningsregler gällde, det var mittemellan det traditionella och det nya, gränserna mellan stad och landsbygd var markanta och ändå inte. Det fanns andra offentligheter än tidigare men också andra faror och lockelser. Jag har tidigare nämnt en del forskning kring kvinnors offentligheter, framför allt i de stora amerikanska städerna. Varuhusen, men även biograferna, gav i synnerhet kvinnor nya möjligheter. Kirsten Drotner säger t.o.m. att det var "det unga kvinnliga butiksbiträdet, den kvinnliga kontoristen och fabriksarbeterskan" som blev modernitetens spjutspets (Drotner 1999).

I min studie kan man anta att det kan ha förekommit oegentligheter när mängder av ungdomar intog gator och torg i samband med biografbesök, men framför allt var det ansamlingen och gängbildningen som kunde verka hotande. "Före filmens början stod det ofta mycket folk utanför biografen och pratade och rökte. /- -/ Jag kände mig lite rädd för gängbildningen utanför biografen", skrev en kvinna (M21440). Detta kan kopplas till tidigare resonemang om gatan som mötesplats och ett rum att ockupera. För att ha den positiva upplevelsen av att ta del i det rummet förutsätts att man är "med".<sup>85</sup>

Biografgåendet skulle kunna ses som kampen för att utveckla rum där man kunde vara ostörd. Det fanns så få öövervakade rum och det fanns inte så många andra nöjen: "om man inte gick till någon festplats på sommaren för att dansa, dricka läsk, supa, kasta pil och slåss" (M21510). Biografen tillsammans med de olika rumsformationerna före och efter besöket utgjorde den fria ytan. Vuxenauktoriteten var inte närvarande i någon större utsträckning och gänget var ensamt med filmen och bearbetningarna. Det tänkbara blev plötsligt en möjlighet, åtminstone i samtalen, eldade av den gemensamma upplevelsen. Det kom att handla om formandet av nya kollektiv. Men det var samtidigt något privat. Att se film är privat, att gå på bio ofta något socialt, i alla fall delat, kollektivt. Närvaron av de andra – pendlingen mellan det privata och det gemensamma, det kollektiva är ständigt närvarande. Det privata kan försiggå mitt i det mest offentliga. Dikotomierna förutsätter varandra.<sup>86</sup> Det finns privata områden i det offentliga och mer

offentliga i det privata. Men en offentlighet kan också vara mer eller mindre offentlig vid olika tillfällen och för olika personer. Det är utpräglat individuellt/privat *samtidigt* som det är underordnat helheten och därmed kollektivt/socialt. Bio var något socialt, men kanske en sorts självklart umgänge, "man följde ju med gänget" (M21453). Det var de människor man annars också träffade i skolan, på jobbet eller som granne och därmed inte betraktade som en särskilt aktiv handling. Men nu var det på cykel till och från biografen, i ena riktningen kanske med förväntningar och i andra med en upplevelse, redo för bearbetning. Det handlar om att genom kommunikation med andra synliggöra sig själv och försöka finna både det som skiljer och det som förenar.

Livet på gatan i en mindre ort eller i en tätare stadsmiljö skiljer sig naturligtvis åt. I staden fanns, och finns, andra möjligheter till anonymitet. I den mindre orten eller i kvarteret tenderar den offentliga sfären att bara bli halvvoffentlig, ja kanske t.o.m. privat om alla som är där har band, direkt eller indirekt, till varandra. Hemmet var inte alltid ett alternativ för umgänge på fritiden. Visserligen hade en del bondefamiljer en del plats och ungdomarna kunde träffas där. Det utesluter inte att de ville ses utan insyn på andra ställen. Många var dock trångbudda och därmed ofta hänvisade till utemiljön. Men utemiljöerna var då liksom nu kringgärdade med föreställningar.

Olika rörelsemönster skiftar, blandas och skapar nya kombinationer, menar Orvar Löfgren (1999). Därmed lär sig människor inte bara att urskilja olika sätt att röra sig, utan också att kategorisera de olika rörelserna och att tolka vad de stod för. Dagens människor är vana att hantera relationer med främmande människor och definiera gränser mellan det privata och det offentliga i t.ex. kollektivåkandet. Men alla dessa s.k. etikettregler har man en gång experimenterat fram, t.ex. som att lära sig hur man riktar förstulna blickar. Jag menar att ungdomarna under min undersökningsperiod inspirerades av t.ex. filmen i att föra sig på ett annat sätt än man tidigare varit van vid. Detta sofistikerades och övades in t.ex. hemma i sovrummet framför spegeln eller i leken tillsammans med kamraterna. Strögande var ett välkänt fenomen och man visste hur man skulle föra sig och var gränserna, som man ibland gärna utmanade, gick. Samtidigt höll gatorna i framför allt städerna på att förändras i takt med att antalet personbilar ökade. Detta kunde man

till en början hantera genom att t.ex. vid biodags helt enkelt ta över en gata genom att tillräckligt många uppehöll sig på den. Till och från biografen kunde man cykla så många i bredd att bilarna trängdes undan. I takt med en ny trafikultur och krav på rationell och hastig förflyttning fick gatorna nya funktioner och blev mindre och mindre lekzoner, åtminstone i denna betydelse.<sup>87</sup> Att ungdomar har behov av att väcka omgivningens uppmärksamhet och reaktion ingår i ungdomsdiskursen. Behovet av att stänga av, komma ifrån och inte synas är lika uttalat men betonas inte alltid lika mycket (Löfgren 1999:68).

Barn och ungdomar har alltid haft en förmåga att i de till synes minst kreativa och charmlösa ytor finna en sorts skarvar eller glipor mellan tid och rum (Löfgren 1999:69). Biograferna, eller rättare sagt förevändningen för att gå på bio, gav möjligheter att använda de här skarvarna. På 1940- och 50-talen kan man tänka sig att man kunde se dessa möjligheter som något som gav andrum och utrymme, i en tid då dels samhället förändrades, dels ungdomen befann sig i en expansiv och experimentell individuell utvecklingsfas. Många ungdomar sökte, och söker, rumsliga arenor där de kan få vara ifred, få ett ökat handlingsutrymme där de kan uppleva att någonting meningsfullt och intressant kan hända. Gatan och offentlighetens socialiserande funktion är väsentlig. När människor väl lärt sig att gå på stan, att flanera, så spelar andra regelverk och nivåer en roll för socialisationen och samverkan. Genom att vara bland andra, gärna lite äldre, får man sig en massa saker till livs; man kanske får veta hur man kommer in på ett visst dansställe eller vilken film alla pratar om, man får nya bekanta och en möjlighet att bemästra nya situationer. Det finns en offentlighetens sociala dimension där man genom "lek" med det offentliga och privata både skall finna de handlingar och beteenden där man kan vara sig själv och platser där man kan visa upp sig i vimlet (Lieberg 1989:85). Man kan också se uppehållandet på en offentlig plats där man uppfattar sig som anonym, som ett tillfälle att få lov att titta, att betrakta. Det blir ett sätt att lära sig att kategorisera, identifiera och hantera. Man kan då se det offentliga rummet som frirum för individuell expansion (Werner 1989:40). Att bli kompetent och att kvalificera sig för vuxenlivet handlar om att skaffa sig information, kunskap och lärdomar som man kan använda i andra sammanhang. Att känna sig vuxen hade bety-

delse i en tid då vuxenvärlden fortfarande var norm. Många av tidens debattörer menade att de aktuella medierna borde förbereda ungdomen på det som skulle krävas av dem i vuxenvärlden (Frykman 1988a:21).

Anonymiteten i staden kan ha gett en känsla av frihet och ett tillfälle att vara en främling bland främlingar. Detta är en modern erfarenhet enligt ovanstående resonemang, något man lärt sig och måste lära sig att leva med, helt enkelt en läroprocess. Gränsen mellan att vara känd och okänd är dock inte skarp och det är många gånger det som gör stadslivet med sin oberäknelighet så intressant. En person kan på några få ögonblick förvandlas från främling till personligt känd och tvärtom (jfr Asplund 1992). Åtskilliga är de informanter som skrivit att de cyklade från hemorten för att se på bio i den lite större staden just för att få möjlighet att vara lite av en främling. Möjligheterna till stadens anonymitet som kontrast till t.ex. den lokala biografens personifiering kan inte nog betonas.

### Land eller stad?

Spänningen mellan stad och landsbygd var i flera bemärkelser markant. Den omdebatterade tråkigheten på landsbygden motsägs av den ström av människor som cyklade, gick eller åkte till biograferna (jfr Höijer 1998). Eller var det kanske just därför man gick på bio som aldrig förr? Föräldragenerationen kom ofta att uppfattas som den som stod för det förmoderna, det traditionella och oföränderliga. Biografen kan sägas ha fungerat generationåtskiljande, liksom den illustrerar mötet mellan tradition och modernitet. Om detta kommer det följande att handla. Först en glimt från storstaden: ☹

I Kungsgatans svarta asfaltsstråk speglar sig tusende lampor och strålkastare. Längs trottoarerna väller kvällsflanörerna i täta leder. De har bråttom nu – det är bara ett par minuter kvar, tills biograferna börjar. Det är nervöst och jäktigt. Trottoarerna är kantade med cyklar, som försvårar passagerarna. Cykelställen är överlastade. Neonljusen från husväggarna konstaterar, att stadens samtliga filmbolag med ytterst få undantag är församlade här (*Fickjournalen* nr 3/1945).



Neonet förändrade stadens ljus och fungerade som en av dessa markörer mellan större och mindre orter. Från mitten av 1920-talet var det vanligt med ljusskyltning, dvs. reklam med hjälp av elektricitet. Innan glödlampan uppfanns och blev vanlig var reklam framför allt ett fenomen i dagsljus, skriver etnologen Jan Garnert (1998:58). Så småningom kom dagens verksamheter att fungera även på kvällarna eller nätterna genom möjligheten till ljus. All gatubelysning var elektrisk efter andra världskriget, men reklamljuset var det dominerande i storstäderna och kom så småningom att bli symbol för stadsliv och det stadsmässiga. Plötsligt fanns det inte bara ljus på platser som tidigare legat i dunkel när kvällsskymningen lägrat sig utan det var dessutom färgat ljus och biograferna fullständigt excellerade i ljus. Även i entréerna och foajéerna fanns elektriskt ljus i olika formationer. "Genom sin nattliga lyskraft kom biografen ännu starkare att förbindas med det nya metropolis – dess puls, dess kontinuerliga nöjesutbud, dess upplösning av dygnsrytmen" (Dyrssen 1998:43). I själva salongen använde man ljusspel och olika grader av ljus för att ladda upp förväntningarna. Garnert lånar begreppet "neontid" och noterar att det under 1930-talet blev vanligt med urtavlor på husväggar och hustak för att ge stockholmarna tidsangivelser i den moderna tiden som förutsatte tidsdisciplin: "Den moderna stockholmaren orienterade sig om den rätta tiden med synsinnet och inte med hörseln" (Garnert 1998:87).

Klockorna behövdes för att passa biotiderna 7 och 9. Som så många av den tidens attribut kom neokulten att stå för framåtanda, åtminstone i vår tids tolkning av den. Neonreklamen handlade om den nya konsumtionen och stadens attraktionskraft och markerade som sagt än kraftigare skillnaden mellan stad och landsbygd. Detta är en annan sida av biografernas betydelse för stadsbilden. Neonljus och pampigheten var företrädesvis förbehållna de s.k. ändamålsenliga biograflokalerna. Förbudet mot ljusreklam och skyltfönsterbelysning under kriget var naturligtvis en bidragande orsak till festligheten när städerna väl kunde excellera i ljus. Efter kriget kom neonskylttillverkningen igång för fullt och 1950-talet kom att bli neonskyltens storhetstid (Eriksson 1997).<sup>88</sup>

Många av meddelarna i frågelistmaterialet var under sin uppväxt bosatta på landsbygden och beskriver skillnaden mellan land och stad:

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl

*Det inte är nytt att ungdomar sökt sig ut i offentligheten, möjligen kan sätten att använda olika miljöer förändrats. Georg Simmel talade redan i sin essä 1903 om det framväxande stadslivet och den överstimulering man kunde drabbas av efter att ha tagit del av stadens alla intryck. Han menade att distans och ett opersonligt förhållande till alla människor där blev en nödvändighet för att kunna värja sig mot alla intryck och upplevelser. Så talar man generellt om modernitet; det handlar om att lära sig att se, gå, men också att sälla.*

Det där med svingpjattar eller andra ungdomsrörelser som skiljer sig från mängden hörde nog hemma i städerna. Här i Vinslöv var det inte bra att skilja sig från mängden, då var det lätt att bli utpekad och förlöjligad (M20489).

Det var just därför biograferna och filmerna var så betydelsefulla; man fick en möjlighet att förändras i mörkret och den inre förändring man upplevde behövde ingen se efteråt.

Ett sätt att komma ifrån en del av den omedelbara sociala kontrollen var att åka till en annan ort för att gå på bio någon gång ibland. Att det dessutom visades nyare filmer på de större orterna var naturligtvis av betydelse men flertalet poängterar den sociala aspekten:

En betydelsefull anledning var naturligtvis också att man inte var så påpassad, man kunde hålla handen om man ville utan att riskera att någon brydde sig. I ett litet samhälle känner alla varandra och jag hade dessutom mor och far i närheten jämt om jag gick på bio hemma (M21477).

Det fanns dock relativt bra möjligheter att se film, om vi nu talar om film snarare än den sociala situationen, även på landsortsbiograferna: "Varje ort, ja varje minsta samhälle med självkänsla hade en biograf" vid den här tiden (Jönsson 1997:10). I Simrishamn hade man under den här undersökningsperioden två biografer, den ena med 328 platser och den andra med 268, och det fanns biograf i såväl Borrby, Brösarp och Gärsnäs som i Hammenhög, Kivik och Skillinge för att nämna några av de 21 biografer som 1950 fanns på det geografiskt mycket begränsade Österlen (Metz 1996:57f). Det var viktigt att ha den möjligheten på små orter. Stadens större utbud gjorde att man hade en krassare inställning, man kunde se filmen igen om man ville, medan man i landsorten fick ta möjligheten i flykten.

Staden lockade dock och det räckte som sagt inte alltid med "bara" hemortens utbud. Även om man inte bodde i staden cyklade man gärna dit för att se filmerna på stadsbiograferna: "Man var mer ute i världen om man tog sig till stan" har en meddelare skrivit (M21488). En annan beskriver hur man blev medveten om skillnader, dvs. att man

genom att se de andra blev medveten om sig själv och började reflektera över vem man var och var man hörde hemma:

Som blyg lantis satt man tyst och lagårdsluktande i ett hörn av lokalen, medan tuffa "staboungar" visslade, kastade hopknycklade papper och larmade (M21443).

Jag har tidigare talat om hur unga människor lär sig se skillnader, hur ströandet på gatan utanför biografen gav en möjlighet att betrakta men också att göra åtskillnad. Att göras medveten om skillnader är på gott och ont och kanske handlar det inte alltid om det uppbyggliga och konstruktiva utan lika mycket om ett sätt att inordna sig. Samtidigt kan man kanske säga att det är först när man ser i vilket sammanhang man ingår som det är möjligt att förändra villkoren, om det är det man vill. Skillnaderna mellan olika biografer och känslan för inom vilka räjonger man kunde eller vågade röra sig har också nämnts. En man från Borrby på Österlen berättade att han gick på bio varje onsdag med sina kompisar och ofta gick de hem till varandra efteråt och lyssnade på jazzprogram på radio. Ibland åkte de till den större staden Ystad för att se film och under tågfärden hem diskuterade de ofta filmens innehåll. Han berättar att det var då han lärde sig se och förstå att det fanns olika sätt att förhålla sig till film. Han nämner att gymnasisterna, dvs. de från hembyn Borrby som gick i gymnasiet, hade andra perspektiv på s.k. djupare filmer. Han exemplifierar med *Fröken Julie*. Gymnasisterna kände till verket och kunde se en annan dimension än han själv. De pratade mer om filmerna, och fällde inte bara enkla omdömen (S8). Filmen som visades spelade förstås en viss roll. Att gå på bio var för en del även ett sätt att förbereda sig på mötet med staden och moderna företeelser. Man fick "inblick i storstadens liv genom att se på film hur det gick till" (M21460). Filmen var som ett "fönster mot yttervärlden", för att nämna en kliché som återkommer i sammanhanget, som gav tillträde till andra världar och fantasin näring, skriver olika meddelare. Den *nyvunna tillgängligheten* som slog emot en med storm, skrev en meddelare som med sin familj flyttade och kom närmare en tätort, och som jag citerat inledningsvis.<sup>89</sup> Attributen och rörelserna är således bekanta från ovanstående utsagor. Förhållandet mellan stad och lands-

bygd diskuterades utifrån många olika aspekter. Uppdelningen mellan stad och landsbygd är ofta konstruerad och parodierad, menade en engagerad skribent i *Biografbladet*: "Vad vi i landsorten längtar efter är att kunna njuta av igenkännandets glädje på film lite oftare" (*Biografbladet* nr 2/1946). Han exemplifierade med parodiska skildringar av landsortspräster men också läkare, jurister och tidningsmän och avslutade med ett förslag till bolagsdirektörerna att inackordera sina medarbetare på landsbygden en tid för "hinna titta lite närmare på oss landsortsbor och se att vi inte hör hemma på Skansen" (*Biografbladet* nr 2/1946).<sup>90</sup>

### Livet på landet

Vid den tiden fanns det diskussioner om ungdomars flykt från landsbygden, men också om landsbygdens närvaro i filmerna. I många sammanhang sägs det att såväl radion som filmen bröt den svenska tråkigheten på landsbygden. Flera forskare har som nämnts diskuterat huruvida landsbygden egentligen präglades av tråkighet eller ej.

Många skribenter under den aktuella perioden nämner tre faktorer som mer än andra bidrar till att göra i synnerhet landsbygdens kultur mottaglig för förändringar: radio, film och tidningar. Gösta Carlberg, som var en av 1940-talets engagerade debattörer, talade om tiden:

Vi vet inte vilken linje vi skall slå in på då det gäller att sätta upp livsideal för oss själva eller för barngenerationen, ty vi är i det läget, att situationen ständigt är ny, vi hinner inte skymta en definition, förrän den redan är föråldrad (Carlberg 1949:204f).

Carlberg menade att landsbygdens ungdomar borde anamma det nya snarare än att upprätthålla det som varit. Han menade att förändringar eller s.k. stadsmässiga drag inte kunde hållas ifrån landsbygden och att de inte heller borde hållas därifrån.<sup>91</sup> Han ville att man istället skulle försöka förstå varför reaktionerna blev så starka. När förändringarna gick in i själva familjeinstitutionen blev det ofta svåra kriser. Det var grundvärdena arbete, familj, jord och trygghet som sattes mot det nya,

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl



*"Först gick jag med flickvänner eller ensam, sedan med min blivande man – vi var biotokiga båda två. Det hände att vi gick söndag, måndag, onsdag. En sådan vecka var det pinsamt, men kul att möta sin fästman på väg ut från 7-föreställningen när jag själv var på väg in på 9-föreställningen – på torsdagen..." (M23694).*

det statiska mot det dynamiska, det oföränderliga mot det föränderliga osv.

Som en sorts bekräftelse på den tidens debatt skriver flera personer i sina frågelistsvar att film var ett av få nöjen på landsbygden. Antalet biografier i förhållande till folkmängd var störst i städerna på 1920-talet, men på 1940-talet var förhållandet det omvända, dvs. biografgåendet utvecklades vid denna tid kraftigare på landsbygden än i staden (SOU 1945/22:20).

Att de nya medierna var verksamma hjälpmedel för att åstadkomma förändringar i böndernas vanor, beteenden, värderingar och inställ-

ningar föreföll många debattörer vara överens om, liksom att förändringarna var nödvändiga. Landsbygdens kultur befann sig i en livlig omvandlingsprocess och detta förde med sig stora problem.

Det var onekligen en tid stadd i dynamisk utveckling med djupgående omvandlingar. Folkvandringen från landsbygden till staden hade fått konsekvenser på såväl traditioner som synen på familjen, arbetet och fritiden. Nya arbetstillfällen, möjlighet till utbildning och fritidsnöjen var något av det som det moderna välfärdssamhället erbjöd. De förändrade materiella framstegen i ett föränderligt samhälle gav nya friheter. Aldrig tidigare hade man haft så stora möjligheter att välja som då: "Samtidigt medför rörligheten, de stigande inkomsterna, mängden av nya intryck och upplevelser, att riskerna och frestelserna blivit mycket större" skrev dåvarande statsminister Erlander i en debattbok som byggde på en serie offentliga föreläsningar (1959:31f). Så kom en av det moderna samhällets vanligare förklaringar till reaktioner på moderna företeelser: De flesta klarade av de nya möjligheterna men det fanns, som alltid, en liten grupp med dåliga förutsättningar att kunna stå emot frestelserna och lockelserna. Eller med Erlanders ord "Det moderna samhället ställer ökade krav på människan, krav som kan vara en sporre och en stimulans, men som också kan bryta ned och förlama" (1959:31f). I samma bok resonerades om "kulturpuberteten"; samtidigt som det krävdes anpassning till det nya samhället och nya kulturer, anammades en del av de vuxnas kultur av de unga tidigare än förr, menade man (1959:40).

"Man får aldrig vara sig själv" och "man måste vara det andra anser att man bör vara", svarade en av Carlbergs informanter när han skulle beskriva vad han inte tyckte om med landsbygden och varför han övergivit sin föräldragård framför Stockholm (jfr *Sommaren med Monika*):

Det är två repliker som kastar blixtljus över hur socialitetsprocessen och överförandet av kulturarvet sker i landsbygdsmonstret. Det är en uppfostran till att kritiklöst anamma andras ideal, en process som leder till att redan barnet vid varje handling och önskan måste fråga sig: Vad tänker de andra om det här – hurdan tycker de andra att jag är nu? (Carlberg 1949:184).

Det var framför allt urbaniseringen Carlberg var orolig för, att landsbygden skulle tömmas på folk just genom att en rigid, oföränderlig och utvecklingsfientlig föräldrageneration skulle sträva emot. Detta innebär dock inte att han var okritisk till utvecklingen så som den tedde sig. Han påvisade den ambivalens inför moderniteten som man ibland kan se som en sorts tidens signum. Det var bra som det var förut, men man hade insett kraften och det oundvikliga i det nya. Det förde dock med sig stora problem eftersom mycket av den utveckling eller förändring som pågick skedde alltför slumpartat, menade Carlberg.<sup>92</sup> Det bidrog till konflikter mellan de unga och en förtvivlad föräldrageneration som inte visste hur den skulle hantera den nya situationen och tiden. Föräldragenerationen hade inte förmågan att se att det samhälle ungdomarna skulle fungera i som vuxna var ett helt annat än det man själv växte in i. Föräldrarnas livsmönster var inte längre ideal.

Carlberg funderade över hur man på bästa sätt skulle ta hand om landsbygdsungdomen som flyttade. Individerna förväntades klara av att tolka, leva och föra sig i skiftande sammanhang och roller på ett sätt som tidigare generationer inte behövt. Kort sagt mötte Carlberg bland ungdomarna en osäkerhet inför vad det innebar att vara vuxen (1949:202).

Detta stämmer väl överens med diskussionerna i *Ungdomen och nöjeslivet* där föräldraauktoriteten inte längre sades vara självklar och att det inte längre gick att ta för givet att de unga fick den bästa fostran eller hjälp. Ungdomarna sades vara mer rotlösa och hemlösa än förut (SOU 1945/22:77).

Mycket av nöjeslivet kunde bara förverkligas i staden, eller hade åtminstone stadsmässig karaktär, vilket i sin förlängning betydde att den personlighetstyp, den livsstil som film, teater, veckotidningar och skönlitteratur pläderade för nästan var omöjlig att förverkliga i landsbygdsmiljö (Carlberg 1949:18).

Fokus hamnar inte alltid på faktiska förhållanden. Var det verkligen så illa med ungdomarna som en del skribenter talade om? För i en del av debatten syntes en annan bild än den förhållandevis nyanserade som såväl *Ungdomen och nöjeslivet* som många av filmfolkbildarna tog upp. Det skrevs mängder av pamflettliknande debattskrifter som fick relativt stort genomslag.



Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl

*Biografbesök hörde till för dem som önskade följa med sin tid. Eftersom så många var förtrogna med repertoaren kunde t.ex. en författare referera till såväl filmer som stjärnor och genast vara förstådd. Lokalt hände det att flera av ortens näringsidkare ställde upp på att marknadsföra den senaste filmen som gått upp på biorepertoaren.*

### Att ha råd att gå på bio

De strukturella frågorna var således aktuella under den här tiden, liksom frågan om hur väl använd fritid såg ut. Men det handlade i varje enskilt fall om högst konkreta saker: hur fick man ihop pengar till biobiljetten?

Biobesök var lördagsnöjet så fort skolan var avslutad – fjorton år var jag och mina kamrater då. Vi fick jobb som springgrabbar eller på industrier, och hade egna pengar till biobesöken. En biljett kostade något över två kronor, och minst en film i veckan såg vi (M21460).

Att gå på bio var inte bara ett av de tillgängliga nöjena, det var också relativt billigt. Men det var trots allt inte givet att man hade kontanter till fritidssysselsättningar. ”Jag gick inte så ofta på bio, det tillät inte den lil-

la lön jag hade” (M20504). ”På bio gick man när ekonomin tillät” (M20047). Berit Wigerfelts informanter beskriver den omfattande lånekarusell de drogs in i för att ha råd till biobiljetter (1996:134f). Attityden att det var onödigt att roa sig på det sättet var grundmurad på sina håll:<sup>93</sup>

Biobesök i min tidigare ungdom ansågs av många äldre människor, som en tämligen onödig sysselsättning, men var ganska oskyldigt i jämförelse med dans. Mina föräldrar och folk i deras ålder kunde knappast tänka sig att avlägga ett biobesök (M21476).

En möjlighet att komma över de attraktiva biobiljetterna var att känna någon som arbetade där:

Vi alla ungar – det var fyra-fem barn i alla familjer i slutet av fyrtioalet och början av femtioalet! – fick hjälpa till att hugga ved och annat åt vår granne biovaktmästaren, och så släppte han in oss gratis på söndagarnas matinéer. Var det fullt fick vi sitta två i samma bänk, men vad gjorde det! (M21460).

Denne informant berättar att eftersom pengarna till bio sällan fanns så var det i stor utsträckning biografen där grannen var vaktmästare som gällde. Uppfinningsrikedomen var annars stor när det handlade om att få ihop ”rumle-pengar”, som en meddelare skriver, till biobiljetterna; man satt barnvakt, sålde tidningar, uträttade diverse ärenden och småjobb och många nämner konkret vilken inkomstkällan var. Inga ansträngningar verkade vara för stora för att komma över en biljett till en bra föreställning. Ofta nämns också exakt vad ett biobesök kostade. Att så många kommer ihåg kostnaderna kan tolkas som att det var stor skillnad mellan var man satt i lokalen, vare sig man hade råd eller ej. Då kostade platserna i lokalen olika mycket, vilket säkert spelade roll vad gäller resonemangen om distinktion. Det kan också tolkas som betydelsefullt eftersom man räknade arbete i biobiljetter. En informant säger t.ex. att när hon slutade arbeta på ”sin” biograf 1968 kostade en ask John Silver lika mycket som en biobiljett (S3). Matinépriserna var ännu billigare. Många hade veckopeng som motsvarade två biljetter, alternativt en biljett och två tablettaskar eller kolor (S3). Omräkningarna är oändliga.

Bio omnämns som ett bra tillfälle att träffa ungdomar av andra könet. Det vanliga var att var och en betalade för sig, skriver flera, även om man ibland bjöds på kaffet, biobiljetten eller kanske bussresan. Att bjuda eller bjudas är det flera bud om. Några nämner att pojkvännen bjöd, andra betonar att alla alltid betalade för sig själva.

Pengarna skulle räcka till många andra saker, som t.ex. hårpomada, tvål, tandkräm och cykelreparationer för att nämna en del av de mer konkreta exempel som förekommer i frågelistmaterialet:

Först när jag, vid 14 års ålder, slutade skolan och började arbeta, hade jag råd att mera regelbundet se vanliga kvällsföreställningar. Detta fick dock konkurrera med andra utgifter som avbetalning på moped och betalning av mat hemma (M21503).

Beskrivningarna av hur man fick ihop pengar är närvarande eftersom det naturligtvis inte var självklart att man hade pengar till nöje. Författaren Stig Claesson pekar på paradoxen att man var myndig först vid 21 men fick börja arbeta kanske redan som elvaåringar (2000). Att vara cykelbud i ett snömoddigt Stockholm som elvaåring stod man trots allt ut med om det var enda sättet att få ihop lite egna pengar, skriver han i en av sina romaner. Lönen gick hem men eventuell dricks användes till biobiljetter (Claesson 2000:268). Många valde i de situationerna att gå till biografen utan att se filmen. Alltid träffade man någon att prata med. Kanske hade man råd att i alla fall gå på kafé för att delta på något sätt:

De gånger man inte gick in blev det ändå ett gäng som kunde gå en runda på samhället innan man fick skynda hem. Man fick ju inte vara ute så länge på kvällen när man inte hade giltigt skäl (M21477).

Flera nämner den praktiska anslutning de hade till biograferna genom att det var deras arbete att riva biljetter, bära film eller kanske kände de någon som gjorde det. Biograferna gav på flera orter många invånare möjlighet att ha extraknäck. Det fanns olika sysslor att vara engagerad i: vaktmästare, maskinist, eldare, biljettrivare, kassörska, godisförsäljare, bud för att hämta och lämna film, affischera. Flera av upp-

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl

*"Hit gick vi så ofta kassan tillät, inträdet var nog 2 kronor eller kanske bara 1.50. I början var det väldigt spännande, men efter en tid gick vi på alla filmer oavsett om det var något vi ville se eller inte, orsaken var att vi var vansinnigt förälskade i killen som sålde biljetter till filmen" (M21472).*

gifterna sköttes på de mindre biograferna dock ofta av en och samma person.

I städerna fanns profilerade biografer, dvs. biografer med en viss publik och vissa filmer och det var inte ovanligt med stampublik till biograferna. Statuskillnad kunde man se på dem som alltid gästade premiärbioograferna i städerna och möjligen en del av småbiograferna där underhållning premieras. Det var en social hierarkisering mellan biograferna i städerna, vilket också kunde innebära skillnader i priser. Många informanter vecklar in sig i huruvida man klädde upp sig för att gå på bio eller inte. Flertalet verkar vara överens om att man inte gick i sina arbetskläder utan ungefär så som man klädde upp sig på sin lediga tid, kanske ibland så som man klädde sig för att gå i kyrkan. Detta visar bl.a. att det fortfarande var en strikt uppdelning mellan arbete och fritid.

”Publiken var då blandad, ungdomar från bondehem, arbetarhem, medelklasshem och stadsungdom – däremot sågs stadsungdomen sällan på landsbygden”, skriver en meddelare (M20492), vilket bekräftas av forskningen. Under 1950-talet förändrades publiksammansättningen i takt med att det producerades film som riktade sig till ungdomar. Men när det visades svenska storfiler fanns det folk i många olika åldrar.

”Biografen var ganska viktig får man säga. Det rörde sig ikring där – biografen och kyrkan. Vi hade ju inget annat, så vi gick troget på bio” (Engström 1996:27). Det poängteras ofta just detta att det inte fanns mycket annat att göra och att det var en av anledningarna till att man gick på bio. Bio ingick i många livsmönster: ”Man gick på bio helt enkelt” (S3). Onsdag, lördag och söndag var de stora biodagarna även om det var besökare alla dagar. Det var ofta lantbrukare och deras familjer som kom in till städerna på söndagarna. Likaså nämns att barnförbudna filmer var svåra, och därmed en sport, att komma in på om man inte hade åldern inne.

### Den svenska synden?

Filmrepertoaren förändrades successivt, samtidigt som varken filmerna eller biograferna längre gav upphov till indignationsdiskussioner utan snarare betraktades som en del i det nya och något man t.o.m. skulle kunna nyttja, vilket jag kommer att diskutera vidare i kapitlet om reaktioner på den nya tidens inträde i unga människors liv. Flykten från landsbygden och stadens lockelse talades det om. Men vem bodde var?

Det var en dramatisk ökning av födslar i början och mitten av 1940-talet.<sup>94</sup> Det är de barnen som var ungdomar i mitten och slutet av 1950-talet.<sup>95</sup> Det var stor inflyttning av framför allt ungdomar till Stockholm, Göteborg och Malmö.<sup>96</sup> När man nu hade åttatimmarsdag, fria lördagar och fyra veckors semester markerades en viktig gräns för hur Sverige förändrats. Nu fanns det tid över efter arbetet. Det fanns fri tid, men den skulle helst utnyttjas och vara nyttig och väldisponerad fritid.

Det var framför allt småorternas ungdomar som vill flytta på sig, snarare än den rena landsbygdens folk (Elmér 1963/1965). Senare års

debattörer har dock olika idéer om detta. Det fanns onekligen fler arbeten i städerna och många tyckte att det var tråkigt på småorterna. Det visade sig dessutom att fler och fler flickor, som så markant hade en annan arbetsmarknad i städerna, inte bara sökte sig till hembiträdesuppgifter, där arbetsgivaren hade någorlunda koll på flickornas fritid, utan även till industrierna och det friare fabriksarbetarlivet (Swärd 1993:98). Ungdomsgängen kom på sina håll att under perioder och i vissa åldrar främst bestå av pojkar eftersom flickorna hade lämnat byn i takt med att de fått arbete i städerna. Detta var en del av den tidens diskussion om flykten från landsbygden. Under åtminstone de senaste hundra åren hade det varit framför allt unga kvinnor som lämnat landsbygden och flyttat in till städerna, liksom att det varit lägre andel kvinnor som återvände efter flytt.<sup>97</sup> Ofta förklarar man detta med brist på arbetstillfällen. Det fanns även andra faktorer som spelade in eftersom det var just kvinnorna som kom att delta i den nya offentligheten i först och främst städerna. Situationen med brist på arbetstillfällen, men framför allt stadens andra möjligheter, beskriver många kvinnliga meddelare. En del av dem hade inte varit på bio förrän de flyttat hemifrån till en stad, där de arbetade som barnflickor eller affärsbiträden. Då blev inte sällan biobesöken flera eftersom man hade lite fickpengar, men också därför att möjligheten fanns. Här ser man skillnaderna mellan de första decenniernas kvinnor som i städerna på ett nytt sätt kunde ta del av det offentliga livet. På landsbygden fanns andra sorters utrymmen, men i frånvaron av möjligheten att vara anonym fick de andra funktioner. Andra meddelare på landsbygden berättar om de berättelser de tog del av från filmens värld via utflugna syskon eller släktingar.

Städerna gynnades av industrialismen. De unga männen kunde få en del arbete inom jordbruket eller inom hantverk och handel, då som idag, medan de unga kvinnorna sökte sig till städerna. Grundvillkoret var för första gången för unga kvinnor ur arbetarklass och lägre medelklass viss fritid och lite pengar för eget bruk. Det var bland annat dessa unga kvinnor som befolkade biograferna och dansställena, köpte smink och accessoarer, köpte och läste veckotidningar, som inte sällan handlade om film och filmstjärnor (Drotner 1988:202f, 1999). Drotner menar att städerna var marknaden för denna konsumtionsinriktade ungdomskultur som spred sig snabbt över landsbygden genom hem-

vändande, om än bara tillfälligt, unga män och kvinnor (Drotner 1999:15f). Unga kvinnor började synas på ett nytt sätt i samband med nya möjligheter till fritid och konsumtion. Men i takt med synliggörandet kom också kritiken och ifrågasättandet. Konsumtion av film hade betydelse för kvinnors roll i offentligheten, även de filmer som inte var särskilt radikala. Det fanns populärkultur som var experimentell och opportunist, men en del filmforskare betonar att även borgerliga melodramer med en förhärskande hemlivsideologi hade motsatt effekt genom att kvinnorna såg filmerna utanför hemmet och bara det bröt upp de tidigare skarpa åtskillnaderna mellan privat och offentligt (Söderbergh Widding 1996:128). Eva Blomberg diskuterar den oro som skapades under 1930-talet i samband med att arbetarklasskvinnorna började synas på ett nytt sätt och ställa andra krav. Inom arbetarrörelsen kopplade man det till biografernas och tidningarnas ökade spridning:

Det var inte våldsscenerna som provocerade fram oron utan snarare kys-sar, kärleksscener, vampar, filmstjärnor, glamour och verklighetsflykt. I arbetarrörelsens egna tidningar höjdes pekfingerar angående bland annat filmstjärnornas höga gager – och därigenom blev det också tydligt vad den nya tiden bar i sitt sköte: pengar och stjärnglans, i synnerhet för unga – vackra – kvinnor. /---/ Överallt i samhället – på gatan och på filmen – kunde man se att den nya tiden bar fram helt andra kvinnor; lönearbetande kontors- och fabriksflickor med egen lön och nyupptäckt sexualitet. Deras mål var inte längre att bli småskolelärarinnor, det var att bli filmvampar som Pola Negri, Asta Nielsen eller Margit Manstad. Och det var just dessa nya valmöjligheter för kvinnor som började diskuteras inom arbetarrörelsen under 1930-talet (Blomberg 2001:8).

Filmforskaren Giuliana Bruno beskriver hur italienska kvinnor erövrade gatorna som de annars var utestängda från, genom att vandra på stadens gator under nätterna. Hon påpekar också att det i åtminstone Italien var först under mitten av 1900-talet som kvinnor kunde gå på bio utan manligt sällskap.

Min undersökningsperiod ingår i en tid då kvinnornas roll på arbetsmarknaden drastiskt förändrades. Under 1950-talet låg kvinnors deltagande i arbetsmarknaden under det västerländska genomsnittet,

1960 var det i paritet med genomsnittet och i slutet av 1960-talet var det betydligt över (Swärd 1993:154). Naturligtvis ledde detta till en diskussion om huruvida det ökande antalet problemungdomar hade att göra med om frånvarande mödrar men också om ungdomars sexualitet.

I Sverige initierade Ivar Lo-Johansson en stor diskussion om ungdomars sexualitet när den första Kinseyrapporten kom (i Sverige 1949) (Lennerhed 1994:63). Att kombinationen ung och sexualitet betraktades som problematisk visade tillsättningen av Ungdomsvårdskommittén, i synnerhet i slutbetänkandet, *Ungdomen möter samhället*, som bl.a. bygger på Gustav "Skå" Jonssons undersökning "Sexualvanor hos svensk ungdom" (SOU 1951:41). När man talar om svensk ungdom och film så är det nästan ofrånkomligt att komma in på "Den svenska synden". Den första internationella boken om den svenska synden kom 1955. Preventivmedel och aborter presenterades som omistliga rättigheter för svenska ungdomar (Lennerhed 1994:89). Boken var relativt oseriös men den lade ändå en grund för en föreställning som snabbt spreds och indignationen var stor, skriver sociologen Lena Lennerhed som forskat om sexualdebatten under 1960-talet. Hon menar att det var när sexualundervisningen gjordes obligatorisk 1955 (men fanns sedan 1940-talet i vissa skolor) som det stora intresset för svensk socialpolitik kom igång. Då hade redan filmer som *Hon dansade en sommar* (1951) visats utomlands. Men det var inte den "svarta" sidan av sexualiteten som väckte mest uppmärksamhet, dvs. könssjukdomar eller perversioner:

Den svenska synden associerades istället med den unga, fräscha, naturliga flickan som utan betänkligheter hade samlag med sin pojkvän, var utrustad med preventivmedel och hade genomgått den statliga sexualundervisningen (Lennerhed 1994:92).

Man kan finna en del om sexuella vanor i frågelistsvaren, vilket jag inte tar upp på annat sätt i den här texten. Det handlar om huruvida man hade men inte borde ha sexuellt umgänge före äktenskap, vem som betraktades som lössläppt (alltid flickor, eftersom pojkarna var förklarade och försvarade med att de hade starkare drift) och svårigheterna att få tag på preventivmedel. Att "bli tvungen att gifta sig" var något



av det värsta som kunde hända, lät många föräldrar sina barn förstå; dvs. de skulle akta sig för sex före äktenskapet och "att bli på det viset" (M20047). Utsagorna stämmer väl överens med ungdomsböckerna från den tiden som tog upp relationsfrågor (t.ex. Asklund, Thorvall). En av upptecknarna beskriver hur illa man ansåg det vara när en flicka bar på preventivmedel. Det ansågs inte bara som en säkerhetsåtgärd utan var direkt förkastligt för det betydde att det var hennes mål att ha samlag (se även Wigerfelt 1996).

### Ungdom, stad och landsbygd på film

Påfallande många av dem som debatterade tidens förströelse tog själva inte del av den, framgår det av debatten. Många av dem som t.ex. hade synpunkter på vissa filmer hade bara erfarenhet av affischerna. Och just den diskrepans som fanns mellan filmaffischerna och skyltskåpsbilderna och den riktiga filmen diskuterades även inom filmkritiken. Hur såg då filmerna vid den här tiden ut? Höjdpunkten i "på landet-skildringarna" på film inföll precis efter andra världskriget.<sup>98</sup> Samtidigt introducerades en ny genre i svensk film: filmen om ungdomsproblem och ungdomsbrottslighet. Filmbolagen insåg att det kunde vara lönande att satsa på filmer riktade till den allt större ungdomspubliken. Filmvetaren P. O. Qvist ser denna genre som ett tecken på svensk films förmåga att anpassa sig till rådande samhällsdebatt. Under 1940-talet föryngrades biopubliken väsentligt.<sup>99</sup> När staden skildras positivt var det inte sällan de lantliga egenskaperna som skildrades, det idylliska i staden, det lilla, relikterna, gemenskapen och traditionerna (Qvist 1986:42). Filmerna handlade påfallande ofta om ungdomar och deras vedermödor som blev ett centralt tema i populärfilmen och lockade en bred publik. Parallellt utvecklades då genrer som var mer riktade direkt till ungdomar som var ungdom-på-glid-filmerna.<sup>100</sup> Filmvetaren Bengt Bengtsson, vars avhandling handlar om ungdomsfilm under 1950-talet, ser hur man i tiden debatterade ungdomsproblemen, men också hur filmen knöt an till den tidens debatt (1998:12). Många filmer byggde på generationsmotsättningar som dock vanligen reddes ut i samförstånd och det ungdomliga upproret blev på så sätt ibland skenbart. Hur etablerat debattämnet var kan man dock se t.ex. genom hur ofta temat

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl

*"Om det var en fängslande film, så var man kanske fortfarande mera inne i filmens handling, än i verkligheten" ( M21492).*

finns med perifer i en rad andra filmer (Bengtsson 1998:175).<sup>101</sup> Målet i de samhällsrelaterade filmerna är nästan alltid integration i det etablerade vuxensamhället. Under 1930-talet var det en förhållandevis framåtblickande bild av ungdomar, där de kom att representera skötsamhet och framåtanda (Bengtsson 1998:57, Qvist 1986, Berggren 1995). Många filmer gav en positiv och tolerant bild av ungdomen. De borde få vara unga och lekfulla så länge de höll sig inom lagens ramar.

Bengtsson diskuterar och använder filmerna som tidsspegel och några 1950-talsfilmer tog upp kopplingen mellan ungdomens fritidsproblem, dvs. sysslolöshet och föreningslöshet samt flykten från landsbygden till staden (1998:158). Den äldre generationen fick i vissa fall stå för det bakåtsträvande, konservativa och intoleranta som bl.a. kyrkan, medan t.ex. en ungdomsförening stod för det framåtsträvande. Ungdomarna trädde in i folkhemsprojektet, stod för skötsamhetsidealet och skötte i sin förlängning reformeringen. Detta reformarbete var starkt inspirerat av den allmänna debatten om bl.a. fritidsproblemet (Bengtsson 1998:170).

Det fanns, menar Bengtsson, en samhällskritisk och en samhällsbekräftande linje i (de flesta) filmerna om ungdom på glid. Förklaringsmodellerna i såväl filmerna som i debatten var i huvudsak samhällsutvecklingen i form av strukturomvandling, modernisering och urbanisering som en följd av industrialismens genombrott. Urbaniseringen innebar minskad social kontroll och därmed större möjlighet till anonymitet. Negativ gängbildning, locktoner från nya medieutbud och den växande nöjesindustrin. Nya normer och ökad självständighet för ungdomsgenerationen pockar på, men också en otillfredsställelse med arbetslivet och konflikt med det traditionella skötsamhetsidealet hos den äldre generationen, inte sällan orsakat av auktoritetstrots.<sup>102</sup>

Det var vanligt att uppväxtmiljön illustrerades genom suggestiva bilder med splittrade hem, ofta alkoholiserade fäder, felaktig uppfostran, för hård eller för släpphänt, dålig ekonomi och trångboddhet. Även psykologiska faktorer användes som förklaring; destruktiv sexualitet, i synnerhet kvinnors, kopplades till nöjesindustri och tidsanda (Bengtsson 1998:190f).

Det är förbluffande att se hur nästan varje betydande film under efterkrigstiden handlar om individen i konflikt med kollektivet, varvid kollektivet kan vara familjen eller klassen eller ligan eller samhället. /---/ Det var också nu som den kringflytande efterkrigsångesten fick en konstnärlig gestaltning på film (Furhammar 1998:229).

Demoniseringen av staden förekom som motiv i ett antal filmer och det finns en lång tradition av negativa storstadsskildringar (Qvist 1986:36f). Det är dock inte ovanligt att man väljer att betona den lantliga, idylliserade bilden av staden, eller för att tala med Bengtsson, förklädda landsbygdsreservat (1998:205, jfr Claesson 2000).<sup>103</sup>

Motsättningarna mellan stad och land var ett tacksamt och återkommande dramatiskt motiv, ofta till stadens nackdel. Det farofyllda och destruktiva stadslivet förekom i cirka hälften av de premiärsatta filmerna under 1940-talet.<sup>104</sup> De romantiska och nostalgiska bygdeskildringarna fick ett uppsving strax efter andra världskriget. Landsbygdsfilmernas popularitet fortsatte att vara framgångsrika, inte minst efter publikrekordet med *Hon dansade en sommar*.<sup>105</sup> Waldekranz ser att trenden bröts i slutet av 1950-talet och de filmer som då behandlade landsbygden var snarare parodier än en sorts nostalgisk längtan. Han visar på samma sätt hur de idylliska småstadsskildringarna behöll sin starka position en bra bit in på 1950-talet (Waldekranz 1984:24).<sup>106</sup>

En filmmakare som debatterade filmens roll tidigt under sin verksamhet och som återkommande nämns i frågelistmaterialet är Ingmar Bergman. Många tar upp honom i frågelistsvaren och intervjuerna. De flesta såg hans filmer, eftersom många biografer hade blandad repertoar. Man gick på bio snarare än att man valde ut en film man gärna ville se. Flera nämner att de då inte förstod hans filmer och att han ens nämns tolkar jag som vår tids raster över historiens gång, dvs. Bergman förhåller sig alla till numera och då drar sig människor även till minnes tidigare upplevelser. Film som ideal talas det mycket om och många kritiker förfasar sig över filmens missvisande bilder. Det är det mina informanter exemplifierar när de säger att de redan på 1940- och 50-talen såg hans filmer, men betonar att de inte förstod. *Sommaren med Monika*, som Bergman filmatiserade 1953, är en av de första ungdomsskildringarna på film. Bergmans tidiga filmer som *Kris* (små-

stadssidyllen kontra den genomfördärvade storstaden), *Det regnar på vår kärlek* och *Skepp till Indialand*, som alla handlar om ungdomar som finns någonstans mellan hemmet och samhället, som revolterar, söker och stöts bort, om makt och maktlöshet, sågs trots allt av en mängd människor. Och detta berodde delvis på att man, som en citerad meddelare skriver, såg och slukade allt, dvs. man såg de filmer som visades på de lokala biograferna. Bergman stämplades som svår redan under de första åren och det har följt honom sedan dess (Zern 1993:16).<sup>107</sup>

### Rädslan för Hollywoodiseringen

Människor ville se importerade filmer och då framför allt amerikanska, vilket bekräftas i *Ungdomen och nöjeslivet* (SOU 1945/22:238). Men stora grupper reagerade på okulturen från väster: det fanns en uttalad misstro mot amerikaniseringen, som stundtals kunde ta sig ganska hätska uttryck. Man talade om Hollywoodiseringen, vilket uttrycker filmens betydelse. Det fanns en rädsla för att människor glömde både modersmål och fadersarv. Amerika framstod som kulturfara, men också som ett föredöme genom sin modernitet (O'Dell 1997).

En informant, som hade sin intensiva bioperiod från mitten av 1940-talet och tio år framåt, skriver att det främst var de amerikanska filmerna som lockade. Kanske just därför att de var så påkostade, alltid i färg och med "fin musik därtill" (M21447). I början av 1940-talet såg de yngre generellt hellre utländska filmer (framför allt amerikanska, till viss del engelska och tyska, några franska) än svenska enligt *Ungdomen och nöjeslivet*. De som placerade Edvard Persson högst på sina listor var över 50 år. Enkätmaterialen visade också att de yngre menade att de utländska filmerna var överlägsna de svenska i allt, medan de lite äldre som föredrog utländska filmer var mer precisa och motiverade sina val med att filmerna hade bättre regi, innehåll eller spel eller att det var intressant med främmande språk: "Med fog torde man slutligen kunna betrakta den amerikanska filmen som ett slags prototyp för den moderna filmen" (SOU 1945/22:243).

I utredningen var man fundersam över de värderingar den amerikanska filmen förmedlade. De Hollywoodproducerade filmerna "kör i redan uppkörda och säkra hjulspår", har en "synnerligen enahanda och

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl

*Lauren Bacall presenteras  
i filmprogrammet som en  
"ny Garbo". Ur press-  
röster: "Deras erotiska  
samspel är perfekt.  
Bogart är så härligt bru-  
tal utan att för den skull  
vara en knöl; tvärtom  
har han fina känselspröt  
både när det gäller hans  
flicka och hans kamrat i  
jobbet. Och Lauren  
Bacall passar honom som  
hand i handske – som  
kön och som kamrat.  
Hon är laddad med sex  
appeal i sina slanka lem-  
mar, i sina stillsamt  
spelande ögon, sina spots-  
ka läppar. Hon har ett  
sätt att säga Steve, som  
om hon hade honom  
naken i munnen" (Carl  
Björkman i Veckojour-  
nalen).*

schablonartad skildring" menade kommittén och viktigaste orsaken därtill ansågs vara filmproduktionens industrialisering och därmed kommersialisering. Man reagerade på den kapitalistiska livssyn som främst handlade om att tjäna pengar, nå lycka och framgång hellre än intellektuell förkovran (SOU 1945/22:245). I utredningen diskuteras utarmningen av arbetslivet men också ungdomars hedonistiska drag.

De amerikanska filmerna motverkade den kvinnobild man ville se i det moderna Sverige, menades t.ex. i utredningen. Yrkeskvinnan för-  
löjligades och kärlek och lycka nådde kvinnor framför allt genom ytt-  
re attribut. För mannens del förlät framgång allt. Filmerna förhärliga-  
de och valde bort det motsägelsefulla och komplicerade. Kort sagt: des-  
sa filmer var verklighetsfrämmande (SOU 1945/22:246). Storstadslivet

och det fartfyllda dominerade. Det förekom rikligt med alkohol i filmerna utan att dess skadeverkan visades. För att visa på förljugenheten och frånvaron av koppling till verkligheten i filmerna avslutades utredningen med att konstatera att vid den aktuella tiden i Sverige behövde ingen kvinna prostituera sig för att finansiera sin tillvaro som vissa filmer gav sken av, dvs. verkligheten var annorlunda än filmen. Vidare illustrerade kommittén de tarvliga filmerna genom en analys av den populära *Dimmornas bro* med Robert Taylor och Vivien Leigh i huvudrollerna, som man menade var en "konstruktion utan livets egna förutsättningar, lagbundenhet och konsekvens" (SOU 1945/22:248). Man oroades också över hur filmerna behandlade "förhållandet mellan de olika könen. De intima detaljerna av kurtis, koketteri och äktenskapliga förhållanden givas med stor livlighet" (SOU 1945/22:257). I kritik av vissa amerikanska filmer menade utredarna att bilden av framför allt kvinnorna gick stick i stäv med det svenska moderna samhället.<sup>108</sup>

Man hade full förståelse för filmens roll som förmedlare av underhållning och förströelse men menade att det inte fick stå i motsättning till de positiva och uppbyggande krafterna i samhället (SOU 1945/22:249). Den folkbildande och uppfostrande tonen i utredningen är påtaglig.

\*

Det har här kommit att handla om forandet av nya kollektiv så tillvida att unga människor kom samman och gjorde saker tillsammans. Man delade en upplevelse. Men plockar man sönder upplevelsen i mindre beståndsdelar ser man hela tiden pendlingen mellan det kollektiva och det individuella, det privata och det offentliga. Att se film kan vara något högst individuellt, att gå på bio ofta något socialt, i alla fall delat, kollektivt. Närvaron av de andra som möjliggör pendlingar mellan det egna och det gemensamma är ständigt närvarande. Det privata kan försiggå mitt i det mest offentliga. En företeelse kan vara utpräglat individuell och privat *samtidigt* som den i sina delar är underordnad helheten och därmed det kollektiva och det sociala. Det handlar om att genom kommunikation med andra synliggöra sig själv och försöka finna såväl det som skiljer som förenar. Upplevelserna kom, som sagt, dels att ingå i en individuell biografi hos var och en, dels i ett kollektivt minne som man inom gruppen kunde referera till. De

fungerade som något som svetsade samman men också som ett särskiljningsinstrument.

I biografisituationen skedde möten där man inspirerades av situationen och av varandra till handling. Ofta gjorde man sällskap till och från biografen och man kan se det som att den kollektiva handlingen omfattade också den gemensamma transporten till och från bion. Det handlade alltså om rörlighet och förflyttningar som var av inte bara rumslig utan också mental karaktär. Man växlar mellan det man upplever i gemenskapen tillsammans med kamraterna och det man upplever själv. Och dessa känslor går man i och ur. Jag och vi i olika kombinationer och former. På vägen hem har man med sig det som man gjort med de andra i gänget, men också det man sett på vita duken. Ett exempel är de avbrott av olika slag som sker under en bioföreställning. Filmen går av, någon reser sig och går, någon gapskrattar på fel ställe osv. Plötsligt blir den individuella upplevelsen och känslan något som upphör eller får sig en törn. Nu delar man plötsligt påtagligt salongen och en annan upplevelse med den andra. Samtidigt kan känslan från det där egna finnas kvar. Det man upplever följer på olika sätt med in i vardagen.

Man kan tala om tre former för moderna modeller: individuella, gemensamma och det man gör tillsammans men med riktning, där det har en konsekvens, något mer medvetet, det kollektiva. Man kan känna igen biogåendet i alla tre, där homogenisering och diversifiering sker samtidigt, där mainstreamkultur kan sammanfalla med kontrastkultur och där resultatet blir produktionen av en kulturell identitet som är gångbar även utanför bion. De små symbolerna kan bli viktiga symboler men för att se det krävs ett mått av införståddhet, en tolkningskompetens.

## *På bio*

### Olika sorters biografssalonger

”Biografen är som kyrkan. En magisk lokal med pelare och kupoler som ger löften om ett annat liv. Filmen blir en sorts ’annan värld’” sägs det i filmen *Splendor – drömmarnas hus* av Ettore Scola. Och visst var biografssalongerna magiska, men det fanns olika förväntningar beroen-



Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl

*Många av biograferna försågs med genomarbetade detaljer.*

de på vilken biograf man skulle besöka, liksom på olika filmvisningar. Att se film i Folkets hus var något annat än att besöka stadens biopals.<sup>109</sup> Det behöver dock inte betyda att själva upplevelsen är mindre magisk eller att liknelsen med kyrkan är mindre relevant.

Såväl i mitt frågelistmaterial som i skönlitteraturen finner man beskrivningar av olika sorters biografsalonger. Det var palatsen med sina pampiga entréer, med avsatt plats utanför för köbildning, stora generösa bildskåp, foajéer byggda för en förväntansfull publik som trängs framför kassorna eller biljettkuren i mitten av rummet, kanske t.o.m. en övre foajé med plats för vimmel mellan pelarna. Det kunde

vara väggar täckta med marmoreringar och målningar, inte sällan målade av kända konstnärer. De klädda väggarna i salongen var ett sätt att förbättra akustiken. Ädelträdörrar som öppnade sig till salongen, rödklädda sammetsstolar med numrerade platser. Det märkbart sluttande golvet och känslan av att man själv förlorade lite jämvikt när man kände lutningen. Det luktade speciellt.

Luften *var* annorlunda, inte bara på grund av filmupplevelsen och spänningen med de många mötena och förberedelserna inför filmvisningen: "Alla biograflokalerna var gamla och kalla" skriver en meddelare (M21460). Ofta var luften inte bara kall utan rå eftersom biograferna endast var uppvärmda under filmvisningarna. Under första hälften av seklet var just eldningen av lokalerna ett centralt problem. Det är ett av skälen till att man inte hängde av sig ytterkläderna.<sup>110</sup> De behövde man ha på sig eftersom det var så kallt, åtminstone under första delen av filmvisningen, och man knäppte upp efterhand som man blev varm. Många talar om var i lokalerna kaminerna var placerade, hur och när de eldades. Längre eldade man med koks och torv och under föreställningen kunde någon komma in och elda i kaminerna så att de glödde röda. Maskinrummen var till en början heller inte avgränsade rum utan kanske en gjuten platta bak i lokalen där man dessutom kunde förvara kol till eldningen (S8). Man förstår att det måste ha varit en hel del ljud och dofter under kvällens gång. "Salongen var ofta varm och syrefattig, när andra föreställningen körde igång", skriver en annan meddelare (M21507). Takhimmel med stuckatur och klasar av lampor och kristallkronor gav olika grader av ljus:

Från Palladium i Halmstad minns jag belysningsarmaturen i taket, med många runda glaskupor i en klase, så att det hela liknade vindruvor. Det var så spännande när ljuset dog bort och förhänget (ridån) drogs åt sidan (M21531).

När reklamfilmen började släcktes bara en del av ljusen i biolokalen, men när själva filmen började släcktes alla ljusen och folk busvisslade eller visslade i biljetterna. Ridån var inte helt ifrån dragen under reklamfilmen, men blev det till filmens början (M21440).

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl

*"Jag vet inte om vi tog reda på vad det var för film i förväg, det tror jag knappt, man skulle gå på bio helt enkelt" (M21448).*

Många biografer hade ridå, inte sällan av sammet och kanske komponerad av en speciell biografdekoratör. De hängde och drogs undan framför den gigantiska vita duken. De stora, pampiga och påkostade premiärbiograferna liknade inte sällan teatrar.

Det fanns många idéer om hur en "riktig" biografsalong borde se ut. Arkitekten Uno Åhrén ritade t.ex. biografteatern Flamman i Stock-

holm som i funktionalistisk anda skulle "se ut som en lokal för förevisning av film och icke som ett antikt tempel med sfinxer kring taket och gudar och gudinnor målade på väggarna", såsom en del av de stora paradbiograferna kunde ha (programblad). Entrén på Flamman pryddes i enlighet med tidens ideal med neonljusspiraler, färgglada filmaffischer och lampor i rutnät som lyste från det aluminiumfärgade taket. Det skulle vara "ljus, rörelse, människor i glatt samspråk", som det står i invigningsprogrammet. Framför den vita duken fanns en liten rund horisont som skulle kunna fungera som fond för en scen om man ville komplettera filmföreställningen på något vis:

Tillfället gör bion, skulle man kunna säga om denna lokal, som icke äger några fasta dekorationer utan låter sig omdanas genom skiftande arrangemang vid varje program (Ur programblad).

I programmet talar man om salongen som ett "neutralt åskådarrum" och "ett abstrakt rum" med möjligheter. Man har mycket noggrant tagit hänsyn till optiska och akustiska faktorer när man placerat bänkrader, format taket och lagt golv i orkesterdicket. Och så här fungerade många lokaler runt om i landet. Inte sällan gjorde man som med den ena biografen i Simrishamn, lokalerna utnyttjades för många olika ändamål. Landets alla filmvisande Folkets hus och ordenshus är andra exempel.

En kvinna från Österlen, beskriver sina upplevelser av att gå på de två olika biograferna i Simrishamn (S3): Teaterbiografen var den enkla re biografen och hade nedfällbara träbänkar (fällsitsar) som slog i när man reste sig upp. Teaterbiografen användes även till andra saker som auktioner, föreläsningar, dansuppvisningar och amatörteater. Grand ansågs vara en finare biograf och alla var, liksom på andra orter, väl medvetna om vilka biografer som var lite "finare" än de andra. I detta fall verkar det uteslutande vara kopplat till lokalen, inte filmurvalet. Dessutom hade Grand tidigt två projektorer och slapp därmed paus, det var det sluttande planet och ljuset som stilla dämpades när det var dags för filmvisning. Där fanns en guldkimrande ridå i våder. Det var lite förfinad stämning, säger en av informanterna:

Man gick nog helst på Grand; det var lite exklusivare, lite mer dämpat, det var ljudmässigt bättre, briljantare lokal, bekvämare, finare foajé att komma in i, det var marmorgolv, den lilla glasburen de sålde godis i. Det var lite elegantare (S<sub>3</sub>).

Biljettpriserna var desamma på de två biograferna, men olika beroende på var i salongen man satt.

Bygdegårdar, Folkets hus eller tältbio med träbänkar var olika ställen där man kunde se film. Det kan exemplifieras med den nyupptäckta Saga-biografen i Adak, en liten gruvby i Lappland, visserligen i en helt annan del av landet men väl så talande. Dragspelskungen Östen Dahlberg lät tillsammans med tre byggarbetare bygga en biograf och bostad åt familjen i ett och samma hus 1943. Tre dagar i veckan visade man film under två föreställningar och hade plats för 200 besökare som kunde sitta på ornamenterade trästolar. Här liksom på landsbygdsbiograferna i allmänhet var det en salig blandning av filmer. Det kunde vara Ingrid Bergman i *Klockan klämtar för dig*, Doris Day i *Åh, vilken brud* eller *Viridiana* av Bunuel (*Vi* nr 37/38 1998). "Bredvid filmduken hängde sidodrapier med stjärnor. Hela familjen hade klippt ut varen-  
da stjärna och fäst dem med klister" (*Vi* nr 37/38 1998). Östen själv körde projektorn från projektorrummet en trappa upp. Till vardags arbetade han skift i byns gruva. Edit Dahlberg sålde biljetter och godis medan döttrarna hade till uppdrag att ladda vedkaminen, städa mellan visningarna samt cykla och hämta eller lämna filmerna som kom med postbussen.

En av de mer fantasieggande berättelser jag hört om biografägarens verk är ytterligare en landsortsberättelse. En man på en ö bestämde sig på 1950-talet för att bygga en biograf efter att har hört många livliga berättelser om biografbesök. Själv hade han ingen möjlighet att åka till Stockholm för att se hur en biograf brukade se ut, men han hade en kvinnlig släkting som arbetade som frisör i Stockholm. Per telefon berättade hon för honom hur en biograf brukar se ut och han inredde en av sina lador med visningsrum och ett projektorrum som man nådde, och når, via en trappa på utsidan. Det finns ingenting utanpå som anger att det är en biograf när man ser byggnaden, men väl innanför dörrarna möts man av flera "biosignaler". Där finns en liten lucka där



Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl



*Det var en markant polarisering mellan hemmets vardagsslit och upplevelsen på bioduken, alltifrån det drömska och romantiska till den sorts realism man kunde känna igen sig i.*

man kan köpa biljett och godis. I själva visningsrummet finns bioduk med ridå men också inramade filmstjärneporträtt längs väggarna, bilder som släktingen i Stockholm skickade. Föreställningar om hur en biograf skall se ut finns hos många.

## På väg in i salongen

Foajén, rummet där man köper biljetter, har på många biografer direkt kontakt med platsen utanför, till skillnad mot t.ex. många konserthus med sin pampiga trappa utanför entrén. Ofta består dörrarna och fonden ut mot gatan av glas, vilket ytterligare förstärker känslan av förbindelse men också en subtil skärm.

Biograferna ger på så sätt en känsla av koppling till gatan och det vardagligare, samtidigt som många biografer signalerar fest och extraordinära sammanhang.

Catharina Dyrssen talar också om foajén som en mellanzon, ett ställe där man fortfarande hade möjlighet att blicka tillbaka på vardagens realiteter samtidigt som man var beredd att träda in i fiktionens avgränsning av tid och rum och ingå i filmens transformation (1998). Jag vill dock inte tala om att en transformation äger rum eller att man tar avstånd från det vardagliga. Snarare vill jag betona kontinuitetens betydelse för varför man så helhjärtat kan gå in för dessa extraordinära sammanhang.

Ända in i foajén kunde det stora flertalet gå. Men nu gällde vem som hade råd att lösa en biljett och vem som fick gå ut och vänta utanför biografen på gatan eller sätta sig på ett närliggande kafé. Det gällde också att känna till turordningen. I vilken kö skulle man ställa sig först? Köa för biljett, köa för godis eller rent av vid ingången till salongen?

Många av meddelarna, men också andra källor, talar om det till synes kaotiska vid matinéföreställningarna, såväl utanför entrédörrarna till biografen som vid köerna för biljett, godis och in till själva salongen. När människor väl kommit över matinéåldern förefaller detta kaos vara som bortflugit. Var det kanske en av dessa saker barn faktiskt lärde sig av det myckna matinégåendet? Precis som det var då barnen lärde sig att passa biotiderna? Det fanns utrymme för bus och skoj men inom väldigt klara gränser, vilka barnen måste ha varit väl medvetna om. Själva bioföreställningen stod faktiskt på spel. Vad gjorde man om filmen visade sig vara tråkig? Hur klarade barnen, men också många ungdomar och vuxna, av att sitta en och en halv timme utan att köras ut av biografvaktmästaren? Ja, en hel del blev utkörda, och det var så man lärde sig var gränserna för tillåtet och otillåtet bus gick (Wollinger 2000, Olsson 2003).

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl

*"Det är en viss känsla att gå in i en biosalong, lukten, stämningen, skymningen"*  
(M21448).

Biljettkassan låg mestadels en liten bit ifrån disken där det såldes godis för att de som löst biljett smidigt skulle kunna gå vidare för att välja godis:

Att äta på bio var ett måste. På matinéerna var det den obligatoriska tablettasken. Det fanns vissa sorter t.ex. Trix, Frutti och Tutti-frutti. Däremot åt man aldrig något om man var på bio tillsammans med någon pojkvän. Då hade man fullt upp med att hålla handen och pussas! (M21454).

Etnologen Birgitta Conradson skriver att godisvanorna ändrades när filmen slog igenom och att konsumtionen tycktes öka i takt med var-



je biobesök (Conradson 1996:51). "Före föreställningen var det naturligtvis ett förväntansfullt sorl i lokalerna och det prasslades med godispapper" (M21485). Godisköp hörde till rutinen och det fanns olika sorter. "I god tid innan filmen började var vi tillbaka till biografen, köpte lite godis, utan prasslande papper och så satt vi par om par" (M21475). Det är mycket i biogåendet som är ritualiserat. Godisinköpen var, och är, definitivt en del av ritualen. En informant berättar t.ex. att Grand i Simrishamn inte hade salta fisken. Avsaknaden av "rätt" biogodis kunde då bli ett kriterium, bland andra, som spelade in vid val av biograf. Den sortens hågkomster säger en del om godisets betydelse. Domino, Figaro, Tenor, Trix, Viol, Tutti-frutti, Sportkola – Cloetta och Marabous choklad. Ätandet under själva föreställningen kan vara ett sätt att inte förlora sig helt i filmens värld, det blir ett sätt att återvända till sig själv.

När man löst sin biljett fick man vänta tills det blev insläpp i salongen. Vad gjorde man medan man väntade? Vilka distraktioner erbjöd de olika foajéerna beroende på om det var ett biografpalats eller ett ordenshus? Annonser, affischer, kanske en bänk att sitta på, röka, kontrollera vem som kommit eller kanske att gå ut en liten sväng till på gatan och prata med dem man kände?

Så kommer sista spärren; biljettrivaren. Påfallande många nämner sin första barnförbudna film, både i frågelistmaterialet, i skönlitterära beskrivningar och i muntliga utsagor. *Ålderskontrollen* var en väsentlig passage eftersom det var det som legitimerade en övergång från att vara hänvisad till att titta på bioaffischer, se biopubliken och att väl vara inne på biografen och få möjlighet att se filmen.

Så småningom når man det där lilla passageutrymmet, ibland en liten gång, ibland bara ett valv eller en dörröppning, där biljetterna rivs. Och nästa steg betyder att salongen öppnar sig, ett rum ibland med rymd, högt i tak, stort och med stjärnhimmel och svängda bänkrader på ett sluttande golv, ibland insatta stolar i rader framför en scen där det finns en uppspänd filmduk med högtalare på båda sidorna.

Jag tyckte nog ändå bäst om att gå på kvällsföreställningen, eftersom då kände man sig lite som vuxen och det var mörkt när man skulle gå från och till biografen, så det var ju spänning (M21441).

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl

*Biljett- och godisförsäljning tycktes ständigt vara på väg genom sin placering i trappan mellan övre och nedre foajé på biograf Centrum i Ronneby.*

Att börja gå på 9-föreställningen ingick i urskiljningsmekanismen – nu var man inte barn längre. Det var en sport att komma in på barnförbjudna filmer. Det visar inte minst de otaliga biobiljettsamlingar med tydlig markering huruvida en film var barntillåten eller ej. Det ökade spänningen om man inte hade åldern inne. Skulle man släppas in? Det var mycket prat i skolan om vad som visats under de barnförbjudna föreställningarna.

Vi står på en asfalterad gård som är något så ohyggligt spännande som ett biotak. Här gick vi ofta på barnförbjudna föreställningar. Varje kväll vi fick vara ute längre än till sju kunde vi känna vittringen av allt det förbjudna som fördolt utspelades under oss. Då och då kunde verkliga eller inbillade ljud ge vår fantasi det lilla som behövdes för att förvandla oss till drakar och prinsessor som gjorde de mest fruktansvärt barnförbjudna saker (Elfström 1986:55).

Litteraturen är full av exempel på hur just biobesöket, filmen och t.o.m. illustrationer av och tankar om hur det visade ger upphov till livliga fantasier. Men några skriver att när de äntligen fick se en efterlängtd barnförbjuden film så förstod de inte alltid varför den varit barnförbjuden.

Innan man fick gå på barnförbjudna filmer, de där åren innan var det ju väldigt spännande om man någon gång kunde smita in och någon gång så lyckades det ju faktiskt. Men en gång minns jag att jag blev uthämtad. Jag hade kommit in i salongen och blev uthämtad på grund av att tanten som sålde godis kände igen mig och visste att jag inte var femton (S4).

Den här kvinnan var där med sin kusin som var två år äldre. Situationen var naturligtvis oerhört pinsam.

Den återkommande spalten "Dagens intervju" i *Cimrishamnsbladet* 13/2 1944 handlade om just 14-åringar som försökte smyga sig in på biografen: "Biograferna få ideligen avvisa och utvisa 'minderåriga'. Ungdomarna svara med ovet." Från såväl Grand som Teaterbiografen i Simrishamn berättade man i tidningsintervjun hur vanligt, tidvis nästan epidemiskt, det var att barn under 15 år försöker komma in på barnförbjudna filmer. Intervjun föranleddes av att en biografvaktmästare vid Kristianstads rådhusrätt dömts att betala böter sedan han släppt in ungdomar som inte hade åldern inne. Men det var och är svårt att avgöra om någon är 13, 14 eller 15. Dessutom var det vanligt att äldre kompisar köpte ut biljetterna, försvarade sig vaktmästaren. Biografpersonalen lade mycket av skulden på föräldrarna som borde ha koll på sina barn på kvällstid och dessutom skulle kunna ta reda på vilken åldersgräns som gällde om de visste att ungdomarna skulle gå på bio. Återigen framkommer det som jag ovan visat i utdrag från debatterna,

nämligen att många menade att föräldraauktoriteten höll på att urholkas. Föräldragenerationen var så upptagen av sin egen roll i det nya samhället att de föreföll glömma vad de unga ägnade sig åt, menade kritikerna. En annan sida är den utmaning som själva försöket innebar. Att lära sig kulturella koder och olika gränsers tänjbarhet var och är en utmaning för var och en. Det trygga gränsöverskridandet kunde i bästa fall betyda höjd status i kamratkretsen. Att vara på bortaplan och ta risker var en betydligt större utmaning.<sup>111</sup>

Biografägare- eller vaktmästargenren är i allra högsta grad levande, även (kanske i synnerhet?) i de retrospektiva berättelserna.

På Grand i Varberg fanns en ägare, som hette Gösta Föjerstam. Innan filmen började kom han alltid in och sa: – Cyklarna som står här utanför måste bort meddetsamma, och vi börjar inte, förrän dom är väck (M21531).

På Olympia tog "Golvlampan" emot biljetterna. Han var en liten, krokryggig karl, som påminde om dåtiden finrumslampor med hängande skärm (M21442).

Det började med samlingen i foajén av oroligt förväntansfulla barn, på vissa biografer hårt disciplinerade av en auktoritär vaktmästare – jag minns i detta sammanhang särskilt den stränge Alfred Andersson på Regina, som, om folkskocken i trängseln kom honom för nära, snabbt örfilade upp de närmst kringstående (Åhlander 2000:74).

Biograferna personifierades även genom den som drev biografen, maskinisten, kassörskan, godisförsäljaren eller biljettrivaren. Det var då som nu ofta eldsjälar och bygdepersonligheter som höll verksamheter igång. Biograferna kunde vara bra extraknäck och på småorterna var det inte konstigt att man kunde namnge personer som arbetade på biograferna.

I Simrishamn fanns den beryktade biografvaktmästaren Andersson, kallad Ångsnickaren, som de flesta som gick på bio på den tiden minns. Han var aggressiv och sades slå på dem som inte var tysta under föreställningen. Han satt utanför salongen, där man sålde biobiljetter, och läste *Ystad Allehanda* och muttrade om det var något. Han hjälpte eftersläntrarna att hitta sina platser med hjälp av ficklampa. Men man hade

bara några minuter på sig, sedan var det stopp. Det var t.o.m. så att Anderssons ilska blev en del av föreställningsupplevelsen. Han slog rejält med sin hopvikta tidning och mer på pojkarna än flickorna (S2). ”Man var så fruktansvärt rädd för honom” (S4).

### Vågar man andas?

Man går väl oftast på bio för att få en stunds vila och avkoppling från vardagslivets stora eller små bekymmer. Man vill kanske i lugn och ro njuta av filmens musik, eller av en spännande detektivfilm få ryckas med i handlingen att man glömmar sig själv och sina problem. Men om detta skall lyckas, måste biobesökaren trivas och därför ej irriteras av störningar utanför filmens område. Han skall sitta i en bekväm stol på en sådan plats att han får det rätta perspektivet på filmduken. Ljudkvaliteten måste vara god och handlingen får ej avbrytas genom aktindelning eller avsliten film. Och slutligen måste luften i lokalen kännas frisk och sval för att man verkligen skall kunna känna sig nöjd och belåten (Ur artikeln ”Bättre bioluft” av civilingenjör B. E. Lundén 1949).

Biografbesöket verkar genom många sinnen. Biogåendet kunde som sagts vara ett sätt att förhålla sig till det moderna. Inom funktionalismen, som i mångt och mycket präglade även 1950-talet, hyllades rationalitet, hygien, natur och väl använd fritid. Man kan inte bortse från den fostrande och folkbildande aspekten i detta. Det var inte alla som hade möjlighet att genomföra privata sanitära projekt p.g.a. ekonomiska, bostadspolitiska eller andra skäl. Men i funktionalismen ingick en föreställning om just den stora massans behov, inte bara de välsituerades. Funktionalismen hyste en vision om ett rent och reglerbart samhälle, vilket stämde väl överens med politiska idéer: det skulle vara enkelt, rent och praktiskt. Striden om det moderna skulle även kunna symboliseras av stillastående och rörelse:

Att sätta allt i rörelse var en av modernitetens huvudprinciper. Det som stod stilla representerade stagnation i en kultur som satte framåtskridande som högsta värde. Allt skulle i likhet med luften cirkulera (Nilsson 1994:209).

Det var inte bara cirkulationen av luften som var viktig, även ljus borde tillföras. Ljuset hade nämligen en förödande inverkan på bakterier-na hade vetenskapen påvisat. Dessa insikter och kunskaper låg i varje människas intresse att tillämpa på bästa möjliga sätt.<sup>112</sup> Under 1930-talet betraktades således renhet som ett sätt att vara modern. Miljöer och arkitekturer ingick i detta moderna projekt.<sup>113</sup>

Fritiden blev genom alla dessa ambitioner och manifest tveeggad. Å ena sidan var det fri tid, något som var skilt från arbete, å den andra skulle denna tid användas på bästa möjliga sätt, t.ex. för att bygga upp kroppen. Den fria tiden blev således inte sällan ofri tid.<sup>114</sup> I folkupplysande sammanhang betonade man vilken avkoppling och rekreation en bra fritidssyssla kunde innebära, samtidigt som det tidigt i medborgarnas liv betonades värdet av att kunna koncentrera sig genom att t.ex. ägna sig åt någon nyttig fritidsverksamhet av hobbykaraktär (Stattin 1996:78f). Att välja en bra hobby var att ta del av välfärdslandet. Privatlivet blev på så sätt en viktig plattform och utgångspunkt för inskolningen i det moderna livet.

Till biogåendet, men också samlande av filmstjärnebilder eller klistrande av album, fanns en betydligt mer tvehågsen inställning än till annan mer projektorienterad fritidssysselsättning. Man uppmanades att ägna sig åt en berikande hobby, cykla, campa eller vandra i naturen, gymnastisera och idrotta. Man skulle, som bl.a. Jonas Frykman visat, ta hand om sin kropp och samtidigt som flyttlassen gick till de moderna städerna så var den rena luften på landet förbunden med ett sunt liv (1993). Detta sätt att leva och verka beskrivs som ideal i flertalet veckotidningar, inte sällan med kända skådespelare som positiva exempel. Jag har tidigare exemplifierat ur filmtidningar och exempelvis handboken *På tu man hand med idolerna* där stjärnornas "naturlighet" och vardaglighet beskrivs, inte sällan kopplat till attraktiva naturmiljöer och aktiv fritid. Man kunde från officiellt håll inte riktigt bestämma sig för om biogåendet var uppbyggligt eller ej och avgörande var att det alltmer kom att bli en ungdomsverksamhet. Stattin påpekar att mycket av detta energiska propagerande kring uppbygglig fritid ändå inte lyckades, eftersom den arbetarklass som skulle skolas ägnade sig åt annat än det som räknades in i hobbyns värld som att gå på bio, samla filmstjärnebilder eller biobiljetter osv. (1996:81).

# Bättre luft



## *trevligare biobesök*

Behållningen av biobesöket påverkas i hög grad av luften i biografen. För att nämna några siffror: En publik på 2.000 personer avger under en enda föreställning ca 200 kg vatten till luften i lokalen — och dessutom lika mycket värme som värmepannorna i tretton medelstora 5-rumsvillor. Det är siffror som talar.

Luftbehandling ger trivsel i biografen. Med Fläktfabrikens Klimator får Ni en förnämlig lösning av luftbehandlingsproblemet. Den tillverkas i standardiserade delar, som medger hög kvalitet till låg kostnad, samtidigt som de lätt kan kombineras för olika luftbehandlingsbehov.

## Säg det i annonsen

I Amerika är det så lätt att man i annonserna framhåller att biografen har luftbehandling. Varför inte följa exemplet. Sikkert skulle många biobesökare föredra den biograf som bjuder den trivsamma luftbehandlingen skapar.

**SVENSKA FLÄKTFABRIKEN**  
STOCKHOLM 7 KUNSGATAN 18 - TEL: 238200, RÅKORUM: 238300

228 Reg. 51.1-59

Annons ur Sveriges biografer 1944-1945.

Den fysiska rörelsen, cykelturen till biografen, skulle kunna ses som en modern rörelse, en förberedelse för framtiden. Man kan tala om färd till bion och färd in i filmen och se biogåendet som ett rörelsefenomen i ett komplext och föränderligt samhälle. Med det perspektivet kan man säga att biografen blev ett sammanhang där livsstilar provades – och här kommer man tillbaka till den friska luften och kroppsövningarna. I diskussionen om väl använd och sund fritid var cyklisten ett föredöme. Att cykla ut i naturen, gärna med tält och ambition att leva enkelt var ett ideal. Här blir de landsbygdsungdomar jag beskrivit motsägelsefulla: de använde sin cykel för att ta sig till staden för att gå och sätta sig på en biograf eller ett kafé. Förutom det faktum att man gick inomhus när man satte sig i biografsalongen, så var det mörkt där och inte sällan unken luft. En del beskriver föreställningarna om att det i biografstolarna kunde finnas loppor, varför man i värsta fall sanerades när man kom hem:

Vi som voro unga då kommer fortfarande ihåg denna tid med saknad, trots att i bänkstoppningen sutto enorma mängder loppor. Varför vi fick lägga våra kläder under ett vitt lakan då vi kom hem ty dessa otrevliga ins[e]kter gillade det vita och satte sig alltid på lakan, som sedan lades ut i kylan (M21490).

Stans andra biograf, Grand, var i våra ögon en mycket fin biograf. Den hade stoppade stolar och härligt sluttande plan ner mot scenen. Mina föräldrar föredrog dock alltid den trästolsförsedda teaterbiografen då det förekom husdjur i de stoppade stolarna på den tiden. Jag minns ännu de röda kliande märkena efter biobesöken (M21501).

Plötsligt förefaller biografen, med sitt mörker och sina loppor och bakterier, som något musealt, en rest från en förgången epok. Den röda sammeten tycks snarare höra hemma i landsortsteatrarnas dragiga salonger än i funktionalismens offentliga rum. Och alla de sinnen som jag menar att biografen aktiverade, var de bara av godo?

I den mån konkurrensen om biopubliken blir allt hårdare, kan man också vänta sig att den biograf, som ger den 'bästa bioluften' också får den största publiken. Då kan biografägaren här hemma i likhet med sin kol-



lega i Amerika framhäva sitt goda inomhusklimat och därigenom locka till sig många av de biobesökare, som gå på bio främst för att få någon timmes avkoppling och vila och få andas frisk och behaglig luft även inom storstadens hank och stör (Lundén 1949).

Så kan man vetenskapliggöra och finna ytterligare argument för att få folk att gå på bio, menar civilingenjör Lundén i sin artikel om hur man får bättre bioluft (1949).

Man inte bara andas luft, utan luft är också atmosfär. Det är en viss känsla att gå in i en biosalong, lukten, stämningen, skymningen, skriver jag ovan. Är det fler än jag som tycker att det luktar något speciellt på bio? frågar en meddelare (M21485). Det handlar således om samverkan mellan sinnen men också om att öppna sina sinnen. Att känna bio.

Det finns en dubbelhet i rörligheten vad gäller just dessa resonemang om cyklandet till biografen. Man cyklade således till biografen och satte sig sedan i dessa, inte så sällan omoderna lokaler med någorlunda modern utrustning/teknik. Enligt ovanstående resonemang så värjde sig vissa mot det faktum att man satte sig inomhus i unkna lokaler istället för att vara ute i rörelse i friska luften. Men väl i salongen gick den fysiska rörligheten över i en mental rörelse, i bästa fall. Det var ett sätt att börja gå ut i sina tankar istället.

## I salongen

I biosalongen satt vi oftast i mitten fastän drömmen gick till "kepsraden". Så kallades främre raden som alltid blev väldigt fort fylld av pojkar. Dessa hade ju en viss förmåga att tränga sig fram i kön, det hörde ju till att man trängde så mycket som möjligt när man skulle in i salongen (M21492).

Var i salongen man placerade sig var ofta förknippat med ålder men uppenbart också kön. Raden längst fram hade många namn. Kepsraden, luffarbänken, raggarbänken eller stråken var några av dem som nämns i mitt material. Där var det billigast att sitta och därmed populärt, i synnerhet så länge man var barn och pojke. Efter barnaåren betraktades ofta de raderna som sämst bl.a. därför att man fick ont i

Bilderna saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl

*"Det är också en speciell känsla med att gå på bio – det där att när man 'kommer ut till verkligheten igen'. Man har ju varit avsågad från övriga världen en stund. Man hör spridda kommentarer, alla har sin egen upplevelse av filmen och sen sprids man" (M21448).*

nacken av att titta upp på duken. "Publiken där var inte särskilt väluppföstrad, de uppförde sig ofta så att resten av publiken skrattade åt dem som satt där istället för åt filmen" (M17662). Andra ville helst sitta i mitten av salongen för att se filmen rakt framifrån. "De som tyckte om att hålla varandra i handen, och främst de som ville pussas, de försökte alltid att placera sig långt bak och helst på den bortersta bänken" skriver en meddelare (M21471). Där var det "tuffast" att sitta (M21438). Under de senare tonåren var den mörka biosalongen med sin läktare och hörnerum en möjlighet att få vara ensam med pojkvännen: "Att pussas i mörkret hörde till biobesöket och då lämpade de bakre raderna sig bäst" (M21454). Många är de meddelare som beskrivit den mörka biosalongen, fästmansofforna längst bak eller läktarna. Dans var det enda jämförbara fritidsnöjet. Men farligare, föreföll föräldragenerationen tycka. Vid dansbanorna förekom sprit och det var så uppenbart en mötesplats mellan könen.<sup>115</sup> I en krönika i *Filmjournalen* klagas det på att unga förälskade på biografen inte bara håller varandra i hand utan också lutar huvudena mot varandra så att de bakom inte kan se (*Filmjournalen* nr 6/1945). Detta kan jämföras med alla påtalade problem med hattar. Kvinnor i hatt och pussande par återkommer i alla materialkategorier.

Att själva biografrummet och vägen dit och hem vid den här tiden inte var så kontroversiellt förstärker rummets potential.

Stig Dagermans "Göta Lejon, min barndoms tempel" gavs ut postumt:

En söndag när jag var mycket ung upptäckte jag plötsligt att det fanns två världar, lika olika varandra som Södertälje är olik månen. Detta hände andra året jag gick på matiné, en lycklig tid. Vilka oändligt långa timmar innan klockan blev halv ett på söndagmiddan och vilken ändlöst lång gata innan Göta Lejon skimrade genom höstdiset, snöstormen eller vårregnet. Och vilken härlig njutningsfylld femdubbel väntan innan Karl-Alfred kom och innan oxvagnarna började vagga fram över den farofyllda prärien. Först biljettkön och sen kön innan läktaren öppnades och så kön framför akvarierna och kön slutligen innan dörrarna slogs upp och så den sista ljuvliga väntestunden i bänken, innan ljuset sakta dog ut.

Sena tiders kverulanter har klagat över oljudet på biomatinéerna utan att fatta, vilken väldig kvantitet av längtan som under dessa korta timmar pressas in mellan fyra väggar. Är det märkvärdigt att luften i glädjen för-

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl

*"Utanför biosalongen innan filmen började, stod ungdomar av båda könen och diskuterade filmens värde. Detta med hjälp av de många filmbilderna som var utsatta på en tavla på väggen" (M21471).*

mörkas av pappersprojektiler eller att, såsom visst har hänt, en ensam flickbyxa singlar ner över parketten? Visst inte. Märkligare är att inte taket sprängs av all denna enorma förväntan, som sekund för sekund och timma för timma samlats ihop under en milslång explosion av mössor och

visslingar som hyllade och höll fast det dyrbara ögonblicket när ljuset dog och ridån gled åt sidan för veckans dröm.

Allt detta gäller Göta Lejon, min barndoms tempel (Dagerman 1983).

En annan författare, Reidar Jönsson, skriver om hur han och hans bror med andan i halsen forcerade ner söndagsmiddagen:

Saken var nämligen den att vi från vårt nya bostadsområde, som hoppfullt reste sig på en åker i stadens periferi, skulle rusa iväg in till den lilla stadens centrum för att gå på bio. Matiné. Ordet hade en magisk klang under hela mitt femtiotal. Det femtiotal som för mig började med att jag var sju år och för första gången fick följa med min äldre bror på bio. Det femtiotal där de flesta ännu inte hade teve i hemmen utan bara vagt hade hört talas om denna märkliga burk, som kunde visa bilder i oavbruten följd. Det femtiotal som för mig slutade med att jag var sexton år och då hade blivit en omättlig biobesökare, samtidigt som jag också hade fått följa hotet mot biograferna från just teve, som då hade invaderat snart sagt varenda hem. /---/ Med dessa nyborstade skor sprang vi lyckligt befrjade ner mot de hägrande biograferna. Och på vägen ner tillslöt sig skaror av barn i samma riktning. Vi flåsade fram det lilla vi visste om dagens program. Hade någon redan sett filmen kunde han överlägset berätta de viktigaste scenerna. Vissa filmer såg vi kanske fem gånger. Det gjorde ingenting. Igenkännandet bara förhöjde upplevelsen (Jönsson 1996:9).

Med veckopeng i högsta hugg äntrades biografen för första matinéföreställningen. Två föreställningar och två tablettaskar. Matinéfilmerna annonserades inte i biografernas skyltar, skriver Jönsson, och tidning var det få som hade tillgång till. Istället delade gänget upp sig och sonderade terrängen.

Bilden av matinéföreställningar är homogen, vare sig man såg matinéfilm i början av 1930-talet, mitten av 40-talet eller slutet av 50-talet, ja, en del nämner det även senare. Många barn samlades, de gick till biografen en bra bit hemifrån, de hade köat för biljetter, köat för godis och nu slutligen för att komma in i salongen:

Vi barn gick naturligtvis på eftermiddagen, när skolan slutat. Jag minns som i går den olidliga trängseln i förstun vid biljettförsäljningsluckan. Där rädde nästan djungelns lag. Den som inte fick tag i biljett fick vänta till

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl

*"Matinéföreställningarna var stökigare så till vida att dels var köerna längre och dels var det större andel barn, vilket medförde bussvisslingar och tjut i biljetterna före filmens början. Jag tyckte det var roligt, men tyckte nog ändå bäst om att gå på kvällsföreställningen, eftersom då kände man sig lite som vuxen och det var mörkt när man skulle gå från och till biografen, så det var ju spänning" (M21440).*

nästa föreställning. Ung och gammal trängdes och knuffades, men det låg förväntan i luften och det hela gick i gemytets tecken.

Vi var barn i samma ålder, jag tror alla i klassen var där. Väl inne i biolokalen uppvaktades vi av biografägarens döttrar, som ur stora spånkorgar sålde gotter. Man gick från bänk till bänk, och jag tror att alla köpte någonting. Så satte "spektaklet" igång, men helt plötsligt blev det ljust i lokalen och uppehåll. Det var när man bytte spolar. Jag tror att det förekom 3–4 sådana avbrott (M21474).

Ljudnivån var hög, visselkonsert med biljetter vikta enligt konstens alla regler och busvisslingar (Åhlander 2000). Det kunde bli öronbedövande. Man trumpetade med sina biobiljetter. En musiker, född på 1950-

talet, berättade för mig att hans första instrument var just en biobiljett. Hans fascination för ljudvariationer kom genom matinéföreställningarnas biljettvisslingar. Uppenbart inskolades barnen i detta matinébeteende tidigt och någonstans på vägen till att se barnförbjuden film avtrubbades eller förändrades detta beteende.

Under huvudfilmens gång tog vissa pojkar på sig rollen som uttolkare av dramaturgin som ibland kunde gå över huvudet på delar av publiken (Åhlander 2000:75).

Och ljudliga utbrott kunde förekomma hos publiken när handlingen var spännande. "Vid kyss-scener vidtog ett ljudligt förlöjligande av kärleksbetygelsen, åtminstone bland pojkarna" (Åhlander 2000:75). Men kunde det bli fel? Och vem var med i detta? Pojkarnas aktiva roll betonas i matinésammanhang även om flickor också gick på matiné.

Matinéföreställningarna diskuterades i den offentliga debatten då och då, men fanns det barn som avstod från att gå just för att de inte visste hur man gjorde eller var rädda för vad som skulle kunna hända i det som för den oinvidig såg ut som kaos? Det var då det var så viktigt att få gå med äldre syskon eller erfarna kompisar, eller rent av att vara ett helt gäng om alla var nybörjare och kunde stödja varandra. Första biobesöket, berättar en kvinna, var i en bygdegård fem kilometer hemifrån tillsammans med den tre år äldre systern och hennes väninnor. Det var besöket och lyckan att få vara med de stora flickorna, snarare än filmen, som finns kvar i minnet skriver hon:

Vi gick till fots till staden (5 km) för biobesök eller för att vandra runt bara för att träffa andra. Mycket folk var som regel ute i samma ärende (M20462).

Möjligheten till rörelse och fingerfigurer på vita duken sekunderna innan filmvisningen kom igång hörde också till matinéföreställningen.

I och med ett par alldeles särskilda biografers hjälp lärde jag mig även, utan att riktigt förstå det, en sorts grundkurs i filmberättande.

Saken var nämligen den att dessa biografer, ensamma på den lilla ort jag hamnat i, enbart hade en projektor. Det innebar att även kvällens vux-

enfilmer delades upp med pauser. Och hade jag inga pengar och var jag under femton år, något som alltid var fallet, kunde jag nämligen ställa mig vid baksidans dörrar där publiken samlades för att röka. Var maskinisten/biljettrivaren lite slö blinkade han bara med lampan från körrummet och med den signalen lät han därmed publiken sköta stängningen av bakdörrarna. Då var det lätt att slinka in. Vid sådana tillfällen var det med omåttlig stolthet jag satte mig längst fram bland de vuxna och sedan ansträngde hjärnan med att försöka lista ut vad som egentligen hade hänt i första delen av filmen. I denna brottsliga verksamhets förlängning var det naturligtvis också viktigt att efter föreställningen få slå sig i slang med någon äldre bekant som dröjde sig kvar framför biografen. På något sätt var jag tvungen att få bekräftat inbillade föreställningar om den första delen av filmen. Många var vänliga och lät sig förledas in till storartade beskrivningar av kvällens film. Ofta levde de sig med storartade gester in i berättandet, kysste och sköt, mördade och grät och hjältar och hjältnor. *Att berätta om filmer har kanske på så sätt länkats in i vår muntliga berättartradition* (Jönsson 1996:9, min kursivering).

Både sättet att tala om filmerna och att kunna agera utifrån film, dvs. ”som om det var på film”, kan sägas ha länkats in i såväl den muntliga som skriftliga berättartraditionen:

Det fanns några pojkar som med anmärkningsvärt bildminne och sinne för detaljskärpa kunde återberätta hela filmen för en skara andäktiga lyssnande barn som antingen saknade pengar för att gå på bio eller var så små att de inte anförtröts inträdespengar. Denna muntliga och mimade berättelse kunde ta väl så lång tid i anspråk som det tog att ta del av filmen i biografen (Åhlander 2000:75).

Det kunde finnas en ~~baksida~~ baksida med att gå in på film man inte visste något om. Sägas kan dock att än idag gäller för barntillåtna respektive barnförbjudna filmer att man aldrig vet vad som skrämmer den ena eller den andra. Författaren Björn Håkansson skriver om rädsla på bio och flera andra nämner skräckupplevelser i samband med just visningar av filmen *Snövit*:

Det började med styvmodern i Walt Disneys Snövit. Hon var fruktansvärd, grön i ansiktet, en häxa utan nåd. Det var första gången jag var på



bio, och första gången jag såg Ondskan. I samma ögonblick lärde jag mig också vad Ångest var (Håkansson 1986:84, jfr Jersild 1998:121, Åhländer 2000:67, M21531).

### Upptrappningen inför spelfilmsvisningen

När väl filmvisningen var igång och helmörkret lägrat sig över lokalen befann man sig återigen i ett annat rum. ”Jag har inget minne av själva filmen men väl *spänningen* av att över huvud taget gå på bio”, är en vanlig utsaga (M21464). Det var, som sagt, salongen med de speciella stolarna som var olika för de olika biograferna, den höga takhöjden som i bästa fall gav rymd, de skiftande nyanserna av ljus och mörker, ljudet och akustiken, publiken, gemenskapen, den stora duken, ridån, reklamfilmen, godiset och framför allt att man var oanträffbar, inte bara kroppsligen utan även själsligen (M21440). Akustiken har under lång tid haft stora funktionskrav och är en effektiv rumsskapande faktor. Även det trolleri som försiggick i salongen med hjälp av olika grader av ljus spelar roll. Det ljus som finns i salongen när man kommer in, när det är dags för reklam, när reklamen är slut, och slutligen dags för själva spelfilmens igångsättande. Till detta kommer den rymd som fanns i många biografialonger, en rymd som få hade hemma. Men också de många ljuden. Hörseln är så speciell dels därför att det sägs vara det sista sinne som lämnar oss och vi hör redan innan vi är födda, dels för att hörselsinnet alltid är vidöppet. Vi kan inte stänga av t.ex. på det sättet som vi stänger ögonen och slutar att se eller vänder bort blicken.

Det började med ”förspelet”, så småningom med reklaminslag. Jag minns en snutt om regnrocken Akvarex, där en familjefar glatt står och tittar uppåt och säger: – Vad var det jag sa? Inte ett enda moln på himmeln! Han ser inte de upptornande ovädersmolnen bakom ryggen på sig. Strax står regnet som spön i backen, och – vips är nödvändigheten av Akvarex-plaggen där (M21531).

Reklaminslag började komma under slutet av 1920-talet. Det började som ett experiment som föll väldigt väl ut. Konstnären och uppfinnaren Arvid Olson övertalade SF-ledningen att få prova och Olson

var under lång tid svensk reklamfilms artistiska ankare (Furhammar 1998:117).

Reklam och journalfilmer, allt var intressant för mig, äventyrsfilm, kärleksfilm, detektivfilm. Urskillningslöst svalde jag allt. Nu gick jag bara på kvällstid kl 21 (M21449).

Att så många gillar reklamfilm brukar sägas vara ett nationellt fenomen. ”Vi brukade alltid vara i god tid innan filmen så vi inte missade reklamen”, skriver många och man förstår att reklamfilmen var ett uppskattat inslag i själva biobesöket. ”Upplevelsen av reklamfilmen var att den var något som sköt fram och förlängde nöjet av huvudfilmen” (M21462). Det ingick i upplevelsen och tillsammans med de gradvisa förändringarna av ljuset i salongen var förväntningarna ännu mer uppskruvade.

Såvitt jag minns var det ofta förfilm, tecknat eller naturfilmer, och alltid reklamfilm innan huvudfilmen började. Jag missade ingenting, och naturligtvis tog jag intryck av det jag såg. Hade man sett Yvonne Lombard säga Mmmm... med en bit Marabou mellan de röda läpparna, så köpte man den nästa gång man kom till kiosken. Jag har ibland funderat på om det var chokladen eller Yvonne Lombard jag köpte och konsumerade... (M21442).

Generellt brukar 1950- och 60-talen räknas som reklamens guldålder. Etnologen Birgitta Conradson menar att den svenska reklamens inspirationskällor förändrades under mellankrigsåren. Nu började man hämta idéer västerifrån och det blev mindre av det tidigare tyskinfluerade (Conradson 1985:151). Man började även vetenskapliggöra reklamen genom att hänvisa till undersökningar av vetenskaplig karaktär men också genom att t.ex. använda sig av psykoanalytiska idéer, som hade sitt genombrott just vid den här tiden (jfr Vesterlund 1999). Den välkända reklamslogan ”9 filmstjärnor av 10 använder Lux Toalettvål” visar än en gång filmstjärnornas betydelse. Stjärnorna i just den reklamkampanjen var amerikanska fram till den senare delen av 1950-talet då en del ersattes med svenska. Ord och uttryck som anknöt till Amerika var mycket vanligt förekommande i veckotidningsannonserna (Con-

radson 1985:153). Vid den här tiden diskuteras inte reklamen utifrån de aspekter som blev en självklarhet under sena 1960-talet; reklamens manipulationsförmåga och de kommersiella krafterna, menar Conradson. Sven Lindqvist skrev stridsskriften *Reklamen är livsfarlig* 1957 och beskriver i förordet till den nya upplagan hur fel boken låg i tiden (1991). Han inte bara möttes av ointresse utan direkt motstånd.<sup>116</sup> Jag menar dock att reklamen inte bara var populär utan också omdebatterad, om än kanske framför allt i facktidsskrifter på filmens område. Vad gällde specifikt reklam för filmer, dvs.

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl

*Inköp av biogodis var lika mycket en ritual som så mycket annat i biobesöket.*

filmaffischerna och bilderna som hängdes i skyltskåpen så menade några debattörer att reklamen inte spelade så stor roll: "På en mängd platser ute i landet finns en begränsad publik, som kommer vare sig reklamen utanför bioteatern är si eller så" (*Biografbladet* nr 1-2/1945). Men samtidigt debatterades den s.k. erotiseringsprocessen, dvs. att man visade filmstjärnorna i baddräktsposing, överanvände ord som t.ex. "natt" och "kärlek" i titelsättning osv. utan egentlig koppling till den aktuella filmen (t.ex. *Biografbladet* nr 3/1945). Kanske handlade det om olika forum. I facktidsskrifterna debatterade man filmens användning medan man mer sällan diskuterade den reklam som ingick i en filmvisning. I *Ungdomen och nöjeslivet* reagerade utredarna på film- och bioannonserna eftersom de framhävde de sensationella och erotiska delarna i filmerna. Dessutom tyckte utredarna att filmstjärnornas betydel-

se överbetonades, vilket kunde leda till att filmpublikens filmbegrepp "vilsledas, avtrubbas och förgrovas" (SOU 1945/22:26of). Dessa resonemang återkommer i t.ex. filmtidskriften *Biografbladet* när man diskuterar reklamens roll och ser att det inte alltid finns en koppling mellan affischbilderna och själva filmen.<sup>117</sup>

Journalfilmerna kom till på SF:s kortfilmsavdelning 1932 (Furhammar 1998:49).

Vi som gick på kortfilmsbiografer som Svarta Katten och London följde naturligtvis kriget vecka för vecka med Paramountjournalen, franska Pathé, SF-journalen och UFA-journalen (Claesson 2000).

Så skriver Stig Claesson i en delvis självbiografisk roman. Genom journalfilmerna men också de många etnografiska reportagen fick man tillgång till samtidshistorien (Olsson 1993:38).

Många av dem som beskriver biografbesöket på 1940- och 50-talen berättar om biografvaktmästaren som med sin ficklampa hjälpte sent anländ publik att finna sina platser i biografmörkret. Ett par stycken i frågelistmaterialet nämner ett enda undantag, och det var då Hitchcocks *Psycho* visades. Hitchcock hade givit noggranna instruktioner för hur man skulle bete sig för att kunna få se hans film, vilket innebar att ingen fick komma in i salongen efter filmens början. Det stod utsatt i bioannonsen. Att människor kommer ihåg det fortfarande efter fyrtio år visar på kraften i publicitetstricket och att det var något som skilde sig från hur det annars brukade vara. Filmforskaren Linda Williams hävdar utifrån amerikanska förhållanden att policyn faktiskt förändrade impulsiva biovanor (1999:4). Williams med flera menar att det var *Psycho* som gjorde att biografpubliken började komma i tid till biograferna. Ny ködisciplin talade man således om i USA. Men publiken uppmanades även att inte berätta slutet för dem som inte sett filmen. Utifrån hur mina informanter talar om uppförande på bio skulle jag säga att Hitchcock förstått det speciella med biokultur och valt att visualisera och verbalisera det. Han kunde konsten att bygga upp förväntningarna. Hitchcock gjorde tre reklamtrailers för *Psycho* där antingen vikten av att komma i tid betonades eller att man inte borde avslöja slutet. Ytterligare en trailer vände sig direkt till biografägarna där de fick veta hur de skulle förevisa fil-

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl

*”Om någon kom försent, brukade vaktmästarna hjälpa till att hitta platser med ficklampa. Ett undantag var filmen Psycho, där, på Hitchcochs begäran, ingen släpptes in sedan filmen börjat. Detta meddelades dock i annonserna” (M21503).*

men. Hitchcocks röst hörs via högtalare i trailern: ”Köandet gör er gott, det får er att uppskatta fåtöljerna innanför. Det kommer också att få er att uppskatta *Psycho*” (Williams 1999:4). Disciplineringen av biopubliken i denna specifika bemärkelse förefaller inte haft samma effekt i Sverige där så många verkade medvetna om både vilka biotider som gällde och det faktum att man aldrig ville missa reklamfilmen. Kanske det är matinépublikens strikta rutin och disciplin som här visat effekt?

Så sent som på 1950-talet lockade flera biografer publik genom olika spektakel.<sup>118</sup> Ett exempel är Grand i Simrishamn som bjöd på ”mjölkkalas på bio” (YA 15/12 1952).<sup>119</sup> Mjölpropagandan informerade om mjölkproduktionens betydelse i det svenska folkhushållet och visade informationsfilm från mejeriet. *Ystad Allehanda* fortsatte att rapportera om diverse evenemang och 12 februari 1955 var det Findus som hade fritidsfest på Grand-biografen. Smakprov på några Findusprodukter inledde kvällen. Efter ett orienterande föredrag av en konsulent om konservindustrin och djupfrysning och olika nymodigheter inom industrin, visades färgfilm från den fabrik i Florida som djupfrysade Findus apelsinjuice. Men det blev naturligtvis också film för nöjes skull, Hacke Hackspett visades. Husmors Filmer, som var ett kommersiellt bolag, inledde visningar 1952 och hade sådana till mitten på 1970-talet. De visades gratis på biografer runt om i landet och bestod av en del med reklam och/eller konsumentupplysning och en mer underhållande del på sammanlagt 60–90 minuter (Kleberg 1999:104).<sup>120</sup> Filmerna var ett sätt att lära konsumenten vara rationell genom att köpa förståndigt och att planera och organisera, och lära den köpmedvetna konsumenten att bejaka tekniken. Boel Berner menar att Husmors Filmer och andra media lärde oss att lita på expertråd. Dessutom innebar expertisens utbredning inom hushållsarbetet, menar Berner, ett gigantiskt uppfostringsprojekt in i teknikens värld (1996:229).<sup>121</sup>

## Det lokala

Jag glömde ju alldeles bort Edvard Persson – Skånes store aktör. Det var alltid premiär annandag jul på hans senaste film. Folk vallfärdade till stan – bussarna gick extraturer. Det överträffades bara av juls skyltningssöndagen (M21501).

I Skåne nämner nästan alla meddelare och informanter filmerna med Edvard Persson. Det var med mycket stor förväntan folk gick till de filmerna, enligt berättelserna, och det pratades mycket om dem. "Folk kände igen sig. Det var inspelat på landet. De var verkligen uppskattade" (S6). Det var alltid dubbla visningar och det kunde under perioder vara upp till fyra föreställningar på helgen. En av nedtecknarna i frågelistmaterialet talar om just igenkännadets glädje. *Kalle på Spången* spelades in i trakter han kände väl. Dessutom bodde Persson tillsammans med sin fru i meddelarens födelsebygd och föräldrarna hade tidigt berättat om Edvard Persson. När *Kalle på Spången* visades var salongerna fullsatta och medelåldern var förhållandevis hög. I pausen kommenterade många att de sett filmen tidigare. "Edvard Perssons filmer prioriterar vardagliga sysslor med anspelning på prefixet folk", skriver en meddelare (M21478). Och man kunde känna igen sig inte bara genom att filmen föreställde en verklighet man var bekant med: "När *Söder om landsvägen* visades, var det många lokala förmågor som hade varit statister och de pekade på duken: – Dar siddor jao" (Engström 1996:23). Det berättas att ryktet om att Edvard Persson bodde på hotell Svea i Simrishamn ledde till massinvasion: Det var höjden att få se honom levande. Färgfilm och Edvard Persson – det föreföll vara en oslagbar kombination. Vid visningen av Edvard Persson-filmerna var det total kaos i Simrishamns telefonväxel. Samtliga av biografägarfamiljens privata stolar bars ner till biografen för att få in så många som möjligt i salongen. Folk var rasande för att de inte fick biljetter. "Ni unga kan inte förstå vilken sensation, vilken social roll bion hade", säger dottern till en av biografägarna (S3). Julpremiärerna på Edvard Persson-filmerna innebar t.ex. regelrätt folkvandring.

Persson fungerade under sin storhetstid som en representant och symbol för de gamla värdena, skriver filmvetaren Kjell Jerselius och bekräftar många av meddelarnas utsagor (1987:96).<sup>122</sup> Succén förvandlades dock under slutet av 1940-talet till vad som kallades dekadans och karriärslut. Filmproducenterna led av idétorka och motiven vattnades ur. Förutsättningarna på marknaden hade helt enkelt förändrats. Kanske var det så att de som framför allt gick på bio, ungdomarna, inte längre ville se att någon tittade "nedåt" och bakåt, utan de ville titta utåt och framåt istället. De ville bryta upp, röra på sig medan Persson-

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl



*Filmstjärnorna var av många olika slag. Edvard Perssons filmer drog massor av människor till biograferna. "Jag minns från biografen i Ljungbyhed då det visades en Edvard Perssonfilm att trängseln blev så stor att en kamrat sade sig ej ha rört vid golvet på vägen in i lokalen" (M21491).*

filmerna stod för ett förhållande av det som varit. Utländsk film började konkurrera med svensk film i större utsträckning efter kriget och importen av amerikanska filmer ökade mycket. Åsa-Nisse och Janne Vängman blev svenska konkurrenter och Åsa-Nisse var till delar Edvard Persson-figurens motsats: "Sin ålder och hemvävda buskisförankring till trots, var han paradoxalt nog den nya tidens man – en uppfinnare och tekniskt begåvad modernist", skriver Jerselius (1987:88). Edvard Persson fick nu ta en annan roll; den som morfar. Som Jens Månsson i slutet av 1940-talet reste huvudpersonen till andra länder och mötte där "moderna" människor. "Edvardfiguren är alltså inte längre 'det gamlas' förkämpe utan stödjer 'det nya'" (Jerselius 1987:96).<sup>123</sup> Detta



var en sorts anpassning till tiden. Detta sammanföll med en generation ungdomar som också avvek från hur ungdomsgrupper tidigare sett ut. De ville vara moderna, de ville ta avstånd från föräldragenerationen och ville bryta upp från landsbygdslivet.

Ett konkret, och lokalt, exempel på gränsöverskridande bioupplevelser är biobåtarna i Landskrona under början av 1950-talet. De kan lägga ytterligare en dimension till komplexiteten; det transnationella rum där danskar reste över Öresund eftersom amerikanska filmer inte fick visas i Danmark. Samtidigt passade man på att köpa ransonerade varor som kaffe, socker, apelsiner m.m.

1953 stod dansk film på sin absoluta höjdpunkt om man ser till antalet sålda biljetter. Två år tidigare hade uthyrarna av amerikansk film blockerat uthyrningen eftersom man inte kunnat komma överens med biografägarna om hyrpriserna. Till en början skeppades filmintresserade danskar till Malmö, men under åren mellan 1952–54 tog Landskronabiografen *Imperial* över (Jönsson 1997:201). Under ett antal veckor 1952 visades filmen *Borta med vinden* i Landskrona och med den fick den nystartade linjen mellan Tuborg–Landskrona en rejäl skjuts. Filmen blev tidernas kassasuccé. Året därpå invigdes de s.k. Scarlett-färjorna som fanns fram t.o.m. 1993. Eftersom filmhyran var så mycket dyrare i Danmark valde man att visa filmen i repris i Landskrona för att ge danska medborgare en chans att se filmen. Av den svenska pressen förstår man att det framför allt var *Borta med vinden* som gav linjetrafiken vind i seglen. Linjen blev namngiven efter den kvinnliga huvudpersonen i filmen. Varje dag var det föreställning kl 19 med extraföreställningar på söndagar kl 14.15: "I ett flertal danska kvällstidningar publicerades en turlista som till stor del var anpassad efter filmens visningstider" (Nilsson 1982/83:24f). "Danskar kom ända från Esbjerg för att se filmen i Landskrona" (Jönsson 1997:201). Genom nöjesskatten fick dessutom såväl svenska staten som kommunen en hel del förtjänster. Först 1958 upphävdes blockaden (Jensen del 2 1997:236). Man kanske rent av kan säga som Landskronahistorikern Åke Jönsson att filmen lade den ekonomiska grunden för färjeimperiet (1997:309). Film och biobesök kunde således verka på många plan.

## Sinnen i svängning

Berättelser om film kanske kan sägas ha länkats in i vår muntliga berättartradition. Lika mycket tror jag att film och biogående, och kanske i synnerhet matinébesök, kommit att bli en skönlitterär berättargenre. Jag inleder med ett par lyriska exempel:

Vi to forbrydere, som elsker at gå i biografen,  
mens tusinder arbejder med ags og syltetøj  
og snurrige ting, skatteopkrævninger og lignende,  
vi føler os som gangstere og konger på éngang,  
som vi dér slår verdensreglerne i stykker  
og sidder og puster hinanden i øret og gør ufornuftige ting  
i biografen, ser billederne  
og rører ved dine ben under kjolen,  
lægger hånden på min arm og ser sværmerisk op i lokalets himmel,  
mens billederne drager forbi – og bliver underlige,  
smidige i kroppen, og gør andre ting, mens verden drager forbi deroppe  
på scenen,  
lukker øjnene og tænker på andre ting, mens de kysser  
et sagte biograf-kys deroppe, som rører  
og dybt ved sin uskyld, sit rene sind,  
fordi det er skuespil. Det er aldeles ikke ægte,  
de får gage for det, tjener penge ved det,  
mens vi sidder og driver og gør det rigtigt,  
således er vi forbrydere i en travl verden, henter  
den store inspiration hos kemkaniske kys  
til en virkelig forestilling hjemme på vores eget lille  
høj-barbariske teater.  
("I biografen" av Schade 1962).

En av Stig Dagermans dagsedlar från 1945 handlar om att träffas. Den heter "Kärlek på matiné"

*På Söder är den vuxna delen av matinépubliken  
mer upptagen av svärmiska förehavanden än av filmen*

Det är så kallt på Söder i januari  
och Göta Lejon fryser som en jämtländsk tiger.  
Vad ska man göra om man älskar Mata Hari

men inte orkar vänta, tills temperaturen stiger?  
Det finns väl portar, säger vise män på orten.  
Portvakter finns det också som man kan förstå.  
Och när det är sjutton grader kallt i porten  
– har herrn försökt att kyssa flickor då?

På Capri finns visst rum med rosor under sängen,  
men bostadsbristen är aldrig nämnd i kärlekssånger.  
”Kärlek söker sovalkov i Hökarängen.”  
Vad svarar Hyresnämnden? Gissa hundra gånger!

I köket sitter pappas vän, i rummet mammas.  
Vill man vara ensam går man på matiné.  
Kalle Anka får förlåta om han inte uppmärksammas  
en iskall söndag mellan ett och tre.  
(Dagerman 5.1.54)

Dagerman tillhör en generation författare för vilka film och bio var en självklar del av livet. Referenserna till film och biogående är åtskilliga i hans texter och han skrev även filmkritik. Här har Dagerman blivit äldre och hans barndoms tempel har fått en ny funktion genom att det gav möjlighet att träffa sin flick- eller pojkvän. Bland meddelarna tillhör berättelserna om lyckan att äntligen kunna hålla handen eller pussas i skydd av mörkret de vanligare.

När man träffade sin blivande partner berättar flera att biogåendet intensifierades:

När jag träffade min man så blev det oftare att vi gick på bio, istället för dans. Tidigare gick jag hellre och dansade än gick på bio. Vi gick ibland ensamma på bio. Det var mysigt, man kelade lite i smyg och åt M-kulor och Plopp. Efteråt gick vi och fikade eller åt varm korv (M21451).

Filmen har så småningom fått en större betydelse än själva biogåendet: ”Troligtvis hade vi lika mycket behållning av de här kondisbesöken, som av själva filmen” (M21446). I citatet nämns en annan aspekt; när man väl funnit sin partner var bio bättre än dans. Man kan också se tillfället som en möjlighet att prova varandras smak. Tyckte man om samma sorts filmer eller vilka biografer föredrog den andre? Tyckte



Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl

*"Ett biobesök och en varmkorv hörde ihop" (t.ex. M21456).*

båda att det var lika roligt att prata om filmen efteråt? Vad valde man att tala om? I tider då geografisk, tidsmässig och social tillhörighet inte längre var klart avgränsbara och dessutom snabbt kunde förändras, blev smak en alltmer enande faktor: "Den gemenskap som baseras på delad smak förenar på ett djupare och mer individuell, och samtidigt kontinuerlig nivå" (Valeri 1996:12). Detta är återigen ett område där man lärde sig särskiljandets konst: inkludering och exkludering.

Biografsalongerna hade många funktioner:

På 40-talet hade vi tre småbarn, tre söner, då tyckte jag att det var en fin avkoppling för mig att gå på bio ibland på söndagskvällarna, lämna man och barn och känna något av en frikväll. När hösten kom längtade jag efter de kvällarna (M21483).

Trångboddhet, utarbetade föräldrar och små möjligheter till variation vad gällde nöjen gjorde biogåendet till ett ypperligt alternativ.<sup>124</sup> Biografen gav inte bara barnen en frizon utan även föräldrarna i och med biografernas möjligheter:

Pappa och mamma fick lugn eftermiddag! Vi ungar kom därför i god tid till biografen och såg allt till föreställningens slut (M214769).

Detta var kanske enda tillfället under veckans enda lediga dag föräldrarna var ensamma hemma. Så skrev t.o.m. en av den tidens aktiva filmskribenter med folkbildande ambitioner, Elsa Brita Marcussen. Hon betonade biograffilmen som en möjlig avlastning för i synnerhet föräldrarna i arbetarfamiljer (1950:167). Och det är viktigt att poängtera det mindre glamourösa i biobesöken. De kunde fylla så många olika behov. Det finns t.o.m. de som berättar att de gick till biografen bara för att få möjlighet att kunna sova! För dem som ändå såg filmen fyllde den, vilket bör ha framgått, många olika funktioner. Mycket av det som nämns i de citerade lyriska exemplen finner jag i frågelistsvaren: t.ex. hur man distraherades av andra åskådare, inte minst de av andra könet. Flera talar också om kärlek via skådespelare på film, hur man lärde sig formulera känslor genom att lära repliker utantill. Men också hur man tog filmers innehåll till sig. En kvinna beskriver i en antologi med människors egna berättelser från 1950-talet hur hon såg sin "verklighet utspelas på filmduken" och exemplifierar med såväl Eva Dahlbecks öde i *Bara en mor* som Viveca Lindfors kvinnogestalter. Hennes mor blev tidigt gravid och tvingades gifta sig ung. Själv såg hon sin mors öde som sin motbild och försökte finna anvisningar via filmduken (Dahlström 1994:19). Filmerna kunde lära en både det ena och det andra och framför allt förstår jag att det inte alltid var givet vem som lärde sig vad.

Film och tjejer. Jag tror att vi kanske smet in på en del obegripliga kärleksfilmer också där Robert Taylor gjorde allt för att få kyssa Veronica Lake, men filmerna var ju inte obegripligare än att det där med att kyssa flickor var nåt av en upplevelse och måste provas... (Claesson 2000:131).

Det är onekligen så att situationen var som gjord för fantasi men även faktiska kärleksmöten. Vem man gick på bio med styrde förstås den upplevelse besöket blev.

Ville de (pojkar, min kom.) sitta långt bak visste man vad klockan var slagen, skämtar Bibbi som hade pappas uttryckliga order att alltid betala sin biljett själv. Det var strängeligen förbjudet att låta gossarna bjuda (*DN* "på stan" 12-18/12 -92).

En meddelare berättar att de ofta hade sitt gäng som "förkläde", det gick inte för sig att vara ensam med den pojke man tyckte om, och inte någon annan pojke heller, utan man fick träffas då hela gänget träffades (M20494). Det var först när man hade så att säga stadigt sällskap och tänkte sig en gemensam framtid som kavaljeren betalade (M20460).

Det var helt andra tider då. Det var inte så många tillfällen för ungdomen att träffas ostört och att gå med varandra hem var sällsynt. Så biografens mörker blev tillfället med möjlighet till närhet och hålla i handen (M21475).

Kaffe på rummet förekom sällan, folk var trångbodda och husen lyhörda. Det fick bli tjalande i nån berså eller vid något uthus (M20495). ("Tjala" – pussas och kramas tillägger informanten i slutet av svaret.)

En av författarna i *På tredje bänk* skriver att han när han kom in i biosalongen upptäckte att den flickan han var förälskad i satt där, tre bänkrader framför. I pausen, då alla passade på att röka, prata eller kanske köpa kola, beslutade han sig för att lämna platsen bredvid kompisarna för att sätta sig bredvid Inga-Britt:

Jag hade aldrig varit med någon flicka på bio förut. Vi sade ingenting till

varann, men när ljuset släcktes tog jag hennes hand och rörde vid den och en stund senare sträckte hon ena benet mot mig, tryckte det mot mig. Jag blev alldeles varm i hela kroppen, elektrisk. Vi satt där och smekte varann, genom hela filmen. Så lycklig har jag aldrig varit. Jag satt i den gröna bioladan och samtidigt i det riktiga kärlekens hus. Filmen fladdrade framför oss, den handlade också om oss (Zachrisson 1986:213).

En av de unga meddelarna talar om att gråta på bio och menar att det är eftersträvanvärt att gråta när man ser film: genom det visar man att man kan leva sig in i något, att man har förmåga till empati. "Att känslorna visas under biobesök är i sin ordning. Så kallade snyftare SKALL – i varje fall flickor – gråta till" (M21460). Å ena sidan kan man låta sig uppslukas av filmen och helt tappa medvetenheten om andra människors närvaro och göra upplevelserna helt till sina egna. Å andra sidan skall man kunna vara medveten om just de andra för att "handla rätt", att göra vad som förväntas av en när man vill det och vad som inte förväntas av en när det känns så. Att gå på bio handlar, och handlade, om att ha sina sinnen öppna.<sup>125</sup>

Överallt talades det om filmtokiga flickor:

Att pojkar kunde vara filmtokiga kom inte till uttryck i tidningarnas kåserier, och stämde kanske inte heller med den svenska synen på könen, även om många pojkar var minst lika förhåxade av filmen. Bekännelserna är inte så många i svensk litteratur, och i synnerhet gick man ogärna till sådana ytterligheter som att tillstå, att man visade känslor. Av vad som skrevs i tidningarna får man lätt intrycket, att våra biografer fylldes av svärmiska och halvfjolliga tonårsflickor, men om man studerar gamla fotografier av publiken i och utanför biografer, så finner man att fördelningen mellan könen är ganska jämn utom vid matinéföreställningar, där pojkar fullständigt dominerar (Halvarson 1989:243, se även s. 274, 276).

Detta föranleder återigen en koppling till diskussionen om föreställningarna att filmstjärneindustrin föreföll appellera främst till unga kvinnor. Det fanns en fokusering på kvinnors och flickors reaktioner på bio, vilket kan bero på att biografen var en av de platser där kvinnornas sociala och ekonomiska betydelse tidigt märktes.

Halvarson diskuterar även gråtande i biograflokalen, dvs. att gråta till film, som ofta brukar förbehållas kvinnor. Men han drar fram exempel efter exempel från denna tid då män skriver om känslan av att gråta på bio. Det är uppenbart att kvinnor och män förväntades – och förväntas – bete sig på olika sätt inför filmupplevelsen. Man kan t.o.m. tala om en kulturell konventionalisering och ritualisering enligt ett könsmonster, där det alltså inte bara handlar om hur olika filmgenrer attraherar respektive kön, utan där könet blir ett sätt att tolka hela biogåendet. Samtidigt är det biogåendet och filmkulturen som ger formerna för dessa genusbetingade beteenden.

### Trollbunden i mörkret

När släpper man rummet? När är man inte längre medveten om rummet och övrig publik? Och när man alltid denna känsla? Jag tror inte det. Man är medveten om övriga i salongen. Publiken är övervakad och övervakar, samtidigt som man kan uppleva sig fullständigt ensam under korta stunder. Man släpper oftast inte medvetenheten om varandra särskilt länge och vet alltför väl hur man skall uppföra sig i en biosalong. Disciplineringen verkar. Även ett konventionellt uppträdande handlar ur denna aspekt om disciplin eftersom man är medveten om vilka konventioner man bryter mot. Man vet också ofta vilken sanktion man kan drabbas av och förhandlar om grad av risktagande.

Tidigare nämndes det reglerade buset under t.ex. matinéerna. Där fanns ett stort mått av medagerande i filmerna, man stampade i golvet, hejade, applåderade, förstärkte kroppsljud och kanske sjöng med. När upphör detta agerande? Eller tog man till det om filmen var tråkig? Det måste ju ha hänt vid mängder av tillfällen, i synnerhet på landsbygden där man helt enkelt såg vad som visades, att filmen inte var vad man hade tänkt sig när man hört namnet eller sett affischerna. I salongen förväntades man sitta still samtidigt som det hände så mycket, som man upplevde så mycket.<sup>126</sup> Hur lyckades man få hela publiken att sitta stilla under 1,5 timme? Och de som åkte till biografen bara för att sätta igång ett slagsmål efteråt, förekom de? Även de förefaller i så fall ha kunnat tåla sig och sitta kvar under filmens gång.

Filmforskaren Linda Williams använder sig av Foucaults disciplin-



begrepp när hon ser kroppars tålmodiga väntande i kö. Hon poängterar publikens aktiva roll och menar att disciplin bör ses som en lusthöjande faktor, snarare än som något som frammanar en bild av passivitet och följsamhet eller underordnadhet av ett system (1996:27). Disciplin och underkastelse kan ses som en del av förutsättningarna för upprymdheten och nervkittlingen, pendlingen mellan rädsla och lättnad.

Williams gör en poäng av de nya ljud som tvingades fram hos människor när de såg Hitchcocks skräckfilm *Psycho*. De inte bara kipade efter andan eller var stumma utan skrek, vilket man sällan varit med om i den utsträckningen tidigare. Hon gör t.o.m. en koppling till de tidigare attraktionernas film (enligt Gunnings benämning) där man anser att människor gick på de tidiga biograferna för att bli berörda.

Williams talar om genusrelaterade reaktioner när hon funderar över de olika rädsorna i publiken.<sup>127</sup> Att man lär sig hur man förväntas reagera tror jag är centralt exempel. Att kvinnor bör gråta på bio är ett exempel jag nämner ovan. Det är lätt att glömma att hur försjunken man än kan vara så går det lätt, mycket lätt, att bli varse vad som händer i salongen och hur övriga i publiken reagerar. Dessutom tror jag att man, framför allt som ung, har mycket klart för sig vilka roller man förväntas falla in i.

Kanske är Williams inne på samma saker när hon säger att den kvinnliga åskådaren ibland vänder bort ansiktet från filmduken dels för att bryta kontakten med offret i en skräckfilm, dels för att istället etablera en ny kontakt med andra kvinnor i publiken som gör likadant. Hon menar t.o.m. att detta, utifrån att ha studerat bilder av en publik som ser just *Psycho*, beteende är starkt ritualiserat och att det förefaller som om vi njuter av att bli skrämmda tillsammans med andra (1996:31f).<sup>128</sup>

Dessa medvetandenivåer utesluter dock inte hängivelsen. Många beskriver biosituationen i termer av förälskelsens förändrande kraft, åtminstone när man ser filmer man blir uppslukad av. I början av en filmvisning görs någon sorts kollektiv markering av närvaro, som visslingar, papperskastning, ärtblåsning eller annat bus. Efter 1 1/2 timme, när filmen är slut, är situationen annorlunda. Då måste man anstränga

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl

*"Före föreställningen var det naturligtvis ett förväntansfullt sorl i lokalerna och det prasslades med godispapper. När föreställningen väl hade börjat blev det vanligen tyst och ve den som då pratade eller prasslade då hyssjades det ordentligt. Ungdomliga filmtittare kunde vid 'känsliga' scener kommentera eller skratta. Det var naturligtvis oerhört spännande då man blev 'bjuden' på bio av någon pojke. Att sitta vid sidan av honom i mörkret gjorde att koncentrationen på filmen blev ganska störd" (M21485).*

sig för att komma tillbaka, att återvända till vardagen. Här kan godiset vara kopplingen till verkligheten men också det sällskap man eventuellt har eller övriga i salongen.

Och när man väl satt där på den nedfällda träskivan i bänken, så var det nog lika mycket det, att man fått det man ville, som det att man ville just det. Att sitta där och vänta i det nedskruvade ljuset, titta sig omkring och se vem mer som var där, se förfilmen och veta att filmen ännu inte börjat. Och pausen när man skulle byta rulle i projektorn. Mitt inne i alltihopa tändes ljuset. Man reste sig yrvaket i bänkarna för att sträcka på benen. Någon vankade omkring inne i lokalen, andra stod på trappan i mörkret. Tysta var dom, till hälften kvar i filmen, till hälften närvarande men generade inför varandras blickar, som om det man ägnat sig åt under filmen i sitt inre plötsligt låg naket till allas beskådande. Det ville man inte att dom skulle se. Och så blev det mörkt igen (Lemhagen 1986: 98).

Att ha varit på bio kan ses, om det vill sig väl, som en feber man vaknar ur. Man är lite annorlunda mot vad man var när man gick in i salongen. Biosituationen är som rum av annorlundahet.

”Det är som drömmen. Man minns den inte. Man minns att man har sett den och tänker på den men minns inte hur det var. Så var det med film” (Lemhagen 1986:96f).

Ensamma i mörkret, instängda i ett slutet rum mitt i ett kollektiv av okända medmänniskor låter vi oss frivilligt utsättas för ett bländande bildspel, som tar vårt medvetande i besittning. Vår skyddslöshet är nästan total (Håkansson 1986:87).

Filmens magiska kraft upptog debattören Elsa Brita Marcussen som i tidskriften *Biografbladet* 1950 skrev om uttrycken ”filmfabrik” och ”önskedrömmar” och deras kopplingar till Hollywood och film. Hon funderade över skillnader mellan att se film och drömma nattdrömmar och skrev om den franske psykologen dr Serge Lebovici som utvecklat en teori om nära samband mellan film och dröm:

Till slut säger dr Lebovici att tillståndet hos åskådaren, när han bedövad och vimmelkantig lämnar biografen, är analogt med halvsömnen hos drömmaren, som inte vill vakna och som roar sig med att förlänga drömmen genom att återkalla drömmens olika episoder i minnet. Stämmer inte detta med en iakttagelse som vi alla lätt har kunnat göra, nämligen att folk ofta är mycket ovilliga att tala om en film omedelbart efter föreställningens slut? Man försöker att fasthålla stämningen i det ögonblick, då man

obarmhärtigt kastas ut på vardagens gata, ja, oftast till och med en smut-sig bakgård. Jag tror också att en undersökning skulle visa att de männi-skor, som har ett särskilt starkt behov av filmupplevelser, är de som oftast går ensamma på bio. De vill inte bli störda varken under eller efter filmen (*Biografladet* nr 3/1950).

Författaren Ingemar Lemhagen skriver, liksom så många i frågelistma-terialet, att han väl kommer ihåg att han var där men att han har svårt att komma ihåg någon film:

Det satt några flickor på bänken bakom mig; deras förväntan och lågmäl-da förtroligheter under förspelet, den tystnad som fyllde rummet innan projektorn sattes igång. Jag måste ha suttit långt fram, jag förnam den åter-hållsamma aktiviteten bakom mig och riktade blicken framåt.

Äventyret var förbehållslöst dramatiskt: upptäcktsfärd, okänt afrikanskt rike, tillfångatagande, dödshot, plötslig räddning. Förloppet registrerades genom flickornas andedräkt mot min nacke. Den lätta andhämtningen förändrades. Det kom en suck, någon drog häftigt efter andan, dom snyf-tade och sökte sig genom snyftningarna till varandra, snart grät en av dem hejdlöst. Och min egen spänning som kom och gick spelades på ett egen-domligt stumt sätt upp mot denna fond av känslsamhet.

Ute på backen efter filmen fick flickornas tårade, matta ansikten ett främmande skimmer i det låga eftermiddagsljuset. Vad var det för kraft i dom, som denna lyckliga gråt var ett svar på? Jag var ett barn, det förstod jag nu och ändå önskade jag någonstans inne i mig vara den kraften, någon-stans inne i mig, där ett minne fanns, ett minne som inte var mitt men som placerats dit för att kunna bli det, ett mörkt minne (Lemhagen 1986:98f).

Walter Benjamin har skrivit om föreställningen om ingenmansland mellan drömvärld och vakentillstånd. Biobesöket skulle kunna ses som in- och utträde ur olika medvetandetillstånd. "Genom förstoringar töjer sig rummet, genom ultrarapiden tiden" (Benjamin 1991:81).

Att sitta så tätt ihop så med många, att sugas upp i detta kollektiva mör-ker, som fångades upp och knöts samman i den flimrande, lysande grå rek-tangeln på väggen; att se ut i en annan värld genom detta illusoriska fön-s-ter och samtidigt vara innesluten, sitta därinne med alla dom andra – jag kände igen bara en bråkdel av dom – ta till sig kropparnas närvaro, höra andetagen, se dom glänsande ögonen (Lemhagen 1986:98).

Under en begränsad tid överskrider man det vardagliga medvetandet och träder in i en drömvärld. Att gå på bio var ett sätt att lära sig hur man ville vara, vilket aldrig är givet. Att se de andra kunde vara ett sätt att bli medveten om sig själv och börja reflektera över vem man var och ville bli. Likaväl som att tränas till reflexivitet behövde man dock lära sig att kunna släppa sin reflexivitet och helt ge sig hän åt begivenheterna. Det blir mer väsentligt när just reflexiviteten har blivit en så väsentlig del av identitetsskapandet (Ristilammi 1998). Man behöver den icke-reflexiva perioden, ett flödestillstånd som gör att man glömmet sig själv en stund. Det är således ett viktigt tillstånd i ett sammanhang då man är så orienterad mot de andra för att förstå dem men också sig själv. Det intressanta är att det inte alltid är givet när det råder stillastående respektive rörelse för var och en. Återigen: det handlar om subjektiva upplevelser och det är inte alltid det syns på var och en vad man upplever eller har upplevt.

Williams gör en intressant koppling mellan ordet rörelses egentliga betydelse ("emotion" är sprunget ur de latinska orden "emovere", att utmanövrera, uppröra, agitera och "movere", att röra/flytta). Att låta sig beröras av filmen, att bli emotionell eller låta sig förflyttas till ett annat mentalt tillstånd kan bli en så stark upplevelse att den så att säga sätter sig i kroppen. Det gör att känsla kan återskapas en annan gång, men också vid försök att nå upplevelsen. Detta kan vara ett sätt att se på upplevelser av film; man bär upplevelserna, insikterna med sig. Detta exemplifieras tidigare i denna bok med Monikas hänvisningar till filmvärlden i sitt eget liv i *Sommaren med Monika*. Var och en bär på en unik kombination av sådana såväl kroppsligt som mentalt bundna upplevelser. Och de förändras ständigt. Biografen är en plats för drömeri, inlevelse, något annat, vilket jag försökt illustrera genom att riktigt citera olika utsagor om biogående. Film approprieras in i livsvärlden, den visar på fantasins möjligheter. Det visar rörelsen från början, redan från det att man sätter sig på cykeln hemma: "där jag är tar jag åt mig". Beskrivningarna av biogående handlar om just detta att inkorporera, att materialisera filmvärlden i sig själv. Det visar på de olika rörelserna, det är rörelsen in i sig själv men också ut. I den meningen kan biogående ses som identitetsskapande läroprocesser.

Heterotopi är Foucaults benämning på ett rum utanför alla rum, ett

öververkligt rum, ett rum som ger en möjlighet att tappa uppfattningen om både tid och rum (1967/1998). Biosalongen är en uppenbar heterotopi. Rum påverkar människor och människor påverkar rum. Vilken roll spelar det t.ex. om publiken i en biosalong består av tre personer eller 133? När man i salongen ser film och sedan filmen följer en så kan man hemfalla till dröm och fantasi, få de stora visionerna, få vara utopisk. Samtidigt sker dessa fantasier medan man sitter i ett högst verkligt rum. Men genom filmen, riktad till var och en, uppkommer relationer. Stämningen i biosalongen gör rummet till ett rum bortom rummen, dvs. en heterotopi. Med filmens hjälp, och stämningen i biosalongen, dvs. den fysiska miljön, kan man nå de mentala rum Foucault kallar heterotopi. I detta öververkliga rum spelar det ingen roll vem man är i det verkliga rummet utan man har en stunds chans att hänge sig, man kan då tänka på förändring, fantisera och längta efter att bli någon annan. Man avskärmar sig helt enkelt en stund från omvärlden.

När uppfattningen av den linjära tiden upphör fungerar heterotopierna med full styrka menar Foucault. Detta kan också ske i dagdrömandet.<sup>129</sup>

Foucault kallar gator för passageutrymmen, något man passerar när man går från en punkt till en annan. Biosalonger ser han däremot som ett exempel på en tillfällig anhalt. Han fascinerades av dessa utrymmen som står i förhållande till, men också motsäger, andra utrymmen "på ett sådant sätt att de avbryter, neutraliserar eller kastar om relationsensembeln som utrymmena hänvisar till, reflekterar eller speglar" (Foucault 1967/1998:17). Det ena av dessa utrymmen är utopierna. De verkliga platserna, de lokalisierbara, de andra, är heterotopier. De utrymmena kan man bara beträda om man, som Foucault skriver, utfört ett visst antal gester. Det kan vara mer eller mindre rutiniserade passager för inträdet som därmed innehåller olika grader av inklusion och exklusion. Biosalongen kan också sägas inhysa flera heterotopier: dels de olika platserna i salongen, som genomgående betonas i frågelistmaterialet, dels genom själva filmprojektionen och de mentala rum man går in och ur. Det var ett ställe där man kunde se men också bli sedd, som jag skriver ovan. Ibland gav det möjlighet att utmärka sig men inte alla gånger och på alla biografer. Många berättar hur man aktade sig för att göra saker

som skilde en från mängden, som kunde verka förlöjligande. Heterotopierna (som kräver många ingredienser för att de skall uppnås) kan vara svåra att förstå och framstå som hotfulla för den som aldrig upplevt dem. Biosituationen är en möjlighet att, för att tala med Alberto Melucci, känna sig fri från den yttre tiden (1992). Det handlar hela tiden om en pendling mellan det individuella och det kollektiva. Periodvis upphör det ena. Samtidigt finns det en önskan om att alla skall vara i den "verkliga" världen och inte i okontrollerbara rum bortom tid.

### Efter föreställningen

Folk som strömmar ut från biografer!  
Folk som hypnotiserade vaknar upp på gatan!  
Drömmare med världsfrånvända ögon. –  
Dessa ansikten: Stelnade av fasa eller bortglömda viljeanssträngningar  
Ansikten: Uppsvällda och blossande röda.  
Ansikten med tårar som blänker som fiskar i ögonfransarnas håvar.  
Plötsligt uppklärnande ansikten.  
(Grimaserande ansikten. Skrattande ansikten. Fullkomligt oberörda ansikten.)  
Ansikten som generade dyker ner i kragar och pälsverk.  
Ögon som paralyserats av filmremsans bländande häxbrygd.  
Ögon vars blickar löpt i kapp med bildernas brådstörtande flykt och följt med in i filmrullarna i maskinrummet.  
(Vilda blickar. Vänliga blickar. Uttryckslösa blickar.)  
Blickar som redan slocknat och blickar som tänds för nya intryck.  
Folk som strömmar ut från biografer!  
Folk som hypnotiserade vaknar upp på gatan!  
Sömngångare! Drömmare! Diktare!  
(Vingedahl 1944)<sup>130</sup>

När filmen är slut och det är dags att resa sig upp samtidigt som det gradvis blir ljusare i salongen och filmens eftertexter rullar på duken är det dags för en annan närvaro. Vem var det nu som varit i salongen och sett filmen? Vem var det som prasslade så högt med sin påse? Och varifrån kom den där hesa hostan? Vem sitter kvar medan eftertexterna rullar? Är det entusiasterna eller kanske de som vill ha tid att ordna anletsdragen eller kanske ha en möjlighet att mentalt komma i

Bilderna saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl

*"Biograferna på  
söder var små,  
omoderna och låg  
i gator som var  
lite 'otrevliga'. Dit  
gick man ej. Pal-  
ladium, och Saga-  
biograferna var  
jättefina och  
arrangerade så att  
bänkraderna stod  
terrasserade. Ele-  
gant" (M21485).*



kapp? Vad skulle man nu säga om filmen? Ville eller kunde man prata om den omedelbart? Och såg verkligen alla filmen? Upplevde man att man sett samma film när väl samtalen var igång? Viskade man fortfarande på vägen ut? När började man tala i vanlig samtalston?

Det är när filmen är slut som sinnen skall finna en väg att fungera bortom filmens projektion. Somliga gånger vill man bara göra som i dikten; gömma ansiktet i kragen. Andra gånger känner man snarare en uppsluppenhet och lätthet i kroppen, ett slut att fantisera vidare på, för sig själv eller tillsammans med de man varit där med eller nyss mött. "Bilderna av" lever sitt eget liv. Kanske har filmen satt sig så mycket i kroppen att man fått ett annat sätt att föra sig? Hur länge håller då den känslan i sig? Wimmermark, som jag citerat tidigare, har formuleringen "i dunklet utanför bioportalens ljuskrets" (1948:11). Kanske förstärks den annorlunda känslan där strax utanför biosalongen, kanske är det där den abrupt avbryts och man återgår till det gamla vanliga. Har man valt rätt sällskap för just denna filmen och de känslor den väckt? Eller fanns det överhuvudtaget möjlighet att välja sällskap? Förutsattes man alltid ta med sitt syskon eller gå med grannpojken? Hade det kanske varit skönast att gå ensam? Är det just ensam man är och kanske inte vill vara? Man gör olika saker när man bearbetar själv och när man gör det tillsammans med andra; det har olika effekter och handlar om olika behov.

Eller är man helt enkelt så engagerad att man blir upprörd, att man irriteras över andras lättsamma synpunkter på det man nyss sett? Är det då man känner att man inte hör hemma i detta sammanhang och med dessa människor? Det har tidigare framgått att biogåendet också var ett sätt att komma ut, att komma hemifrån. Kanske var det inte mer än så, en stunds förströelse? Efteråt kom det viktiga, att möta gänget vid korvkiosken, eller en tur in på kaféet innan man gick eller cyklade hem. Kan det vara så att själva besöket på kaféet eller vid korvkiosken kan ge ytterligare andrum, en möjlighet att skjuta upp analysen av filmen? Kanske har just ätandet, både på biografen och efter besöket, betydelse i form av förankring i nuet? Gick man i par på bio så kan möjligheten att prova varandras smak ha aktualiserats. Men även i kamratkretsen kan denna aspekt ha varit avgörande; tycker man om samma filmer, förhåller man sig till eftersnack på samma sätt eller irriterar man bara varandra?

Utanför biografen stannade man en stund och kollade in vem som varit där och pratade lite med kompisar. Biljetten sparades och när man kom hem skrev man på baksidan följande: Filmens namn, huvudrollsinnehavaren, dagens datum, vem man såg filmen med samt betyg på filmen. Dessa biljetter sparade man mycket noga i sin portmonnä (M21454).

Kanske gav biokvällen en chans att reta gänget från grannbyn. Kanske smet någon ut i skydd av salongens mörker för att sabotera den odräglige grannpojken's cykel? Flera beskriver hur de skyndade hem efter filmens slut för att inte råka ut för något lokalt gäng (M21488). Eller kanske en punktering på cykeln vars ägare man förälskat sig i gav en chans att slå följe eller visa att man var hjälte nog att laga eller erbjuda skjuts?

I vilket fall kan man tänka sig att det när filmen var slut blev trängsel igen. Eller tomhet; ensam igen utan stjärnorna och förtrollningen var bruten. Alla som gick ut mötte dem som skulle in i den lilla förstugan om det var första föreställningen.

”Jag har inget minne av filmen men kommer bättre ihåg den mörka cykelfärden hem”, skriver en meddelare i bokens inledande citat. Andra skriver att det inte tog så lång tid att ta sig till biografen som det tog att ta sig hem. Man hade mer att tala om då och kanske man rent av försökte iscensätta delar av filmen man sett. Så mycket i dessa biobesök handlade om tillfälligheter, hur man möttes och var tillsammans. Man visste aldrig säkert vem man mötte, eller inte mötte, eller kanske ens vad man skulle se.

Stig Dagerman skrev en dagsedel om att vara någon annanstans: ”Drömbiträden”.

*En export av svenska hembiträden till  
stjärnhemmen i Hollywood planeras till nyåret*

Man sitter på bio. Tyvärr  
tar filmer slut. Man ⊖  
uppstår klockan nio och  
går i regnet ut.

Och snart står man och steker  
i tankar i sitt kök.

Vad verkligheten bleker!  
Hur Ladd går upp i rök!

Kallvattenskranen droppar.  
Hör, gasens milda sång:  
Tänk att få diska koppar  
åt Cary Grant en gång.

Bort dessa gråa lumpor  
i denna plåtkastrull!  
Hit Gary Coopers strumpor  
för all vår längtans skull!

Hör, gasens sköna sånger.  
Se, rosens ljuva grodd.  
Giv oss drömkalsonger  
som bärs i Hollywood!  
(8.11.52)

Även Monika beskriver i kapitlets inledande resonemang från *Sommaren med Monika* hur hon överlevde genom att ständigt söka hjälp och referens till filmer. Samtidigt visar boken att hon gått lite för djupt in i detta att uppleva via filmens värld. Filmen fick en eskapistisk innebörd för henne. Harry kommer vidare, men knappast Monika, som faller in i gamla mönster när de återvänder till staden under hösten. Gränserna för vad som betraktas som lagom försjunkenhet växlar och kan kopplas till de flesta medier, men också kön.

Upplevelsen kontrolleras genom att den inte sker i det vardagliga utan just i biosalongen. Det blir ett sätt att njuta och att längta på ett relativt ofarligt sätt, man kunde se och vilja likna men också ta avstånd (Featherstone 1992). Man närmar sig spännande gränser som man kan snudda vid, bli uppskakad av och längta efter. Inte för att man upplever sig vara någon annan, utan för vad man kan bli. Biografen var, och är förmodligen fortfarande, som sagt en plats för drömmeri, inlevelse, helt enkelt något annat för dem som klarar att hålla sig inom "rimliga" gränser. Att se film kan beskrivas som ett sätt att lära sig hantera sin längtan, att helt enkelt träna sina känslor. Det blir möjligt att nju-

ta av mångfalden utan att uppslukas och försvinna i den. Här är vi tillbaka i diskussionen om rädslan för hedonism.

Bra filmer är sådana som fortsätter att rumstera i minnet. Ofta är det bara vissa sekvenser, vissa bilder, som ligger kvar och får representera hela filmens innehåll. De samlas, på samma sätt som drömbilder eller symboliska ögonblick i barndomen, upp av jaget som referensmaterial, med affektionsvärde från stationer i det undermedvetna (Berger 1986:29).

Att gå på bio var ett sätt att lära sig hur man ville vara eller inte vara. Att se de andra kunde vara ett sätt att bli medveten om sig själv och börja reflektera över vem man var, och ville bli, har jag skrivit. En sorts träning till reflexivitet. Men det är också viktigt att betona vilken "vila" biogåendet skulle kunna innebära. Här behövde man, åtminstone under filmens gång, inte ständigt reflektera över vem man var eller profilera sig i förhållande till andra. Biografsalongen kunde fungera som en sorts frirum även i denna bemärkelsen. En kvinna som under 1940-talet gick på bio två-tre gånger per vecka skriver:

Jag var väldigt påverkad av filmerna. Kunde gå i drömmar flera dagar efteråt. Man identifierade sig med än den ena, än den andra av stjärnorna i filmerna. Var den manliga skådespelaren tjugisig som till exempel Robert Taylor eller Errol Flynn var jag kär minst i ett par "dagar". Tyckte om nästan allt. Jag hade inga åsikter om något. Såg och svalde, såg och svalde... (M21450).

Många använder starka ord som att man "älskade" t.ex. Georg Fant. Filmerna, eller delar av dem, kom att leva kvar i valda delar. "Jag hade bilder på honom över min säng långt upp i tonåren", skriver en meddelare (M21498). Biobesöket övergick i en helt annan lek. Lek och allvar går in i varandra på ett avancerat sätt.

Jag fantiserade mycket om dem [filmidolerna]. En del såg sorgliga ut just på den enda bild man hade och jag fantiserade mycket om deras tragiska levnadsöde som jag ej alls kände till (M21448).

Nästan alla filmer jag såg, så levde jag mig in i huvudrollsinnehavarens roll så intensivt, att jag kände mig som om jag var lik henne! Om det se'n



*"Miljoner unga flickor överallt på jordklotet har i tur och ordning kopierat Colleen Mores korpsvarta lugg, Garbos basker, Joan Crawford's stora, djärvt målade mun, Ginger Rogers böljande pagefrisyr och Rita Hayworths växlande hårfärg. Inte heller det s.k. starka könet har kunnat motstå filmens påverkan. Det visar bl.a. den manliga ungdomens amerikaniserade slang och det plötsliga omslaget i männens enformiga hattmod efter det Clark Gable hade uppträtt i vidbrättad, ljus Rhett Butler-hatt" (Marcussen 1950:5f).*

var Anita Björk, Esther Williams eller Inga Tidblad – det spelade ingen roll. Jag VAR lik henne! (M21445).

Detta att kunna gå in i andra, att vara någon annan och samtidigt *jag*. Uppslukandet kontra det kontrollerade men också viljan att uppleva. Efter biobesöket aktualiserades en hel del av det som föregår besöket; uppslukandet i filmens populärkulturella sammanhang.

Biografen kan beskrivas som en dubbel upplevelse eftersom det förefaller haft så stor betydelse att *gå på bio*, dvs. kompetensen, förvärvat genom förberedelserna, den förkunskap man hade, vägen dit, innan man går in, när man väl kommit ut, vägen hem. På ett annat plan finns den individuella upplevelsen; det som sker i mötet med filmen och bearbetningarna efteråt. Och bearbetningen är som sagt både individuell och kollektiv.

Mitt material visar entydigt att människor berörs av film, dvs. sällan är likgiltiga för vad som händer på duken. Tvärtom går många in för att på olika sätt och med olika intensitet bearbeta vad man upplevt (dock inte bara på duken utan genom hela sitt biobesök). Detta utan att egentligen tro att de är någon annan eller att världen i ett slag kommer att förändras. Denna upplevelse kan på så sätt liknas vid dagdrömmar. Man "är" någon annan men släpper samtidigt aldrig själv. Om man utgår från ett sådant antagande så bör fenomenet att (be)röras av film vara centralt för studier av såväl rörliga bilder som populärkultur i allmänhet (Williams 1995). Man går på bio för att beröras eller på annat sätt få en upplevelse. Olika människor reagerar naturligtvis olika på det de sett eller upplevt. Man kan se fantasi som ventil, som ett frigörelseutrymme. Längtan är dagdrömmens syster, som någon har sagt. Man kan också formulera det genom en lek med ord. Man går på en *föreställning* och den inspirerar i bästa fall till hur man kan *föreställa sig*. Det handlar om att underhålla, att bli underhållen för stunden, men det kan också vara att det är just denna underhållning som upprätthåller en, dvs. ser till att det blir ett visst underhåll av den drömmande, fantiserande delen hos personen, dvs. "underhåll" i betydelsen att hålla något i gott skick.

Kanske var det av en sorts rädsla för den subtila gränsen mellan dröm, fantasi och verklighet som så många debattörer långt fram i

tiden fortsätter att predika vikten av att kunna skilja på fantasi och verklighet. Vem vet vad som händer med den som går alltför djupt in i din dagdröm? I den isländska filmen *Bíó dagar* säger en pojke: "Det där var väl ingenting jämfört med det jag sett på bio!", när en släkting som en sorts lokal tillkomsthistoria eller myt berättat en historia om ett troll som i gryningen förvandlades till två isländska klippor. Barnens bioreferenser blir "bättre" historier än de klassiska sagorna. Inte bara det, barn och ungdomar erfar saker via de nya medierna som föräldragenerationen fick lära genom egen erfarenhet. Kan detta ha framkallat en indignation hos tidigare generationer?

## Reaktioner på den moderna tidens insteg i de ungas värld

Jag har via biobesöket, framvävt genom många exkurser, visat på en sorts bildningsgång där människor upplevde och upptäckte på egen hand med biobesöket och filmens hjälp. Det är konsekvenserna av t.ex. cyklandet, biogåendet och de många mötena. På en annan nivå finns diskussionen om såväl filmens som biografernas roll men också synen på ungdomar. Det jag har lagt tyngdpunkten på hittills handlar alltså om självbildning. Det andra handlar mer om folkbildning och folkuppfostran. Jag menar dock att dessa inte behöver stå i ett motsatsförhållande till varandra utan fungerar parallellt. Uppfostrare vill se orsaken till skeenden och ser gärna människor som något som måste fyllas men framför allt formas. Det är således ingen slump att oron projiceras på unga människor.

Ett sätt att kontextualisera biogåendet, att se dess roll i samhället, är att se på den samhälleliga rädslan för ungdomars nya förebilder. Jag har lagt relativt stor vikt vid den ungdoms- och fritidsutredning som Ungdomskommittén genomförde under 1940- och 50-talen. Utredningen fungerar som underlag för en tidsskildring men också som en beskrivning av hur utredningarna bidrog till att göra ungdomen till ett problem.

Att bli en ”bra” filmkonsument förefaller ha varit viktigt i det stora sammanhanget; för att utveckla och föra samhället vidare om man ser till den offentliga diskussionen. Det fanns vid den här tiden en stor tillit till bildning och möjligheterna till socialt avancemang. Fokus i detta kapitel kommer att ligga på ungdomar eftersom det i så hög grad var de som besökte biograferna, men också för att det framför allt var de som skulle formas.

Vid den här tiden var det samhälleliga budskapet att det fanns möjlighet till social rörlighet:

och föräldrarna bidrog till uppbrottsstämningen genom att uppmuntra barnen att ”inte bli som vi”. Ungdomars verklighetsuppfattning grunda-



des inte så mycket på vad de var som på vad de kunde bli (Frykman 1988:100).

Debatten kom mycket att handla om de vuxnas drömmar även om den handlade om de unga. Att man satte ungdomarna i fokus framstod i det ljuset som en sorts omsorg om framtiden, det var ju de unga som skulle förverkliga det nya samhället. Mycket av debatterna kan sägas ingå i en retorisk genre och draget av civilisationskritik är stort i de flesta. Frykman poängterar att det som framkom i debatterna om dansbancelälandet inte alltid var enhetligt och entydigt. Det fanns gott om tveksamma, prövande och inte sällan kluvna debattörer (1988:115). Ungdomsvårdskommitténs betänkande *Ungdomen och nöjeslivet* 1945 vände sig mot den gängse föreställningen att ungdomen blivit sämre. Åtskilliga var de debattörer som gick in och försvarade ungdomarna. Men även bland dem tenderade förklaringarna att bli att de inte lärt sig att rätt ta tillvara på den relativt nyvunna eller utökade fritiden. I föräldragenerationens iver att skapa goda förutsättningar för sina barn, den yngre generationen, glömde de lätt bort att barnen själva måste bygga sin framtid.

Avsikten med kapitlet är att sätta in diskussionen om ungdom, film och biografgående i ett samhälleligt sammanhang. Det handlar bl.a. om hur en del av tidens samhällsdebattörer förhöll sig till det faktum att det i så stor utsträckning var unga människor som gick på bio.

Jag har redan presenterat en del av debattörerna. Tanken är att här fördjupa diskussionen. Föregående kapitel handlade om hur generationer lärde sig att bli aktiva filmåskådare. Av den samtida diskussionen framgår att man såg en generation med filmsinne växa fram:

Den är förtrogen med filmen. Inte så att den känner till de olika stjärnorna, utan därför att den rent omedvetet genom sina täta biobesök *känner och reagerar filmiskt* (*Biografbladet* nr 1–2/1945, min kursivering).

### En publiks fostran

Axelson, Franzon och alla samlare eller filmintresserade jag tidigare nämnt, som inlemmat filmens värld i sina liv, var alla en del av en tidstypisk massrörelse. Filmproducenten, debattören, historikern, folkbil-

daren och så småningom Sveriges första filmprofessor Rune Waldekranz får här sammanfatta vad jag velat visa att biograferna och filmerna haft för betydelse i människors vardag:

Filmen var den föraktade, "vulgära" underhållningsformen, en ny biblia pauperum, den fattiges bilderbok. Men filmen segrade trots all officiell missaktning och utvecklades till en inflytelserik konstindustri, uteslutande emedan den motsvarade ett ursprungligt och starkt behov hos de breda lagren, emedan den mättade en folkets spontana bildhunger och uppfyllde dess önskedrömmar. Men filmen vann sin oerhörda popularitet också därför att den skänkte folket – och den har alltför mycket förbisetts – en ny självtillit. /---/ Nästan omärkligt ställde sig filmen i spetsen för en stillsam men djupgående revolution av massornas sätt att uppträda och vara. Av stor betydelse blev att filmen gav ungdomen nya hjältar (på gott och ont) – filmstjärnorna. Men vad var väl de nya hjältarna annat än män av folket, med vilka man helhjärtat kunde identifiera sig. Detta bidrog till att i hög grad stärka de unga generationernas självförtroende. Genom filmen hade de bra mycket liknande en mytologi, en projicering av tidens idealbild (Waldekranz 1951:14f).

Carl Björklund ingick i raden av skribenter som tagit på sig rollen att föra ut filmens goda sidor. Att film är konst och kultur var en självklarhet för honom. Vid tiden för tillkomsten av boken *Kampen om filmen. En studie i filmens sociologi* 1945 hade film och biogående som sagt blivit en syssla för var och en och väl införlivat med det svenska vardagslivet. Även om filmintresset fortfarande främst handlade om att avguda filmstjärnor, så fanns det ett filmintresse värt att bygga på, skriver Björklund (1945:10). Han menade, liksom t.ex. Elsa Brita Marcusen, att ett väl använt filmintresse skulle gagna hela samhället. Han var övertygad om att filmen hade ett stort inflytande på människor och därmed ett stort ansvar och det fanns, menade han, en fara i att bara se filmen som ett förströelsemedel och som oskyldigt tidsfördriv. Ser man filmen och biograferna ur ett institutionaliseringsperspektiv så kan man betrakta mediet som etablerat vid den här tiden.

Svensk publik ansågs vara ovanligt alert och "filmkunnig". Publiken hade hunnit bli van vid svensk film av god kvalitet under 1930- och 40-talen. Här nämns då och då "den filmmedvetna biopubliken". I filmens

första skede konkurrerade den med andra marknadsnöjen och det var otänkbart att bereda plats för kritik av den. I nästa skede utvecklades filmen till industri. Desto mer komplicerat blev det när den gjorde anspråk på att erkännas och bedömas som konst. Genomgående var skribenterna då, som nu, kritiska mot vilka som gavs utrymme och möjlighet att skriva kritik och då inte bara i landsortspressen. Filmkritik började inte skrivas förrän efter första världskriget och då handlade det mycket om att kämpa för ett oberoende gentemot biografägarna. Det fanns en kritik mot att kritiker hänvisade till nöjesspalterna och att filmessayistiken inte har samma status som annan konstanalys. Det faktum att filmskribenter skrev under sina artiklar med signatur och inte eget namn vittnar även det om filmens status, något som mer passade på tidningarnas nöjessidor än kultursidor.<sup>131</sup> Under 1940-talen och 1950-talen var det dock flera som skrev under med sina namn alternativt var kända pseudonymer.

I *Ungdomen och nöjeslivet* diskuterades filmens inverkan på ungdomen. Där hänvisades till en undersökning från 1942 om publiksmak som gjorde upp med föreställningen att ungdomar bara såg s.k. "lätta-re filmer" (SOU 1945/22:233). Att ungdomen inte drogs till de svenska filmerna, ansågs i stor utsträckning bero på att dessa i allmänhet saknade den spänning som den utländska filmen ofta kunde erbjuda (SOU 1945/22:240). Av debatterna framgick dock att de svenska filmerna hade så stor publik att även många unga människor faktiskt måste ha sett dem. I utredningen funderade man över de biokompetenta ungdomarna, att det numera faktiskt fanns människor som kunde sägas vara *fostrade till filmpublik*, de hade haft tillgång till film och bio under hela sitt liv:

Intressant är att en jämförelse mellan de äldres och ungdomarnas filmsmak knappast kan sägas utfalla till de senares nackdel, snarare tvärtom. Måhända beror detta på, att vanan att se film, bidrar genom att *skärpa kritiken, odla smaken* och *höja kravet* på filmens kvalitet. Genom att de yngre går oftare på bio än de äldre, får de – bortsett från vilken inställning man än må ha till deras biovanor – en annan träning och vana att bedöma film än de äldre. /---/ Med ungdomens tämligen flitiga biovanor följer, att de också måste gå på en hel del tvivelaktiga eller rentut dåliga filmer, eftersom de bra och bättre filmerna är få i förhållande till flertalet. Genom att ung-

domens filmbehov inte kan tillgodoses på lämpligt sätt, uppstå otvivelaktigt risken att dess *filmsmak* kan försämrast av bristen på god näring. /---/ Detta torde ytterligare understrykas av att ungdomen genom sina ofta synnerligen bestämda biovanor kommer att fästa jämförelsevis mindre avseende vid det ämne en film behandlar. Man bestämmer sig för att gå på bio, vad man sedan skall se är en andrahandsfråga. Tydligast gör sig givetvis detta gällande på mindre orter, där möjligheten att välja program ofta är starkt begränsad (SOU 1945/22:242, min kursivering).

Trots att utredarna kom fram till att ungdomar hade bättre smak än man trott, nämndes svårigheterna med beskrivningar av modern film eftersom så lite forskning gjorts kring "filmens problem". Den analys av film man ändå vågade sig på att göra, satte den amerikanska filmen i fokus. Vid den här tiden var 3/5 av de släppta filmerna amerikanska. De svenska filmerna hade trots det stora möjligheter att nå en *bredare* publik eftersom de fanns i väsentligt fler kopior. Undersökningen fokuserade också på de populära filmerna, "de konventionella", eftersom det var främst de som drog ungdomspubliken, snarare än pionjär-, konst- eller experimentfilmerna. Samtidigt var det inte helt ovanligt att en del av dessa filmer faktiskt gick på landsortsbiograferna där man på ett fascinerande sätt blandade genrer och nationaliteter av ren nödvändighet. Publiken fick sig därmed en massa olika filmer till livs. Här kan man se det demokratiserande draget i filmvisningarna; alla kunde se samma filmer om än vid olika tillfällen (se t.ex. *Biografbladet* nr 2/1950). Så de begränsade möjligheterna att välja film var inte nödvändigtvis alltid av ondo, istället vittnar många av den tidens biobesökare om en bredd i sin filmrepertoar.

### Filmtidskrifter

Det fanns på 1940- och 50-talen en stor, livlig diskussion om filmens roll i dagspress och framför allt så fanns det en del facktidskrifter, såväl de som vände sig till en filmintresserad allmänhet, som exempelvis nämnda *Filmjournalen* och *Fickjournalen*, som de som riktade sig direkt till dem som arbetade med film, t.ex. *Biografägaren*. Någonstans däremellan kan *Biografbladet* (som 1952 blev *Biografbladet Redivivus*) placeras. *Biografbladet* vände sig till specifikt filmintresserade, även om

grundaren Knut Jeurling hade ambitionen att ungdomen skulle skriva i tidskriften. Flera av skribenterna talade om filmens möjligheter att som ingen annan konststart förmedla en intensiv, konstnärlig upplevelse till en oskolad publik (*Biografbladet* nr 2/1948). De argumenterade mot det de menade var ett vanligt sätt att se på film, att se det utifrån ett annat medium, t.ex. konsten. Filmen hade andra viktiga funktioner i samhället än direkt estetiska i denna moderna tillvaro, där arbetet inte bara blev mer specialiserat utan också tog allt mer tid och kraft och som isolerade individen, skrev t.ex. Robin Hood/Bengt Idestam-Almqvist (*Biografbladet* nr 17/1948).

Kanhända tenderar filmen verkligen till att usurpera verkligheten, att stora massor förlägger sin upplevelse av livet utanför detta, till en mörk salong, och omsätter sitt eget livsbehov i passivt seende samtidigt som de egna känslorna sammansmälter med skuggornas på vita duken – ja, kanske är det ett betänkligt fenomen i vår kultur... /---/ Vi vet nästan ingenting om filmens art och egentliga verkan. Vi anar bara att den är oerhörd och på gott och ont. Vi vet att en människa kan lämna en biografialong som en "annan" person än den som gick in men vi vet inte hur och varför (Marcussen 1950:79f).

Det fanns en kluvenhet om vad man vågade lämna åt människor själva. Folkbildning handlade mycket om folkuppfostran.

Det är ingen tvekan om att filmen fortfarande fick finna sig i att placeras längst ner i värdehierarkin. Marcussen skrev i tidskriften *Filmdebatt*:

I Norge har vi hvert år etter krigen kjøpt kinobilletter for om lag 50 millioner kroner. Indeksfamilien gir ut kr. 37,75 på kinobeök, kr 30,62 på bøker, kr. 7,50 på teater og konserter og kr. 1,50 på kurser og foredrag. Filmen har altså overtaket over boken, teatret, musikken og foredraget. Men på skolen, ved universitetet og i opplysningsarbeidet er det Hamsun, Holberg, Haydn og Hegel vi lart om, ikke Hitchcock (Marcussen i: Dahl 1996:221).

Statsvetaren Roger Blomberg, som studerat statens roll i svensk filmpolitik, menar att det var först under 1930-talet som det användes kul-

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl

*"Även folk, som inte har sett en viss film, påverkas av den. Filmen diskuteras av vänner och arbetskamrater. Man ser reklampfoton utanför biografen. Tidningarna angriper censuren för att den har friserat Shakespeares dialog, eller också publicerar de bilder av Lawrence Olivier med fru och kattunge framför öppna spisen. Och de historiska kostymerna går igen i modepåbudet" (Marcussen 1950:5f).*

turpolitiskt positiva argument för att höja kvaliteten på biograffilm. Tidigare hade det bara handlat om att hindra och stoppa:

När stöd till olika kulturyttringar ges är det vanligaste argumentet att man vill stödja den "goda konsten" eller "kvalitetskonst" av olika slag. För filmens del dröjde det innan den i riksdagen uppfattades som en konstart som kunde jämföras med teater, opera etc. Film betraktades mer som en underhållningsform. Det visade sig även i statens bruk av nöjesskatten, där filmbesökare fick betala större andelen i nöjesskatt än de som gick på teater (Blomberg 1998:43).

Under andra världskriget fanns det en ganska utbredd verksamhet där man visade ocensurerad film. En del hade tagit sig namnet filmstudios, men bara för en kväll eller tillfälliga visningar i slutna sällskap för att få möjlighet att se vissa filmer. I en artikel i *Biografbladet* skriver en av de "riktiga" filmstudios ordförande, Nils Bertil Malmqvist, om hur han menar att en ideal filmstudio fungerar och verkar. Man bör, istället för att haka upp sig på filmens kommersiella roll, gå den motsatta vägen, och förbättra filmsmaken: "Skapa fram en publik som fordrar god film och som gör konstnärlig film lönande. Studioprogrammets första punkt är just att skapa en fordrande filmpublik" (*Biografbladet* nr 1–2/1945). Detta är naturligtvis en del av diskussionens kärna. En del vill förändra publiken. Men ännu flera talar om just en fordrande publik eller vad som ibland nämns som "Film-minded" (*Biografbladet* nr 2/1959). Man är på väg till att inte bara legitimera mediet utan också att *skapa en kompetent publik*, vilket är ett ytterligare led i institutionaliseringen.

### Filmbildning genom folkrörelserna

Historikern Eva Blomberg har i flera studier visat hur arbetarrörelsens misstänksamhet mot det nya mediet film luckrades upp under slutet av 1930-talet, då det i stället blev vanligt att man inom rörelsen själv producerade film. 1940-talet kallar hon t.o.m. för arbetarrörelsens mest filmoffensiva period (Blomberg 1997:107). Blomberg gör en analys av arbetarrörelsens användning av filmen som var ett sätt att skapa mot-offentlighet till den borgerliga offentligheten (2001:4). Eftersom film

är dyrt att producera handlar filmproduktion också om en kamp om tolkningsföreträde, menar hon. Det tog förhållandevis lång tid innan arbetar- och fackföreningsrörelsen använde filmens medel på ett mer organiserat sätt. Tidigare försök hade gjorts men det krävdes en inordning i den sorts filmer som producerades under kommersiella förhållanden eftersom det var de som drog publiken. Enskilda fackförbund gick i bräsch. Under slutet av 1930-talet tog dock hela arbetarrörelsen ett samlat grepp om filmen. Man kunde inte längre komma ifrån det faktum att filmen var en högst närvarande offentlighet (Qvist 1995:106f).<sup>132</sup> I synnerhet unga människor lärde sig om livet genom olika medier snarare än genom egna erfarenheter och genom att leva livet menade många debattörer då som idag. Elsa Brita Marcussen, precis som många andra namnkunniga filmkritiker och debattörer, kritiserade filmen för att sällan ha koppling till det s.k. verkliga livet och dess isolering från den värld vi lever i (1950:90). Många av skribenternas förslag gick ut på att ge utbildning i filmreception för att lära sig att kritiskt analysera filmernas innehåll, så att man i princip kunde se vad som helst och förhålla sig till det. Marcussen funderade över vad de unga fick med sig för kunskap när de skickades ut i livet. Det som framför allt gjorde henne till filmfolkbildare var att hon ständigt betonade att filmen alltför ofta skilde sig från de andra konstarterna.

Kommittén bakom *Ungdomen och nöjeslivet* ansåg att filmen som upplysningsmetod var anpassad till den moderna tidens krav, och just det beskriver Blomberg: "Tidens krav hette film."<sup>133</sup> Även för andra sorters social upplysning utnyttjades filmens möjligheter att nå ut med upplysningar om den sociala välfärden (SOU 1949:31, t.ex. s. 39, 74.).<sup>134</sup> Film och biografer har inte i samma utsträckning som t.ex. skönlitteratur, teater, opera osv. haft färdiga tolkningsramar men väl föreställningar om bildningsgång.<sup>135</sup> Om film talas det dock sällan i bildningssammanhang på detta sätt. På så vis kan man säga att det är mindre förmätet att gå på bio, och därmed är det lättare att göra den upplevelsen till sin. Filmfolkbildarna måste betraktas som en liten klass för sig i bildningssammanhang. De hade ändå tagit filmen till sig och det var mer än många andra debattörer hade gjort. Bildningsidealet var så starkt och övertygande för en del att även ett tidigare så kontroversiellt medium fångades upp av den "vanliga folkbildarretoriken".



Det producerades valfilmer och reportagefilmer inom såväl fackför-  
eningsrörelsens olika delar som inom konsumentkooperationen och de  
politiska partierna (Vesterlund 1999:234). Under slutet av 1930-talet  
lyckades arbetarrörelsen få igång en kontinuerlig och relativt omfångs-  
rik verksamhet. Den var självständig i förhållande till den kommersi-  
ella industrin om än denna anlidades av en del fackförbund och man  
lyckades föra ut en arbetarförankrad ideologi i de filmer som gestalta-  
de ett modernt budskap men också som var kopplade till det som enga-  
gerade människor vid den här tiden. För att få ung publik gällde det  
att inte betraktas som gammalmodig utan snarare försökte man efter-  
likna den mer schabloniserade spelfilmen: "så att publiken kunde kän-  
na igen koderna och tolka in sig i filmerna. Det var därför man börja-  
de använda sig av kända artister under 1940-talet" (Blomberg 2001:16).  
Men man lyckades inte skapa ett alternativt stjärnsystem.

Blomberg menar att denna filmverksamhet var en pendang till den  
mer allmänna diskussionen som försiggick i samhället om kvinnans roll  
och plats i det nya samhället. Paradoxalt nog blev det visserligen en  
alternativ offentlighet, men med manliga förtecken, menar hon. Hela  
filmverksamheten byggdes upp och genomfördes av män (Blomberg  
2001:15f).

Filmens folkbildare kämpade för att få in filmen och filmindustrin  
i den "vanliga" folkbildarfällan. Det finns en förhistoria till varje debatt  
eller diskussion. Jag har berättat om Gösta Carlberg och det engage-  
mang han hade för landsbygdens ungdom. En av dem som påminner  
mycket om Carlberg i sitt angreppssätt men också i typifieringen av  
kategorier människor är Carl Cederblad. Han verkade en bit in på  
1950-talet genom föreläsningar och publikationer, aktivt arbetande för  
att sprida "ljus över bygden".<sup>136</sup> Cederblad menade, liksom så många  
andra vid den här tiden, att det gamla gick förlorat utan att det ersat-  
tes med något bra alternativ och menade att botemedlet var folkbild-  
ning (Alsmark 1985:299). Biogåendet på landsbygden innebar närmast  
en revolution, där i synnerhet ungdomar for i stora skaror till biogra-  
ferna. Debatterna fördes således minst på två fronter. Den ena tog  
avstånd från det gamla samhället, den andra reagerade på vad man upp-  
fattade var avarter i den nya samhället.

Utredningen *Ungdomen och nöjeslivet* kan paradoxalt nog i sina drag

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl

*"Biosituationen, som innebär, att vi sitter i en biosalong utan egentlig kontakt med den övriga publiken, med ögonen fastklistrade vid bilderna på den vita duken, självvalt passiva och med gränsen mellan verklighet och dröm utsuddad, därför att mörkret förändrar både tids- och rumsbegrepp, är ägnad att hjälpa filmen att verka med nästan hypnotisk makt över våra sinnen" (Marcussen 1959:8f).*

sägas vara en hyllning till filmmediet. Man förstår utifrån texterna att författarna insett filmens och biografernas kraft. Utredarna använder ordet "kulturmedel" och menar att filmen är ett sådant som kanske har den största betydelsen för unga.<sup>137</sup>

Kommitténs arbete låg väl i linje med såväl den socialdemokratiska som den liberala synen liksom sammansättningen av ledamöter. Utredningen rekommenderade och gav förslag till åtgärder mer än ställde krav, till skillnad mot de konservativa krafter som också fanns representerade i debatten. Och det gjordes många undersökningar om ungdomars situation under 1930- och 40-talen. Man kanske kan säga att denna nya trend inom socialpolitiken rent av inleddes med Alva och Gunnar Myrdals *Kris i befolkningsfrågan* som kom in på missanpassad ungdom.<sup>138</sup>

Vad gäller biogåendet förefaller, som med så många andra företeelser, föräldrarna vara de som såg det som minst problematiskt. Av frågelistmaterialet framgår att många i föräldragenerationen var nöjda när ungdomarna gick på bio istället för att hålla till vid dansbanorna. Nu stod dessa evenemang inte alltid i ett motsatsförhållande, men det visar på de olika nivåerna i diskussionen om ungdom som problem.

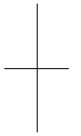
### Det moraliska rummet?

Tar man då efter vad man sett på den vita duken? Tveksamheten inför biografernas roll var stor och periodvis omfattande, och inte alltid helt oberättigad. Mycket var som gjort för moralisk panik inför "biograf-eländet". Furhammar skriver talande att filmens ansikte utåt var fullt av motsägelser (1998:98). Dubbelheten återspeglades i tidskrifterna som inte sällan levde på läsekretsens filmintresse samtidigt som de hade de mest kvalificerade filmartiklarna (Furhammar 1998:98).

Återigen blir ambivalensen inför utvecklingen tydlig. En del menade att unga kunde ta ansvar för sig själva och borde ha fått en ökad frihet medan andra snarare hade funnit att unga var i behov av vägledning, normer och beskydd. Jag har försökt spegla något av bredden inför dessa ytterligheter och genom referenser till skribenter och debattörer illustrera ambivalensen inför moderniteten. Omvandlingen av det s.k. bondelivet och inflyttningen till städerna aktualiserade så många



Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl



*Att filmen inspirerade kvinnor att ägna sig åt sina utseenden och att det var omdebatterat är det ingen tvekan om när man läser samtidsdokument (Ur Filmboken 1953).*

frågor om hur livet borde levas, för ung som gammal, men som i alla tider fokuserades intresset på unga människors livsstilar och levnadsvanor. I SOU-betänkandet ansåg utredarna att det var oomtvistat att filmen hade inverkan på ungdomar, men eftersom det sällan handlade om mer än yttre beteenden och vanor, och det var något i ständig förändring, menade utredarna att det inte behövde vara så farligt. Samtidigt var det kanske just det ytliga som var farligt. I utredningen kom man fram till att filmen nog inte hade negativ inverkan på vanliga ungdomar, men man var rädd för att den kunde komma att få det. "Det dagliga livet hade blivit mer forcerat", skrev man och påtalade att arbetet förändrats radikalt för många människor inte minst genom det uppdrivna tempot. I sin sammanfattning om filmens inverkan funderade utredarna över vilken effekt det kunde ha på unga att se all den lyx och flärd som framför allt den amerikanska filmen visade. Kunde det få som konsekvens att vardagen framstod som desto färglösare och torftigare när man kunde jämföra? Fanns det risk för att alltför många biobesök med glamorösa filmer gjorde att ungdomen blev blasé och fick minskad förmåga att finna sig till rätta i vardagen? Det var just filmens förvanskade bild av verkligheten som utredarna gick till angrepp mot (SOU 1945/22:269). Den systematiska verklighetsförfalskningen gällde även s.k. seriös film, menade man, och hur skulle unga människor med begränsad livserfarenheter kunna genomskåda detta?

Onekligen interagerade veckopressen och filmindustrin. Utredarna menade att bland män var det framför allt de yngre männens *mödrar* som tog intryck av filmhjältarnas mode. Man talade om det alltmer utbredda bruket av kosmetika och trodde att filmen varit en inverkan- de faktor. Man menade att det aldrig var fel att unga människor lade ner omsorg på sitt yttre men avigsidorna var många. En av dem var att inte alla hade råd att följa modets växlingar, "de unga klär sig över sina tillgångar. Man tänker mindre på klädernas praktiska funktion, hållbarhet och slitstyrka än på det moderna snittet" (SOU 1945/22:252). Vilket kunde skapa negativa behov.

Ungdomar får, och har ofta fått, en syndabocksfunktion och man kan se två sidor av ungdomsdebatten genom tiderna: allt blir värre och värre alternativt aldrig har ungdomar varit så bra som nu (Olson 1992, Swärd 1993). Detta syns även i filmerna. Filmforskaren Bengtsson menar

att ungdomsproblemtemat introducerades redan 1926 i svensk film. Gängbildningens destruktiva kraft är tydlig i många filmer, liksom bilismens betydelse på 1950-talet (Bengtsson 1998:81f).<sup>139</sup>

När det gäller t.ex. moraliska paniker och förförståelsen av unga människors behov menar en del att det egentligen handlar om en kamp om kulturellt kapital (Boëthius 1993).<sup>140</sup> Unga människor skaffar sig andra kompetenser än tidigare generationer haft och under 1900-talet har det bl.a. inneburit att lära sig helt andra och nya medier. Ibland står dessa olika generationers kompetenser i motsatsförhållande och inte sällan upplever den äldre generationen ungdomsgenerationens kunskap som hotfull och försöker sätta de yngre på plats (Boëthius 1993:270). Jäm- för det jag talar om ovan med hur äldre människor finner sina egna berättelser och erfarenheter torftiga i förhållande till vad "dagens" ungdom upplever, inte minst via filmens värld. Men man kan också höra inställningen att bio är "onödigt". Tiden kan användas till annat och nyttigare än verksamhet som mest ger material för dagdrömmar och verklighetsfrämmande idéer. Boëthius hänvisar till Kristevas resone- mang om adolescensen som en förklaring till unga människors nyfi- kenhet på nya saker, även förbjudna, vilket inte sällan innebär att grän- ser av olika slag överskrids och tabun försvagas. Dessa handlingar leder ofta till ett avståndstagande från den äldre generationen (Boëthius 1993:271). Samma anklagelser mot unga människor har ständigt upprepat sedan åtminstone 150 år tillbaka; ökande ungdomsbrottslighet och tilltagande moraliskt förfall, att det var bättre förr och blir värre framöver.<sup>141</sup> Mycket rör sig helt enkelt om vuxnas ambivalens inför ungdom. Då handlar det inte lika mycket om film som om moderna ungdomar som "offer" för moderna företeelser, och i dem ingår film som en ingrediens bland andra.

### Samhälle i förändring

Uppenbart rådde det oenighet kring hur man skulle handskas med de nya möjligheterna. Mycket av diskussionerna kan som sagt kopplas till tiden. Perioden 1945–1960 var en speciell del av Sveriges 1900-talshistoria. Man brukar beskriva 1950-talet som framtidsdecenniet; kristiderna var över, ekonomin utvecklades, konsumtionen ökade, det var över-

gång från folkhem till välfärdsstat.<sup>142</sup> Det finns ingen helt entydig bestämning av vad folkhemmet är eller en klar epokbestämning men samtidigt finns det en någorlunda gemensam bild av vad vi menar. Flera olika processer samverkade och ledde till skapandet av den svenska välfärdsstaten.

Walter Benjamin var en av de första att säga att det är varje tids privilegium att betrakta sin egen tid som unik. Han reagerade på den eviga återkomsten av talet om det nya och moderna. Han såg snarare det moderna som en aspekt av det gamla. Om detta tvistar man. Bo G. Nilsson har gjort en beskrivning av folkhemsambitionerna genom att ha sett till dess rötter. Han poängterar moderniseringen som en serie oavslutade vågor från 1700-talet och framåt, där 1920-talet fram till 1960-talet ses som en ny våg då kapitalismen, massproduktionen, masskonsumtionen och masspolitiken utvecklades i sin fulla styrka men också då man började se människan som psykologisk och social varelse (Nilsson 1996:15, jfr m. Berman 1987, Fornäs 1993).<sup>143</sup>

1940- och 50-talen var således en fortsättning på den politiska reformismen och ett genomförande av folkhemsmodellen. Utifrån detta kan man förstå debatterna om fritid, ungdom och filmens roll i samhället.<sup>144</sup> Tiden var påtagligt präglad av motstridiga viljor om hur framtiden skulle gestaltas. Sociala problem var allas problem, såväl de konservativa som de liberala. Möjligheten kom de liberala att mer poängtera frågor om hemmet och barnen. Teman ur privatsfären lyftes fram till politisk behandling i den offentliga sfären och där kom t.ex. socialreportagen att bli ett viktigt redskap (Hultén 1992). Detta är intressant som bakgrund till diskussionen om ungdomen och filmen. Vid sekelskiftet fanns det en utbredd välgörenhetsideologi som nu förvandlades, och andra samhälleliga problem fokuserades liksom man förklarade t.ex. brottslighet och klasstrider med att de berodde på brister vad gällde hem och uppväxt (Nilsson 1996:155). Detta kan alltså ses som orsaken till varför fokus alltmer kom att hamna på barn och ungdomars uppväxtvillkor.

Arbetarrörelsen hade vid 1920-talet lämnat genombrottsfasen bakom sig och stod inte längre i konfrontation med det etablerade samhället utan nu handlade det istället om integrering och inlemmande i vad som skulle bli en välfärdsstat för alla (Nilsson 1996:83).

Maktbalansen hade ändrats under 1930-talet. Alla myndiga hade rösträtt oberoende av kön och klasstillhörighet, och informationsutbytet ökade; människor ur olika sammanhang möttes i betydligt fler situationer än man gjort tidigare. Samtidigt kom ordet klass som samlande och beskrivande begrepp att användas allt mindre och kom att omtalas inlindat och metaforiskt. Ideologiskt var målet en demokratisk stat med engagerade medborgare med starkt samhällsansvar. Strategierna för att nå dit var många och mellankrigsperioden kom i många bemärkelser att bli en period av samhälleliggörande av medborgarna (Frykman & Löfgren 1985:130ff). Det handlade helt enkelt om en ny samhällsform med nya och andra krav på befolkningen. I *Modärna tider* finns en del av förhistorien till de diskussioner som finns kring biograferna, filmen och ungdomen även under senare decennier (Frykman & Löfgren 1985).

Men alla visade inte tillräckligt stort ansvar och var inte lika beredda på att ställa upp för det gemensammas bästa. Snarare blev det så att det uppstod en ny distinktion; mellan de som bejakade det moderna och de som ville vara kvar i det gamla (Frykman & Löfgren 1985:132). När jag ser till en del sammanhang på 1950-talet frapperas jag av att nytt och gammalt, osäkerhet och framtidstro så tydligt fanns parallellt.

Moderniteten provocerade fram en mångfald av beteenden och nya sammanhang tydliggjordes. 1940- och 50-talen framstår som motsägelsefulla år, präglade av en omvandling av hela samhället. Man kan kanske parafrasera Walter Benjamin och säga att det är var tids privilegium att kunna upptäcka det motsägelsefulla i historien.



## Att se tillbaka

Frågelistmaterialet innehåller många berättelser bortom 1940- och 50-talen. I det biografhistoriska kapitlet försöker jag säga något om förutsättningarna för biogåendet under den aktuella tiden. I detta kapitel handlar det snarare om ett ”efter”. Här kommer åter meddelarna till tals för att beskriva sitt fortsatta biogående och filmtittande. Jag berättar en institutionaliseringshistoria genom betoning på det innovativa i det biografhistoriska stoffet. Kapitlet *Att gå på bio* handlar om en sorts rutinisering och naturalisering medan det kommande mer handlar om vad man skulle kunna kalla trivialiseringen, dvs. den tid då många biografer lades ner och biogående drastiskt minskade (Löfgren & Wikdahl 1997).

### Meddelare ser film idag

Berättelserna om biogåendet i ungdomen är en berättelse om en annan tid men också om ett annat samhälle. Andra delen av detta kapitel handlar om berättelser om det förflutna.

I slutet av 60-talet var jag tillbaka i min gamla hemtrakt. ”Bygdegårdsbion” fanns inte längre, man fick åka in till ”stan”, Halmstad, för att se en film, så det blev inte ofta. Det var ju nu också mycket bekvämare att sitta hemma och se på tv. Långseriernas tid började. Familjerna Forsythe och Ash-ton blev som gamla bekanta. Nu orkar jag aldrig se en långkörare i stil med Dallas. Men att krypa upp i mitt speciella soffhörn med en kopp te eller kaffe och se en långfilm kan jag tänka mig (M21489).

Förändringen görs tydlig i flera berättelser. Biogåendet ersattes av tv och landsbygdsbiografen var sedan länge nedlagd. Det var främst som ung man gick på bio. När man träffade sin blivande partner intensifierades inte sällan biogåendet för att i det närmaste avta när barnen föddes. Biografen förlorade sin socialt dynamiska roll i takt med att bio-besöken reducerats till ett par om året. Vilken specifik film man skulle se hade dessutom fått en större betydelse. ”Samhällets biograf som

tidigare fungerat som något av kulturbärare och kulturspridare har nu flyttat hem i gemene mans bostad istället”, skrev en meddelare och menade tv:s inflytande (M21478). Hemmets ökande betydelse, men också förändrad teknik var några av de verksamma faktorerna.

Det var en fantastisk känsla att sitta hemma och se film när väl tv:n kom, skriver många. I Skåne skaffade flera tv tidigt och såg dansk tv. Fotbolls-VM 1958 verkar ha varit en gräns. Hade man inte skaffat en apparat innan dess så fanns det nu ett skäl att införskaffa en, säger en informant (S8). Strandpaviljongen i Simrishamn visade ett stort sportevenemang på tv som gjorde att folk vallfärdade dit.<sup>145</sup> Efter några år med tv gjordes det nya satsningar vad gällde filmproduktionen. Flera meddelare skriver att när de började gå på bio igen var det storfilmerna som lockade och då åkte de oftare till städerna för att kunna ta del av den nya tekniken, som t.ex. Cinemascope:

Filmduken på 40- och i början av 50-talet var rätt liten. Därför upplevdes det sensationellt, när man med tiden fick se en sådan ”vidfilms”-föreställning som *Windjammer*, för att inte tala om *Världens sju underverk* ännu längre fram. Då var också ljudet något helt annat! (M21531).

”Jag är bioidiot”, säger en man som lämnade Simrishamn för Stockholm 1950. Han gick på bio två gånger i veckan: ”Jag var en bioidiot så det är klart, när tv kom var det klart att jag skulle ha en sådan” (s3). Han skaffade en hel möbel där det fanns såväl tv och radio som gramofon. Eftersom en del av de som gick flitigt på bio under 1940- och tidigt 50-tal nu började etablera sig och bilda familj, fanns det inget hädiskt eller någon motsättning i att bänka sig i soffan framför tv:n.

Att jag inte går på biograf numera beror på att tv med video ersätter bio på ett bekvämt och bra sätt, och eftersom tv kör många 40- 50- och 60-talsfilmer, föredrar jag oftast att se dessa, som ändå var tämligen bra filmer. Om vi inte har tid att se en film när den sänds brukar vi banda den och se den senare. Jag ser alltså hellre gamla fina långfilmer med kända skådespelare än nya serier som ofta är väl ”plastiga”. Många av de gamla svenska är dock lite väl intetsägande och ibland tror man nästan att det går tretton sådana på dussinet.

När jag ser film hemma är det nästan alltid tillsammans med min fru. Vi har dock inte alltid samma smak, så det händer ibland att en av oss tit-

tar på en film, som man är intresserad av, medan den andre antingen tittar på något annat i en annan tv eller gör något annat eller rent av inte är hemma. Vi har ett par jättesköna läderfåtöljer framför bästa tv:n och ett bord emellan, så det går lätt att äta eller dricka kaffe när man tittar. Det är naturligt att man kommenterar det man ser om man känner för det. När man tittar på video går det ju också bra att pausa för att ordna kaffe eller titta på nyheter eller något annat. När man tittar på reklamkanaler, passar man på att sätta på kaffe o.dyl. under reklamfilmerna, vilket är ganska praktiskt, men kanske inte riktigt meningen med reklampauserna. Vi har också en liten tv med video i sovrummet, så sena filmer ser vi ibland sedan vi lagt oss. Det är bara alltför lätt att somna under tittandet (M21503).

Detta är en beskrivning av hur många förhåller sig till filmtittande numera. Det var dessa personer som var så moderna och reflekterande på 1950-talet men då i en helt annan livs- och biografisituation. "Det går ju inte heller att komma ifrån att film är bäst när de ses på en riktig biograf, men det är bekvämare att se filmerna hemma", sammanfattar denna meddelare (M21503). Men som vuxen med annan livserfarenhet ser man inte bara film i en annan kontext utan har andra kriterier för vad som karaktäriserar en god filmkväll. De varma smörgåsarna och öl som var så populärt när tv:n kom ersätts vid videon av smågodis.

Tv:n sågs som ett instrument som skulle kunna hålla samman familjen i en tid då kvinnorna börjat förvärvsarbete och de framväxande ungdomsgängens uteliv betraktades som hotfulla.<sup>146</sup> Detta var en medveten politik, menar bland andra medieforskaren Madeleine Kleberg. Att värna om familjen som institution sågs som en garant för reproduktionen av kommande generationer, men den sågs också som en konsumtionsenhet och som ett skydd för de frestelser som kunde dra ungdomar i fördärvet (Kleberg 1999:99). Att radio- och tv-industrin dessutom kunde erbjuda attraktiva apparater för hemmiljön underlättade, men undertexten i form av politiska skäl skall inte undervärderas. Det fanns redan vid introduktionen av radion "en uppenbar vilja att skapa ett lugnare samhälle genom att förflytta oroliga samhällsmedborgare från gator och offentliga inrättningar in i hemmen" (Reimer 1993:236, Höijer 1998). SOU 1956:32 handlar bl.a. om televisionen som

familjeinstrument, att det i en tid stadd i förändring och full av uppbrott kunde stärka familjebanden. Man försökte helt enkelt skapa ett nytt behov, ett behov som delvis väckts genom biograferna. Till en början stod tv i en sorts idealistisk folkbildningstjänst (Kleberg 1999:93). Även radion började alltmer betona familjen (Nordberg 1998:347). Men helt okomplicerat var det naturligtvis inte med tv. Nu som då fanns rädslan för medborgarnas passivisering, att för mycket orientering mot hemmet och familjen skulle leda till minskat deltagande i folkbildande, kulturella och politiska aktiviteter utanför hemmet (Kleberg 1999:12).

Att tv-tittande oftast inte sker i socialt sammanhang utanför familjen skiljer det från att gå på bio, säger en meddelare:

Det är alltid enbart vår familj som åker. Jag har själv varit på bio tillsammans med en väninna och har själv också haft andra barn med mig på bio. Det blir inte samma nöje då. Jag tycker om att riktigt gå in i filmen, men på något sätt kan jag inte det med för många "främmande" med mig (M21440).

Det paradoxala är att biograflokalen annars är fylld just med främlingar. Har då biografen förlorat sin sociala roll? När ses det som besvärande att vara tillsammans med någon man inte känner väl, som meddelaren skriver? Det visar snarare på vilka olika utrymmen man kan skapa sig även i det offentliga. Diskussionen om grader och glidningar av offentligt och privat är återigen aktuellt. Med dessa totala främlingar är ändå inte det privata delat. Med en bekant blir det privata delat på ett annat sätt. När man ser tv eller videofilm hemma i soffan är det omgivande rummet mycket mer påtagligt. Dels är tv-skärmen vanligen väsentligt mindre än biografduken, dels finns det en massa privata saker som pockar på hemma. Fast samtidigt kan det vara just det hemmavana som gör att man lättare kan stänga av omgivningen. På biografen kanske inte alla kan slappna av som man gör hemma eftersom man måste anpassa sig efter sammanhanget på ett annat sätt än i hemmet. I båda rummen försiggår intressanta spänningar mellan offentligt och privat.

Meddelarna beskriver många sätt att använda tv:n: det spontana eller

planerade tittandet, koncentrerat eller okoncentrerat tittande, kanalhoppande, men också tv som ljudkuliss och videon för att banda tv-program, dvs. en annan kontroll över tittande. Det simultana tittandet, man gör det samtidigt som man gör andra saker, är numera en självklarhet för de flesta (Lövgren 2002:237).

Numera är det dessutom mest ungdomar som går på bio, anser en meddelare och tycker att det är oroligare på filmvisningarna (M21509). Han föredrar den tidiga föreställningen och skriver att bio numera är ett socialt evenemang. Är det tiden och hans egen ålder som gör att han ser på bio så nu? Var det inte precis så här det fungerade då? Att det var ett socialt evenemang, som framför allt vände sig till ungdomar?

Detta att de filmer man då engagerades i har förlorat något när man ser dem nu är återkommande i materialet liksom att film egentligen skall ses på bio eftersom stämningen och känslan på bio är mycket starkare.

Lokalen och den stora duken ger känslan av att man är med i skeendet, på ett annat sätt än i tv. Man är "borta från världen" under tiden, så är det ju inte hemma framför tv:n (M21492).

Biofilmen gör ett starkare intryck än tv-filmen. Formatet på bioduken och stereoljudet förstärker upplevelsen. När man går på bio är också besöket mer koncentrerat på själva filmen. Man kan inte byta kanal eller springa ut i köket efter mackor etc. (M21508).

Biljettpriset gör att tv och video blir konkurrenskraftigt gentemot bio-besöken. Flera utsagor i frågelistmaterialet visar att många mest ser film på tv (med tillägget: fast mycket är skräp) för att det är lätt tillgängligt och kostar lite. Det känns motigt att ge sig ut på stan för att gå på bio när man väl kommit hem efter jobbet: "Jag går aldrig på bio för att bara gå på bio" (M21448). Det finns dock nyanser i hemvideotittandet, eller tv-tittandet liksom i olika sätt att se film på bio. Det kan handla om att "slötitta", men det kan också vara de större projekten, att man tillsammans hyr en film som man ser och pratar om, dvs. något mer snarlikt biosituationen.

När jag tittar på film hemma tycker jag om att vara några stycken. Det är kul att kunna småprata om filmen medan man ser den och efteråt är det kul att höra vad alla tyckte. Vi brukar nästan alltid ladda upp med mackor eller godis men det stör med småpauser om någon vill fylla på eller stoppa och spola tillbaka och se en scen igen. Jag föredrar att först se hela filmen och sedan gå tillbaks om någon vill det (M21508).

Detta representerar för flera av meddelarna det ”nya” sättet att se på video. Följande meddelare är född 1971 och tillhör de yngre.

Jag tycker att ”film är bäst på bio”, som reklamen säger. Att gå in i biografvestibulen, köpa popcorn eller annat biogodis (ett måste!), äntra salongen och välja bra platser (i mitten är målet), äta hälften av godiset innan filmen börjar, reklamfilmerna som jag älskar att se, och sen blir det tyst och mörkt och man sätter sig ordentligt till rätta i stolen som faktiskt brukar vara rätt så komfortabelt och se Filmen. Allt detta är en helgjutet upplevelse, men framför allt är ju filmupplevelsen så mycket starkare. Med den enorma filmduken och högt ljud ska det ganska mycket till för att jag ska bli distraherad (M21496, mina citattecken).

### Krav på biograferna

I Uno ”Myggan” Erikssons *Nöjeslexikon* föregås uppslagsordet ”biograf” av ”bingo”, och bingolokal var en inte helt ovanlig ombyggnadsstrategi biograferna genomgick under 1960- och 70-talen. På 1970-talet gjorde man det första konstruktiva försöket att möta konkurrensen från tv när man av de gamla biograferna gjorde flera mindre salonger. Tidens melodi var avskalning, reducering och likriktning (Furberg 2000:17).

Inte sällan huserade dessa multibiografer i källarvåningar med billiga hyror, där biljettkassör och vaktmästare blev en och samma. Kring 1980 gjorde SF en storsatsning på en annan form av multibiografer som även de var små, ridålösa salonger med liten filmduk och mycket liten golvlutning. Men man började satsa på bild- och ljudkvalitet i en sorts medvetenhet om att ett biobesök skulle kunna handla om en hel upplevelse: Man skulle både kunna sitta, se och höra bra. Duken skulle vara så stor som möjligt och sitta i samma plan som man satt (Furberg

2000:19). Vid den här tiden började man alltmer att satsa på kringverksamheten. Försäljningen av godis är bekant sedan tidigare, men förutom att det blev mer av den varan så började man dessutom sälja popcorn och läsk i foajéerna. Diskussionerna kring detta har stundtals varit mycket indignerade, men idag står man inför det faktum att biograferna blivit ekonomiskt beroende av kringförsäljningen.<sup>147</sup>

Ett tema som ständigt diskuterats under filmens och biografernas historia är vilken sorts upplevelse som skapas i salongen. En del talar helt enkelt om att dagens biobesök har annan karaktär än tidigare och att ett besök är mer varuhuslikt "präglad av inköp, konsumtion, ätande och drickande" (Furberg 2000:20). Ibland undrar jag hur stor skillnaden är. Det är annorlunda men handlar skillnaden om konsumtion? Snarare tror jag att biografen fått en annan roll i en tid som ser helt annorlunda ut.

Vad gäller synen på s.k. singelbiografer kontra de biopalats som har vuxit fram under 1980- och 90-talen, har synen på den förstnämnda kategorin förändrats. Den nya sortens multibiografer växte fram på bekostnad av singelbiograferna och diskuterades mycket. Såväl branschen som biografägarna bedömde singelbiograferna som både olönsamma och ineffektiva. Filmbolagscheferna talade om att föra upp bioupplevelsen på en modern nivå och många menade att man inte kunde bevara de pampiga singelbiograferna "bara" för sin vackra arkitekturs skull. Multibiograferna har kommit att bli den senmoderna motsvarigheten till 1940- och 50-talens många och ibland mindre biografer. Inom branschen menar man att biobesökare med sina nya vanor föredrar ett större utbud och det kan man erbjuda genom flera salonger av olika storlek. Det är också i dessa biografer som den nya tekniken förändras och där man valt att satsa på komfort.

Är vi tillbaka i det faktum att renare luft i biosalongen kan vara ett sätt att locka publik? Dagens motsvarighet verkar handla om teknik och snarare om ljud än luft. Under slutet av 1980-talet kom den första biografen i Sverige med den amerikanska normen THX-klassning. "Den som inte ser skillnaden mellan nya Royal och andra biografer måste vara döv" står det t.ex. i en annons för Nya Royal, Malmös största THX-biograf, med ett ljud "så kristallklart och "tredimensionellt", att du kan följa rörelserna på duken enbart med öronen (annons i *Nöjes-*

Bilderna saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl

*Filmstaden i Malmö var den sista stora multibiografen som byggdes under 1900-talet. Den invigdes 1998 och har flera av de gamla paradbiografernas attribut; baldakin, neon, golvmosaik, panelklädda väggar i foajén, en hel del rostfritt, paradtrappa till salongerna. Detta har man förenat med modern teknik; internet-kafé, THX-kläsade salonger (alla åtta med namn efter gamla Malmöbiografer). I den största salongen har man hängt en ridå med drakmotiv skapat av Isaac Grünewald. Fästmanssoffor längst bak har man i alla salongerna (Furberg 2000:304).*



guiden 1998). THX-standard handlar främst om ljud men även om sittkomfort och proportionerna mellan duk och salong.<sup>148</sup> Då är vi tillbaka i detta att det ofta är upplevelsen man söker snarare än den specifika filmen. "Fler och fler konsumenter väljer salong medvetet" säger man på SF: "Vårt viktigaste vapen är 'hög upplevelseintensitet'" (SvD 15/11 -95).

Uppenbart har THX och annan standardhöjning haft effekt för att öka antalet biografbesökare. Vändpunkten verkar ha varit 1991 när multibiografen Biopalatset öppnades på Söder i Stockholm i Sandrews regi. Och folk går på bio återigen trots att biljettpiserna är bland de högsta i världen.

Att bevara de gamla singelbiograferna har kommit att ingå i diskussionen om vilket kulturarv som skall bevaras. Går det att finna en balans mellan levande och moderna biografer, men att ändå lyckas ha kontakt med det historiska? Att biografer inte alltid finns med i inventeringar ser biografforskaren Kjell Furberg som ett tecken på filmens, fortfarande, relativt låga kulturella status (2000). Furberg menar att det gick för snabbt när man började bygga multibiograferna på 1970-talet och rev de gamla nedslitna. Påfallande många av dem var i sin tid väl genomförda och påkostade konstverk. Det är inte ovanligt att de riktigt påkostade biograferna renoverades och de gamla utsmyckade väggarna kläddes in i vävtapet, panel eller eternitplattor, taket sänktes och/eller golven fick ny beläggning. I bästa fall finns det gamla under. Teatrar, konserthus, bibliotek, kyrkor och slott är byggnader som av tradition alltid ligger nära till hands för kulturhistoriskt intresserade att värna om. Det har tagit tid innan biograferna började byggnadsminnesförklaras av Riksantikvarieämbetet. Nu har man dock gjort en landsomfattande inventering.

De senaste åren har det talats om att den projicerade biograffilmen kommer att ersättas av elektronisk filmvisning. Än så länge är den tekniken för dyr men också kontroversiell. Vad gäller distributionen av film så blir det dock onekligen både bättre, enklare, snabbare och billigare. Försöksverksamhet med en biografkedja med digitala projektorer pågår. Detta pratar man om parallellt som det senaste biograffänomenet är den multibiograf, Heron City, som det amerikanska AMC (American Multiscreen Cinemas) byggt mitt emot Ikea i Kungens Kur-

va söder om Stockholm. Den kan sägas vara det tidiga 2000-talets svar på de tidigare biografpalatsen och 1980-talens filmstäder. Heron City består bl.a. av 18 biosalonger med 4 800 platser. Biosalongerna, som är ankaret, ligger på tredje våningen och på vägen dit skall diverse andra möjligheter till upplevelse passeras: sydafrikanskt gym, spansk familjeunderhållning i form av bowlingbana och egenhändigt designad berg- och dalbana i virtual reality och givetvis en mängd restauranger. Denna satsning är den största enskilda strukturförändringen i Stockholms biografhistoria (*DN "På Stan" 4-10/2 2000*). En liknande satsning är planerad för Malmö, precis vid tillfarten till motorvägen norrut. I dessa upplevelsecentra kan man kombinera biobesöket med andra aktiviteter. Man kan äta middag, shoppa eller t.ex. ta en tur in i spelhallen på vägen till biografen. AMC lockade inte så många besökare som man inledningsvis hoppades men biobesökarna i Stockholms kommun har blivit färre sedan de öppnat, varför man får anta att en del besökare istället åker till Heron City. Nysatsningar i Stockholm har gjorts på biografen i Råsunda, Täby och Lidingö och har för SF visat sig vara lyckade. Biografen i förorterna var en gång i tiden en stor satsning och har på sina håll fungerat. Biograferna kan återigen fungera som social samlingsplats, om än den samhälleliga funktionen är en annan.<sup>149</sup>

### Berättelser om det förflutna

Ibland har jag undrat om mina funderingar över vår tids upptagenhet av det förflutna handlat om intressedomänans, dvs. att jag själv varit upptagen av att se till retrospektiva berättelser. När jag ser till iveren att spara och bevara så lyser ordet nostalgi på näthinnan. Kulturarv som ständigt visas upp består inte längre av enbart hembygdsdräkter och folklig dans. Nu k-märks det vi precis lämnat (t.ex. Bengtsson & Willis 1994). Museernas samtidsdokumentation gör att vi tittar på samtiden med dubbla ögon; det som är värdefullt för oss nu och det som vi vill bevara för att eftervärlden skall förstå hur värdefullt det var. Kan vi överhuvudtaget styra hur någon annan skall tolka vår samtid? Till viss del kan vi göra det genom att envisas med att söka konsensus kring vad som är värt att bevara. Det blir snabbt trender kring vad som plötsligt betingar höga priser på auktioner eller i antikaffärer.

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl

*"När jag gjorde entré i salongen såg jag spindelvävstrådar från golv till tak. Det var en egendomlig känsla att träda in i en för länge sedan försvunnen värld som under 20 år sovit sin törnrosasömn – där fanns en atmosfär som grep mig starkt. Stolarna var mycket vackra med ryggar av björkfaner, en stolstyp jag aldrig vare sig förr eller senare träffat på. Ridå fanns aldrig, och filmduken – målad på väv – var påfallande liten och försedd med svagt rundade hörn på stumfilmsvis. Bakom filmduken täcktes väggen av ett vackert grönt tyg – allt i original från 1943. Greta Blanks tillskott från 50-talet bestod i gula stjärnor och en månskära av papper, uppfästa på den gröna textiltakgrunden. Hon hade också ställt två uppstoppade rovfåglar till höger*

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl

*om duken, vilket säkert gav en dramatisk effekt när de avtecknade sig i mörkret under skräckfilmsvisningen. /---/ Biografen Wivex öde påminner oss om stordriftens och centraliseringens samt televisionens och bilismens tragiska biverkningar i den svenska landsorten. Under 40- och 50-talen – Wivex storhetstid – fanns i Veberöd två biografier, fem kaféer, systembolag, mejeri, tegelbruk, järnvägsstation på linjen Malmö-Simrishamn samt två hotell med restauranger. Då fanns det bara 1 000 själar i byn. Nu är befolkningen fyrdubblad – men allt jag räknat upp är idag nedlagt. Bylivet har dött ut, och Veberöd har reducerats till en sovstad. Så kan det gå” (Furberg 2000: 245).*

Man kan fundera mycket över hur och vad vi minns. Det 1940- och 50-tal som olika personer minns när de ser till berättelser om den tiden är så olika att det var som om de varit på helt olika resor. Det fanns så många 1950-tal. När man läser tidsberättelser under en koncentrerad period blir det påtagligt att 1940- och 50-talens människor i många stycken var lika frispråkiga och moderna som i vår egen tid och i andra stycken fullständigt isolerade och omoderna. Det var det nya och optimistiska men det är också det gamla och det mörka. Den tiden behöver därför inte bara beskrivas genom att sättas mot en annan tid, utan det går utmärkt att sätta olika sidor och upplevelser bredvid varandra för att visa på komplexiteten. Det var både och.

Hur berättelserna om 1940- och 50-talen som narrativ struktur har förändrats på 50 år har kommit att fascinera mig efter hand som jag arbetat. När det gäller bioberättelserna, och framför allt då frågelistsvar och intervjuer, dvs. material som formulerats och samlats in decennier senare, kan man se dem som berättelser om en utopi, placerad i förfluten tid men också som en utopi placerad i framtiden, man ville ha det goda från förr framflyttat till en bättre framtid. När man gör koppling till nutid eller någon annan tid så är det uppenbart att likheter finns, men också något som skiljer tiderna åt. Egentligen är det främst upplevelsen av förändring som löper som en röd tråd genom det moderna samhällets historia.

I en av mina tidigare studier som bl.a. handlar om läsning av skönlitteratur, så ser jag i människors beskrivningar av sin favoritläsning hur det är en uppslukande upplevelse man vill återuppleva (Sjöholm 1992). Det är den vuxne läsarens kritiska reflekterande som står emellan upplevelsen och texten, vare sig det handlar om seriemagasin, böcker eller film- och bioupplevelser. Litteraturforskaren Conny Svensson skriver sin läsarbiografi i boken *Tarzan i slukaråldern*. Under åren 1946–1954 upplevde han läsandets kraft särskilt stark och går igenom de serier och böcker som kom att spela stor roll för honom:

Jag påminns om att jag som barn läste med alla sinnen, och det är med *kroppens hjälp* jag övervinner tidsavståndet. Ibland stannar jag inför en bild och känner genom decennierna dess smak och stämning, ungefär som då den vuxne sökte erinra sig barndomens sinnesupplevelser (Svensson 1997:11).

Vissa erfarenheter sätter sig i kroppen och det är på så sätt man kan återuppleva stämningar eller t.ex. dofter utan att söka minnena på ett mer medvetet plan.<sup>150</sup> "Filmen väckte gamla minnen hos mig" är ett vanligt uttalande. Filmen i sig kan dessutom hjälpa en att minnas. En annan aspekt är att associera: "

Jag minns att jag var och såg *Tredje mannen* tillsammans med en pojke som jag hade sällskap med för mer än fyrtio år sedan och än idag så kommer minnena tillbaka när jag hör *Harry Lime Theme* (M21487).

Det är vanligt att folk minns enstaka scener tydligt, men det är också vanligt, som i detta fall, att man upptäcker att det man minns som centralt inte längre upplevs lika centralt när man ser om filmen. Fokus har förskjutits. Många berättar om enstaka filmer de sett många gånger. En person berättar om en film hon sett fyra gånger sammanlagt, första gången var för 25 år sedan tillsammans med sin blivande man:

Den filmen har vi sedan sett ytterligare tre gånger, och trots att jag inte alls tycker om sådana typer av filmer numera, så tycker jag om eller känner för den filmen. Jag tror att den ger mig en länk till mina biobesök med min man och jag njuter i fulla drag av filmen (M21440).

Film, och musik, kan fungera som tidsförankring (Dyrssen 1995:196). Filmberättelsen, musiken eller skådespelarna kan också framkalla minnet av en plats. De blir underlag för nostalgiska berättelser, vilket biografägarsonen Axelsons berättelse om reaktioner på hans filmnotiser visat. När man gör dessa upplevelser till ideal kan det förhållningssättet göra det svårt att se och förstå nuvarande ungdomsupplevelser.

Åtskilliga av berättelserna om den aktiva biograftiden går ut på att man inte kom ihåg själva filmerna. När man beskriver sina upplevelser för 50 år sedan är det oundvikligt att de berättelserna formas av senare tiders föreställningar om film och biografer (Stacey 1994). Detta har jag många exempel på och därför har det varit av stort värde att själv läsa t.ex. *Filmjournalen* från den tiden. Jag har ju själv en föreställning om den tiden utifrån de filmer jag har sett, den litteratur jag läst, det jag hört. Föreställningar om vem som fortsatt vara stjärna, vilka fil-

mer som var tongivande och ideal som var förhärskande osv. Vad man kommer ihåg, men också vad man glömmer, handlar således om ändrade diskurser, men också om var och ens personliga livshistorier.

Att "film-smak" lärs in i vissa åldrar och därmed blir måttstocken även för framtiden motsägs av att även de som inte tror att de utvecklas speciellt mycket som mediekonsument, förändrar sin kompetens med åren. En del känner sig förfrämligade när de ser om filmen/erna de tyckte mycket om i sin ungdom samtidigt som de kan framstå som en sorts ideal. Kanske det inte är en motsägelse utan åter en av dessa parallella sanningar? Till viss del beror det annorlunda förhållningssättet på att man numera befinner sig i en annan livssituation och det bekräftar tesen att det för många är biosituationen snarare än den enskilda filmen som är avgörande.

En annan sak är att den generation som jag nu talat om, som såg mycket biofilm under ungdomstiden, inte längre går på bio i någon större utsträckning. Av fleras sätt att tala om dagens ungdomars mediekompetens förstår jag att många numera ser sig som uteslutna. Det handlar återigen om kompetens. När en del meddelare skriver att tv:s långfilmer innehåller för mycket våld och skjutande så beror det bl.a. på att de förlorat den kompetens de hade under sin bioaktiva tid eller att den kompetensen inte längre är giltig. Naturligtvis är det perioder i livet då man har mer tid, energi och lust att gå in för att lära sig ett medium. Det visar att medier och mediesituationen, och därmed kompetensen, ständigt förändras inte bara i en yttre bemärkelse, utan också för var och en under en livstid beroende på var i livet man befinner sig.

### Modern nostalgi

Många av bioberättelserna är berättelser om en utopi eller ett idealtillstånd placerade i förfluten tid. Vad betyder då detta behov av att minnas som jag skrivit om? För nu handlar det inte bara om mormors mors eller farfars fars minnen, utan de egna. Vad innebär det att museer arbetar så mycket med att dokumentera vår egen tid? Varifrån kommer behovet av att biografera sig själv? Är det 1940- och 50-talen man nostalgiserar eller egentligen sin egen ungdom? Men varför blir då vi,

*Ibland får historiska företeelser symbolisera kontinuitet och stabilitet i vad man kan uppfatta vara en alltmer fragmentariserad värld eller kanske rent av kaotisk värld. Kan det vara så att det är det stabila vi söker i nostalgiska berättelser om 1950-talet? Medan man då sökte sig tillbaka till ytterligare en annan tid för att finna stabilitet och helhet. Många menar att just det som förefaller vara stabilt nästan alltid är skenbart och att det är just förändring och det instabila som är det normala tillståndet.*

jag, nostalgiska som inte ens var med vid denna tid? Handlar det om föreställningen om den trygga barndomen?<sup>151</sup>

Sätt och tekniker som används för att beskriva ett tillbakablickande för att minnas överhuvudtaget skriver Orvar Löfgren om. Hur produceras sådana tankemaskiner som aktiverar vissa av våra minnen, frågar han sig. På något vis sker utsorteringar i olika perioder som gör att vissa saker omladdas. Vissa får en stark symbolisk laddning och utsätts för *kulturell förtätning* och för att kunna tolka den krävs kulturell införståddhet (Löfgren 1992:279f).



När det gäller både fenomenet och tiden jag valt, finns det många givna kategorier att hänga upp sitt berättande och minne på. Ting, föremål eller andra attribut fungerar ofta, som Löfgren formulerar det, som stödjepunkter för minnet. Tingen finns kvar som arkeologiska avlagringar från tidigare perioder i ens liv, och de kan ses som "kollektiva representationer av en svunnen epok" (Löfgren 1992:270f), eller som något som vädjar till nostalgiska känslor och som Ulrika Wolf-Knuts (1995) kallar talismaner, exempelvis föremål, bilder eller t.ex. en biobiljettsamling.

Det låter avfärdande att tala om nostalgi eftersom det ibland tenderar att stå för något unket och dammigt, som en av informanterna uttrycker det. Wolf-Knuts menar att mycket av nostalgiforskningen handlar om ett försvunnet idealtillstånd och är påtagligt nära Tönnies begrepp *Gemeinschaft* och *Gesellschaft*. Hon menar att flera forskares synsätt tycks sammanfalla vad gäller nostalgins roll i västerlandets historia: Människor på väg framåt i tiden har alltid mött människor som varit upptagna av att hävda *Gemeinschaft* och viljan att återvända (Wolf-Knuts 1995:187). Gemensamt är att den osäkra framtiden, kopplad till en linjär tidsuppfattning, ger upphov till nostalgiska tankar. Likaså verkar uppfattningen att den tid man har tillgång till är kraftigt begränsad. Nostalgi är en känsloupplevelse, något högst subjektivt och ett individuellt fenomen. Samtidigt är nostalgi och hemlängtan kulturellt betingat och därmed tidsbundet. För många blir det den tiden då man var ung, som t.ex. perioden då man gick på bio. Nostalgi handlar då om minne av en individuell upplevelse, men när man talar om den individuella längtan till en tid som försvunnit kan man också tala om en kollektiv dimension. Det finns en positiv nostalgi som berättar om det förgångnas trygghet, men också en negativ, som uttrycks i många av frågelistsvaren; där det hårda arbetet, nöden, fattigdomen och umbäranden framhålls. Trots armodet finns det inte sällan en uppskattande underton, t.ex. genom att betona att samvaron mellan människorna var så stark, samtidigt som det funnits med en sorts uselhetskomponent när man visat på fattigdomen och eländet. Tillsammans kan berättelserna bilda underlag för en sorts jämförelse med nuet där slutsatsen ofta blir till fördel för det diffusa "förr" (Wolf-Knuts 1995:210). Huruvida utopin finns placerad i nutid eller i dåtid beror

mycket på vad som berättas och vilka jämförelser som görs (Öhlander 1998). I nostalgin finns således alltid ett kontrastivt tänkande, och formuleringar som "den gamla goda tiden" är uttryck för det. Många i frågelistmaterialet berättar hur strängt hållna de var, intill kvävning. Men det finns även berättelser där det i det hemska "förr" fanns goda anslag:

Vi var nog tämligen fritt uppfostrade för att vara på 40-talet och på landet. Vi fick ha våra åsikter och framföra dem men vi fick inte vara snutiga eller använda svordomar. Vi fick t.ex. säga du till våra föräldrar (M20494:2).

Men fortfarande är det i kontrast mot något; här är betoning på att de var förhållandevis fritt hållna, dvs. det var inte det vanliga.

Påtagligt många av informanterna jämför dåtidens filmer med dagens. En sida är att det man fascinerades av då är ointressant och harmlöst nu. En annan att filmerna nu är för vågade, våldsamma och moraliskt upplösta. Det finns en medvetenhet om att tiden var speciell:

Det var verkligen en brytningstid man levde i. Allting kom att förändras, åsikter, tankar, umgängesliv, tycke och smak, yrkeslivet och då lantbruket inte minst (M20477).

Så kan man formulera det i en retrospektiv berättelse eftersom det är först när det nya kommer som man inser en eventuell förlust av det andra, det man hade. Detta kan jämföras med de positiva konnotationer som ordet "folkhem" ger i dag. När företeelser försvagas är det vanligt att de laddas om och får en ny betydelse. Vilket har hänt flera av de forna biograferna.

Nostalg handlar alltså lika mycket om nuet, och framtiden i form av ängslan inför vad som komma skall. I jämförelse med det som varit förlorar nästan alltid framtiden. Detta kan ses som en progressiv aspekt på nostalgin; en önskan om förändring och försök till styrning. Samtidigt kan det vara en försvarsmekanism. Det som har varit blir ur den aspekten överblickbart, hanterligt och lättare än det okända som ligger i framtiden. Wolf-Knuts ser nostalgi som ett slags lek med tiden

(1995:217). En lek med det förflutna men också längtan, identitet, gräns-överskridande, sinnlighet och begär. Detta menar Karin Johannisson gör att nostalgi numera återvänt som en accepterad känsla, en känsla som t.o.m. fått status som en sorts modern melankoli (2001:156).

Johan Asplunds utgångspunkt är att den historiska dimensionen är oundgänglig och att alla egentligen vill ha en möjlighet att ha en historisk dimension till sin verklighet och detta kan ta sig uttryck i nostalgi (1983). Nostalgiskt tänkande kan ses som människans förmåga att genom komparation tänka kritiskt över sitt eget liv och över sin egen aktuella livssituation (Wolf-Knuts 1995:215f). Hur man nostalgiserar säger något om hur man ser på sin egen historia. Det handlar helt enkelt om drömmen om ett alternativt liv (Wolf-Knuts 1995:217).

1900-talets intensiva medvetenhet om det förflutna är dåtiden som är nutidens referenspunkt, menar Karin Johannisson och ingår därmed i diskussionen om historia som selektivt minne (2001). Nostalgi har inte med s.k. verifierbar historia att göra och handlar egentligen mer om stämningar än förflutna verkligheter. Visserligen förenklar, förgyller och förändrar tidens gång de nostalgiska stämningarna men de är "sanna" som känsla i sitt relaterande av det som varit.

Från att ha varit ett högst respekterat sjukdomstillstånd har nostalgi blivit en känsla som uteslutits av moderniteten därför att det helt enkelt var en omodern känsla.<sup>152</sup> Som jag visat tidigare handlade moderniteten om att rikta blicken framåt snarare än bakåt. Det förflutna skulle finnas med som en kontrast som inspirerade till förändring, förflyttning eller förnyelse men skulle inte hålla kvar. Den moderna människan skulle kunna bryta upp. Påfallande många hade dock det förflutna med sig och denna kluvenhet gjorde att många upplevde sig leva i två världar samtidigt. Modernitetsteoretiker som t.ex. Marshall Berman har skrivit om förändringsbarheten som den nya tidens kod.<sup>153</sup> Ett skäl till det tvångsmässiga förkastandet av nostalgi beror på att den handlar om en samhällskritik, en modernitetskritik, menar Johannisson (2001:141). Att flera av meddelarna reagerar kritiskt mot samhällsutvecklingen kommer tydligt till uttryck i deras sätt att tala om dagens torftiga eller våldsamma filmer, men också frånvaro av auktoritetsrespekt hos unga människor. Det intressanta är att det var just moderniteten som förstärkte nostalgin. När längtan till det gamla kom att trans-

formeras till en oförmåga att bejaka det nya omformulerades och förstärktes magin i ordet "förr" (Johannisson 2001:142). När Axelson talar om kraften i minnet av biogående kan det delvis handla om samma sak.

Filmstjärnealbumen är exempel på något som kan utlösa nostalgi. De är ett tidsvittne, ett sätt att känna och t.o.m. beröra det man en gång verkligen sysselsatte sig med. Det visar hur saker och ting, liksom vi själva, har förändrats. Nostalgi handlar mer om återupplevande än återvändande. Alla vet att det inte går att återvända och just det förstärker säkert dess attraktionskraft. Återigen; de vardagligaste, ibland t.o.m. trivialaste ting kan fungera som tidsmarkörer och bli meningsbärande som minnen.<sup>154</sup>

## Slutdiskussion

Mycket har här kommit att handla om bions materialitet och hur det under 1940- och 50-talen kunde upplevas att gå på bio. Det är lätt att glömma det materiellas betydelse för identiteten. Drömmar behöver sina nedslagsplatser. Det var på bio (eller bian, som man sa i Skåne) man gick snarare än att man gick för att se en specifik film. Biograferna kom att bli en sorts multimedier. När jag läser dokument från 1940- och 50-talen slås jag av hur "filmens värld" genomsyrade tiden. Det handlade om tidningarnas skvaller från filmvärlden, men också om att så många använde film till att associera med. Att *kunna* gå på bio är uppenbart ganska mycket. Man tog sig dit, men för att göra det krävdes planering för att få pengar, fordon, sällskap, biljetter...

Under en biokväll var många sinnen aktiva samtidigt, medan andra medier tycks handla mer om att renodla något sinne. I biosituationen spelade sinnesupplevelser snarare på varandra än uteslöt. Kanske kan man tala om en sorts "mångsinnlighet"; man är tvungen att lägga ihop och lägga till olika sinnesupplevelser för att få "hela" upplevelsen. På så sätt kan man se det som en sorts sinnesträning att gå på bio: Man åt i princip alltid något under tiden man såg filmen och att minnena i hög grad är förknippade med godis har framgått av meddelarnas berättelser. Till det kom synintrycket från filmbilderna, men också uppmärksamheten på omgivningen med en snabb blick. Detta skulle kombineras med de hörselintryck musiken och filmdialogen gav. Man var med om de olika ljusspelen inför reklamen och inför själva spelfilmen samtidigt som man lyssnade efter vad som hände i lokalen. Lukten var oerhört väsentlig och i beskrivningarna söker många meddelare efter metaforer för att kunna förmedla den. Lukten är också väsentlig för att minnas och en doft kan snabbt, liksom musik eller andra ljud, utan förvarning försätta en person i ett särskilt sinnestillstånd för en stund. Och vilka andra känslor var igång? Vad hände när man satt där i biofåtöljerna, en slags fåtöljer som nästan inte fanns någon annanstans, i närheten av så många

andra? Hur kändes det att, i skydd av mörkret, kunna hålla varandra i hand?

Det handlade om att kontrollera förväntningarna men också utlevelserna, liksom det handlade om att delta i ett samtal. Man utformade en speciell kompetens; att både kunna gå på bio och samtala om biofilmen, reklamen och upplevelsen, en kompetens som var unik för den tiden och de grupperna. Varje tid och varje grupp har sin speciella kombination av attribut som visar om man är med eller står utanför; att med sina berättelser om de filmer man gillar, eller inte gillar, kunna profilera sig, kanske vara udda, visa vad man sett. Det blev ett sätt att signalera vem man var. Alla sinnen var i vibration på bio och detta menar jag är en av de centrala poängerna med biogåendet.

Numera kan det vara svårt att föreställa sig bions kraft. Ser man det historiskt kan man först iaktta det innovativa, en pionjärtid. Efter det följer rutiniseringen som i sin tur följs av en period av naturalisering (då man t.ex. "slölyssnar" på radio för att ta ett exempel från radions institutionaliseringshistoria) som är ett tydligt tecken på integrering i vardagen och institutionalisering och slutligen kanske en sorts trivialisering (död, kitsch, undanglidande, det som hände många biografer på 1970-talet när de omvandlades till bl.a. bingolokaler) (Löfgren & Wikdahl 1997). Genom korta reflektioner kring filmens och biografernas historia visas på den innovativa perioden. I avsnittet om det moraliska rummet men också i diskussionerna om ungdomarna i tiden har jag velat visa det tidvis kontroversiella. Populärkulturen kom att till stor del att bilda basen för ungdomars identitetsbildande under efterkrigstiden (Thörn 1991:19f). Men under efterkrigstiden var många intellektuella fortfarande skeptiska inför masskulturen som i många skrifter framstod som både hotande och skrämmande i all sin okontrollerbarhet (se t.ex. Frykman 1988:63f). Populärkulturen framstod som onyttig och upprörde många, även inom folkrörelserna. Den tid jag valt att studera präglas framför allt av rutiniseringen och institutionaliseringen. Det processuella betonas: etablerandet, rutiniseringen men också förändringen. I kontextualiseringen ingår t.ex. detta att man kunde leva i filmens värld utan att gå på bio genom att läsa filmtidningar, samla "filmisar" osv. Det visar hur ett medium tränger in i ett samhälle och genomsyrar vardagen. Folk tänkte film,

levde film, samlade film. Somliga var t.o.m. "filmtokiga", som en informant kallar det och en del debattörer befarade.

Att gå på bio kan ses som ett sätt att lära sig hantera olika identiteter, bl.a. genom de intryck filmen gjorde, men också genom att vara en del av gänget, eller att inte vara det. Det pågår alltid en pendling mellan anpassning och motstånd till samtida förhållanden. Identitet är något som hela tiden förhandlas och omskapas i mötet med andra. "Att vara modern är att befinna sig i en miljö som utlovar äventyr, makt, glädje, växt, förvandling av oss själva och världen – och som samtidigt hotar att förstöra allt vi har, allt vi känner till, allt som vi är", skriver Marshall Berman (1987:13). Människor är ambivalenta inför "det nya". Det kan innebära något äventyrligt och utvecklande i positiv bemärkelse, men det är också riskabelt. Individens frigörelse från sina band och upptäcker sin kraft i handlingen. I biografisituationen skedde möten där man inspirerades av situationen och av varandra till handling. Ofta gjorde man sällskap till och från biografen och man kan se det som att den kollektiva handlingen omfattade också den gemensamma färden till och från bion. Det handlade om rörlighet och förflyttningar som inte bara var av rumslig utan också mental karaktär. I samtalen efter filmen fanns en förändringspotential: tänk om man skulle sticka till Stockholm? Samtalen, på kaféer eller vid korvkiosken, blev en gemensam, kollektiv bearbetning, även om den samtidigt var privat. Gemensamt drogs ungdomar in i något de inte räknat med, kanske något spännande och osäkert, något de inte visste var det skulle sluta. Det var inget homogent Sverige.

Man kan säga att det skapades både aktiva subjekt och en social rörelse just därför att människor kom samman. Biogåendet var mer klassöverskridande än de flesta aktiviteter. Naturligtvis var klasstillhörighet lika markant nu som tidigare och det var uppdelat vilka biografer man gick på, var man satt, vilka tider och vilka filmer man såg. Faktum kvarstår dock att fler än någonsin gick på bio och många såg samma filmer, läste samma filmtidningar och hade därmed gemensamma referensramar. Det behöver inte ens ha varit så att alla gillade att de andra var med eller ens där. Tvärtom var det kanske en del av läroprocessen att i de andra spegla sig själv, och en lektion i distinktionens väsentliga värld. Men också att finna sina egna ståndpunkter genom att upptäcka de andras.

Biogåendet och moderniteten är starkt sammanvävda. Det är en del av det moderna samhället att dela in människor i kategorierna barn och vuxna, att helt enkelt ålderskategorisera. Detta är exemplifierat med berättelserna om den betydelse det hade att komma in på barnförbjudna filmer innan man hade åldern inne.

### Resa på okänd mark

Filmen och biogåendets roll som heterotopi kan ses som ett äventyr mellan det egna individuella och den handling man genomför kollektivt (Melucci 1992:21). Ofta var det situationer med trygghet tillsammans med dem man kände, men med inslag av mer eller mindre osäkra moment under kvällens gång. Man tog en risk när man "slängde sig ut" i något osäkert, men det kunde också ge vinster och insikter. Kanske kunde man se andra saker när evenemangen inte gick alltför mycket i de "uppkörda" spåren. Man kan tala om färden till bion men också färden in i filmen. Den fysiska rörelsen, cykelturen till biografen, kombinerades med en mental, en förhoppning in i framtiden. Om man ser biogåendet som en del i en kollektiv identitetskonstruktion kan man säga att ungdomarna som gick på bio på 1940- och 50-talen ingick i ett slags social rörelse. Biogåendet kan ses som ett rörelsefenomen i ett komplext och föränderligt samhälle. Den kollektiva identiteten, om än tillfällig, är en viktig aspekt av en social rörelse.

Någon form av gemensamma erfarenheter krävs för kollektivt handlande. Det kan gälla klass, kön, etnicitet eller generation. Begreppet "social rörelse" är dynamiskt att tänka med. Jag menar dock inte att de unga människor som gick på bio på svenska landsbygden efter andra världskriget nödvändigtvis tänkte sig att de ingick i en social rörelse, inte ens att de såg de gemensamma nämnare som jag nu påtalar. Många av de sociala rörelsernas kriterier kan emellertid ge en extra tanke-dimension. Rörelserna är som ofta generationsrelaterade och alltid kopplade till förändring av samhället. Rörelser och förändring genererar varandra. När Thörn talar om läroprocesser som sociala rörelser menar han att rörelserna kan ha funktionen av socialisering in i det moderna. Även om 1940-talets biobesökare ingalunda var ideologiskt aktiva på det sätt som t.ex. medlemmarna i senare års miljö- och freds-



rörelser, kan deras biogående ses som ett "försök att leva förändringar" (Thörn 1991:33). Biogåendet framstår kanske som mer enhetligt, framför allt retrospektivt. Inte sällan ser man efter en tid att det man trodde var avvikande när det hände kanske egentligen var en del av en ström i tiden. Eller tvärtom: det vanliga, det stillsamma, avkopplingen blir något formerande, kanske t.o.m. något radikalt annat.

Det är inte helt enkelt att manövrera mellan de två polerna i modernitetsdiskussionen. Den ena består av alienationsbegreppet, den kritiska teorin och Frankfurtskolan, som grundar sig på Adornos och Horkheimers kulturpessimism, och även återfinns i Jürgen Habermas tal om den moderna kulturindustrins kolonialisering av vardagsliv, det han kallar livsvärld. Ziehe kan delvis placeras här när han talar om kompensatoriska rum i en uppluckrad värld men hans resonemang om den kulturella friställningen gör honom till en gränsgångare. Vid den andra polen kan nämnas Anthony Giddens, med sin betoning av att man skapar sitt jag genom reflexivitet, och Alberto Melucci, som har en utpräglad positiv hållning, nästan en sorts utvecklingsoptimism. Båda sidorna ser på aktören med stort allvar: man flyr eller bygger. I dessa sammanhang talar man mycket om hur människor blir till i ljuset av ett projekt. Att människan är rationell är ett grundantagande i det modernistiska betraktelsesättet.

Men människor är också ofta irrationella, och känslolivet är viktigt och får inte sällan styra. Vi har en förmåga att ägna oss åt njutning istället för att arbeta på att bli en "bättre människa". För vilka av oss lyckas kontrollera och leva våra liv i form av väl genomtänkta projekt? Hur skall man då hantera att det varken handlar om flykt från verkligheten eller en bearbetning? Rum kan man gå in i för att ha roligt, som en del i en reflexiv process. Man lär sig se sitt eget liv genom att gå på bio. Man tvingas reflektera och lär sig därigenom. Samtidigt kan man i materialet ana en annan berättelse som mer betonar det kaotiska och oförutsägbara. Betoningen på modernitet och reflexivitet utesluter inte det faktum att människor naturligtvis inte alltid är så reflexiva. Det finns stora värden att hämta om man lämnar eller överbryggar dikotomier som nytta/nöje, distans/identifikation, verklighet/fiktion, handling/eskapism.

Med hjälp av frågelistmaterialet kan de nämnda kollektiva identite-

terna rekonstrueras så att det därmed synliggörs på vilket sätt den sociala rörelsen skapades. Vilka element ingick då i den här processen? Det finns många olika former av exempelvis kollektivt handlande som i sig ingalunda är specifika men som i sin speciella kombination blir unika just där och då, som t.ex. strögandet och kafébesöken.

Man kan skilja på latent och manifest nivå. Det manifesta är aktionerna, demonstrationerna, det ”synliga”, medan det latent har sin bas i ”vardagens ’osynliga’ nätverk” (Melucci 1992). Här existerar ett osynligt sammanhang där ett alternativt menings- och identitetsskapande äger rum genom en mängd olika projekt. Här praktiseras de levande utopier som har ersatt den gamla formen av storslagen utopi, som skall realiseras i en obestämd framtid (Melucci 1992:12). I det perspektivet är det uppenbart att just biografen är ett kulturellt sammanhang där livsstilar prövas. Kombinationen att vara ung, bo på svenska landsbygden, cykla till biografen, ströga, fika, se film och cykla hem igen skapar de unika villkoren.

Det är mer det kollektiva handlandet än det individuella som är intressant. En generation av unga människor formerades. Att gå på bio gav dem verktyg i en tid i förändring. Det är spännande att upptäcka att den tid som nu i efterhand ser stabil ut, då folkhemsbygget påbörjades, beskrivs av de samtida debattörerna som en tid präglad av uppbrott och förändring. Samtidigt var det säkert en massa människor som inte kände att de ingick i någon förändring, att allt verkade förbli vad det varit. Bio var ett sätt att träffa kompisar, att se nya saker, komma hemifrån osv.

### Frigörelse och förändring

Denna rörelse, som jag menar att de biogående ingick i, kan ses som en reaktion på stora samhällsförändringar, men bidrog också till förändring. Den hjälpte ungdomarna att se att det fanns något annat. Människor var vana vid osäkerheten efter andra världskriget och att tänka på framtiden som oförutsägbar men görbar. Man försattes i handlingsberedskap.<sup>155</sup>

I samtidsdebatten fanns en medvetenhet om det människor själva säger om sina biografupplevelser, så det var inte alltid ens givna mot-

sättningar. Det är som om man inte kunde acceptera att inte ha kontroll över det som hände i biosituationen. Vad som egentligen utgjorde filmens speciella lockelse för massorna vet man ännu alltför lite om, som Gerd Osten skrev 1951. Det var uppenbart att mediet och själva inträdet i biografsalongen gjorde något med besökaren. Där i mörkrets anonymitet gav sig biobesökaren in i "ett egendomligt äventyr i tid och känsla" (Osten 1951:77). Att förklara det som eskapism var vanligt vid den här tiden, men flera såg det som en samhällskritik, ett sätt att "upphäva tidens terror" (Osten 1951:77f).

Det talas ofta inom ungdomskulturforskningen och i litteraturen om sen- eller postmodernitet, om förmågan att ständigt omdefiniera, ändra form, kasta om beslut och allianser. Detta är något människor lär sig bl.a. genom användningen av medier där man ständigt identifierar sig med eller bort från. Att leva sig in i andra världar kan bli ett sätt att hantera en komplex tillvaro, att se sig själv genom att se de andra, och på så sätt få en repertoar av förhållningssätt som man kan åberopa i olika sammanhang, i olika sociala kontexter. Den diskussionen är relevant lika väl för 1950-talets landsbygdsungdom som gick på bio som för nutidens ungdomar.

Min beskrivning av en gången tids biobesök kan ses som ett sätt att ringa in ett av många tillfällen som åskådliggör hur identitet konstituerats genom möten med andra. Det handlar om en "grupps" (som ingalunda är enhetlig, här skär jag över köns-, klass- men också geografiska gränser) historia där växelspelet mellan individ och kollektiv hela tiden varit närvarande. Ziehe talar i flera sammanhang om individer som friställs, att de genom uppbrott från traditionen bryter mot gängse mönster och går mot individualitet. Som jag försökt visa kan individualitet handla om att samtidigt söka kollektiva identiteter. Olika kollektiva identiteter har olika betydelse för oss och i vissa grupp-sammanhang blir det viktigare att hävda sin individualitet, sin särprägel, än i andra. Ziehes begrepp och resonemang kring kulturell friställning kan appliceras på de sammanhang som föreligger i denna bok.

Gemensamhetstillfällena fanns, och finns, där, men de kollektiva identiteter som utbildas växlar från situation till situation. De enskilda och kollektiva identiteterna kan fungera samtidigt. Individualisering och kollektivisering är som sagt två sidor av samma mynt.

Även om ungdomarna inte själva var medvetna om att de deltog i en rörelse riktad mot det moderna, kunde de genom sitt engagemang i någonting som undandrog sig de vuxnas kontroll, den nya mötesplatsen, representera sig själva och "sina försök att leva förändring". Detta var ett sätt att kritisera ett samhälle man inte kunde förlika sig med och visa på att "något annat" var möjligt samtidigt som man kämpade för utrymme för detta "andra" (Thörn 1991:33).

Även om dessa identifikationer är högst tillfälliga, dvs. medan man ser filmen och är direkt engagerad och kanske bara tiden omedelbart efter, så kanske man kan tänka sig att *vissa* element lagras och ingår och används i någon eller kanske flera situationer eller identiteter. Jag vill inte överdriva denna betydelse men jag tror inte att den är oväsentlig. Likaväl som jag inte tror att s.k. "dåliga" filmer eller böcker lagrar dåliga egenskaper i en människa, så tror jag inte heller att s.k. "bra" upplevelser nödvändigtvis har någon genomsyrande god effekt. Det handlar helt enkelt inte om estetiska kvaliteter utan om tillägnelse. *Förmågan* skiftar ständigt, beroende på var i livssituationen du befinner dig, vilket humör du är på osv. Förmåga att identifiera sig innebär möjligheter att förstå – åtminstone inom vissa gränser.

Jag har strävat efter att visa hur man genom förmågan till reflexivitet kunde möjliggöra identifikation. Man tränade sina sinnen i förhållande till den verklighet man mötte. Det sker ofta oreflekterat. Vi suggs upp av saker och ting och blir aktiva. Film konstituerar ett annat rum. Det talas ofta om förmågan att ständigt omdefiniera, ändra form, kasta om beslut och allianser. Detta är något man lär sig genom att leva sig in i andra världar. Identitet är inget man har utan något *som hela tiden är i förändring*.

Biogåendet hade betydelse för rumsuppfattningen. Man rörde sig på nya sätt beroende på vilka gäng man ville ingå i respektive undvika, men också beroende på vilka upplevelser man ville ha. Var det vardagskväll ville man kanske gå med närmsta vännen för att se senaste filmen, var det fredagskväll ville man kanske hellre träffa hela gänget, besöka en större biolokal, träffa nya människor osv. Jag menar att dessa scener, t.ex. vägen till och från biografen, fungerar som platser där politik sker, dvs. så fort människor kommer samman finns möjlighet för politisk dynamik, formerande och omformerande av grupper, i synnerhet i en tid som den jag berör.<sup>156</sup>

Jag vill betona att dessa frizoner, mellanrum eller vad man vill kalla dem, kunde fungera väldigt harmoniskt, enkelt och rutiniserat men lika ofta var vad man skulle kunna se som politiska handlingsutrymmen som gav bidrag till samhällelig nyorientering.

Det finns nästan alltid en politisk vilja bakom samhällsförändringar. Det är inte "bara" så att det händer. Vad gäller de s.k. senmoderna uttrycken som t.ex. individens frigörelse så fanns det redan i 1940-talets familjepolitik en ambition att frigöra individen från det traditionella samhällets plikter och band. I det sammanhang den förändringen kom till stånd var den inte särskilt kontroversiell. Reformen och förändringar är ofta beroende av och rotade i kulturella sammanhang. Familjepolitiken i sin tur hade rötter i tidigare reformer. Annars skulle de säkert inte ha accepterats på det sätt de gjorts.<sup>157</sup> Det kollektivistiska välfärdsprogrammet främjade i hög grad individens frigörelse.

Nya sociala rörelser är enligt Thörn betydligt mer friställda från traditionen än vad tidigare rörelser var (1991). Tiden direkt efter andra världskriget kan på så sätt sägas hamna i ett mellanrum; människor var inte friställda på det sätt de kanske var på 1960- och 70-talen. Det fanns en beredskap för uppbrott av annat slag än under t.ex. mellankrigstiden.

Thörn ser en central aspekt i de nya sociala rörelserna; upplösningen av den lutherska arbetsetiken, dvs. ett ifrågasättande av lönearbetets meningsfullhet (1991:42). Denna diskussion fördes redan på 1940-talet. Debatten visar tydligt att man inte längre hade kontroll över vad som hände den unga generationen. Man funderade över om det inte var bra att de hade en meningsfull fritid och att de ägnade sig åt sitt yttre. Men samtidigt var man rädd för vart det skulle bära; tänk om de slutade arbeta helt, tänk om de aldrig insåg att de skall bli ansvarstagande vuxna och bilda familj, tänk om de börjar leva över sina tillgångar i sin längtan efter att bli som sina filmstjärnor? Tänk om de börjar stjäla för att få råd till finare kläder och mer kosmetika? I detta sammanhang var dessutom flickorna mer tydligt utsatta för kritik än många av de unga männen. Jämför med Monika och Harry, vars historia inleder kapitlet *Att gå på bio*, som ideal: Harry gjorde ett ungdomligt uppror men insåg sedan vad som gällde, Monika försjönk i sina gamla vanor som istället kom att betraktas som verklighetsflykt.

Rädslan för kvinnors hängivelse har genom historien varit stark. Monikas biobok var ett sätt att bringa reda i ett kaotiskt nu, ett sätt att minnas. Men film var också ett sätt att uthärda, en illusion, en dagdröm. Var går gränserna för när denna flykt är uppbyggelig, en hjälp i vardagen och när tar den överhand?

Biograferna och det som fanns kring biobesöken var något mittemellan vardag och det extraordinära, fritt från en del av vardagsbestyren men inte alltid något dramatiskt annat. Kontinuiteten och vardagens betydelse även i de extraordinära sammanhangen är stor. Det var ett mellanrum men inget neutralt sådant. Genom att komma samman gavs tankeutrymme och möjligheter som kanske inte vardagens rutin gav. Det behöver inte betyda att det alltid var en genomtänkt aktiv handling men genom mötena, av så många olika slag och på flera plan, menar jag att biogåendet kan ha fungerat på samma sätt som sociala rörelser.

De många unga, aktiva filmkonsumenterna skrämde många och framstod som hot mot de etablerade ordningarna. På så sätt kan rörelse ses som liktydigt med kraft. "Att vara rörlig i staden var ett maktmedel som krävde motåtgärder./---/ Det tycks som om ökad rörlighet, både faktiskt och retoriskt, alltid motsvaras av starka disciplinerande krafter" (Ristilampi 1998:53f). Det finns de som följer med rörelsen på något sätt och har upplevelsen av att leva mitt uppe i ett dynamiskt flöde, men också de som snarare blir en kugge i maskineriet, som är mer utelämnade åt sammanhanget.

Rum och rörelse är avhängigt av varandra. Det är förmågan till rörelse som gör att vi uppfattar rum på olika sätt. Här kan man se det jag inledningsvis kallar liminala faser eller en portalernas funktion: det måste finnas en portal som markerar att man går in i något annat – en passage, i tid eller rum (jfr med Dyrssens "ambivalenta zoner"). Biografen är en tydlig portal genom att den avgränsar upplevelsen från den "vanliga" tiden.

\*

Vad betydde då biogåendet? Vad innebar denna akt som även förknippades med vedermödor och omkostnader? Det finns skäl att anta att biogåendet på 1940- och 50-talen hade en viktig roll i den kulturella kom-

plexiteten som bl.a. omfattade längtan till staden, det som var skilt från landsbygden, och skapandet av en ny offentlighet. Det är uppenbart i den här bokens inledande citat när meddelaren skriver om den nyvunna tillgängligheten, stadens större utbud av filmer. Hon skriver också att man var mindre påpassad i ett större samhälle och kunde se på film på biografen, inte bara i lokaler som var avsedda för andra aktiviteter, som t.ex. ett ordenshus eller Folkets hus. Redan i citatets inledning anges tonen på landet vid denna tid. Hela familjen var engagerad i det säsongsbetonade arbetet det innebar att plocka potatis. Meddelaren talar om föräldraauktoriteten. Det finns knappast en berättelse från denna tid där cykeln inte nämns. Längre kan man tala om olika mediers betydelse för att dra in människor i nya och andra världar, men cykeln möjliggjorde för den breda allmänheten att på ett nytt sätt komma samman och röra sig över större arealer. Nästan alla minns något om biosituationen, men det är långt ifrån alla som minns vilken film man såg.

Meddelarna använder olika metaforer för att beskriva biogåendet och filmupplevelser. På samma sätt har jag i min undersökning använt metaforer för att komma åt övergripande mönster. Biografen har bl.a. kallats mötesplats, liminalt rum, passage och portal. Gemensamt för begreppen är att de förutsätter någon form av rörelse där hinder eller trösklar överskrids och något nytt blir synligt. Rörelsen är både individuell och kollektiv och glider däremellan. Man går på bio av många olika skäl och har många olika upplevelser men man gör det gemensamt. Genom att komma samman, och till viss del i mötet med filmen, fick ungdomar nya möjligheter och mötena var forum för utbyte och förhandling. Eftersom biograferna, eller filmvisningslokalerna, var centrala träffpunkter var det viktigt att hålla sig à jour även om man inte hade råd att se filmerna varje gång. Det är där filmtidningar men också barndomens filmstjärnealbum kommer in. De var ett sätt att skolas in för att sedan kunna vara med i samtalen, i gemenskapen. I materialet avtecknas tydliga spår av tidens ambivalens. Det är därför ett betydelsefullt stoff för den historiska förståelsen av det moderna Sverige som ligger förborgat i material som filmtidningar, recensionsklipp, skådespelarskvaller, filmstjärnesamlingar och tittarbiografier. Jag har här strävat efter att visa hur något till synes vardagligt kunde komma att fungera samhällsförändrande i kraft av att så många hade möjlighet att gå på bio.

## Summary

### Going to the Pictures

#### Rooms for dreams in Sweden in the 1940s and 1950s

At the end of the 1950s, at roughly the same time as television became established, Sweden had the largest number of cinemas of any country in Europe. People went to the cinema in unprecedented numbers. In 1956 ticket sales in Swedish cinemas reached 80 million. There were palatial cinemas which offered people a full-evening experience, but there were also large numbers of people's halls and lodges where both the labour movement and the temperance movement showed films. These places, together with the many cinemas specially built for the purpose, were to play a very important part in the accessibility and dissemination of film and cinema culture.

This book is about going to the cinema. By going to the cinema, people learned to see and experience film, and in this way the present book can be regarded as mirroring a process of institutionalization, or rather several such processes. The audiences developed their competence in going to the cinema and watching films, and they also acquired a competence that was more about living in a new age. It is not film itself but the cinema situation and its significance that is the central focus of this study. It is about how people collected pictures of film stars and read magazines, how they made preparations for the visit to the cinema, how they went there, how meetings came about or failed to come about, about buying sweets, going to a café afterwards or gathering at the hot dog stand, about the way home and the processing of the experience. It is about how young people handled and created free spaces, about forming collectives but also individuality, about experiences in a period which, just like now, was perceived as complex, unpredictable, and modern. It is also about the new consumption and the attractions of the city; what the cinema and films did to people,



but above all what people did with these situations: how film actually entered everyday practice and the effects it had, although not always through the simple link between message and receiver. A great deal happened on the way, and the circumstances played a crucial part.

The book mainly consists of two interwoven narratives. One tells of the cinema-going youth of the 1940s and 1950s. During the 1950s the cinemas concentrated increasingly on a youthful audience. They are viewed as a social movement towards a new Sweden. After the experiences and the new opportunities for impressions, inspired by film, among other things, there was no possibility of going back to the "old"; something new had to be created.

The other narrative tells the history of institutionalization and the cinema-goers' competence. Through the cinema one can see how an overarching process in society reached down to the micro-level and affected people and their way of behaving. But because sufficiently many people actually went to the cinema and were involved in the world of film, they also became a force to be reckoned with. Seemingly trivial things helped to create a social movement because so many people took part. This involvement was a form of training for what was to come: a new age.

## Material

My study is based on a variegated collection of material which began to take shape through the responses to a questionnaire entitled "Shall We Go to the Pictures?", distributed by the Folklife Archives in Lund to its network of informants. Some informants augmented their written responses with collections of pictures of film stars and cinema tickets. Later additions to this material were interviews, research reports, periodicals, film magazines, debate books, works of literature, and handbooks.

The questionnaire responses, as well as the fiction, tell of the countless people who collected pictures of film stars and made albums of pictures cut out of magazines. I have chosen to illustrate different kinds of collecting. One is the collections of film stars and tickets, while the other is a couple of collecting careers. I study how people handle and process the cultural props to which they have access, and how a see-

mingly trivial activity, from cutting pictures of film stars out of magazines and swapping pictures, to going to the cinema and seeing films, was to achieve a significance far beyond the actual activity at the time.

Literary narratives have gradually acquired great significance. Many novels explore the new person and the emergence of modern Sweden, and novelists are ambivalent about the new life.

Film magazines and many other weekly magazines are evidence of the impact of films and their power in popular culture. They were particularly important in the construction of film stars. The magazines show a part of what was assimilated by people, illustrating how physical things and phenomena became concepts in these forums. This took place in a commercial context, and even though it cannot be viewed as a reflection of actual conditions, one can at least see how images were created of how something could be. The questionnaire responses show that magazines and their stories about film stars provided matter for conversation and for a kind of identification; it was all about arousing longing.

### Symbolic portals

The ritualization of cinema going can scarcely be missed. It is obvious from all the cinema narratives from the period. They are about habits, clothes, café visits, sweet buying, strolling along streets, etc. Liminality is a kind of half-way station, a demarcated space of time when a person can be said to step outside ordinary life. The liminal state is preceded by a separation from the normal world. The transformation of existence and awareness is the important part of the ritual, entering a new identity, or another mental state. The external space, the cinema itself, is the context that sets the tone, but the interior space soon takes over. The *ritual space* includes both the picture house and the place in front of the building, the entrance, the foyer, and so on, but also the time when people went to the pictures. They crossed a series of symbolic thresholds and entered a multitude of different rooms. Yet no real transformation ever took place. People were always connected to everyday life, and that is what allows people to go to the cinema over and over again and have new experiences. People slip between different

identities. Because they are constantly switching between identities, the points of reference are also moved. Separation, release, and enclosure are easily overemphasized when one chooses to see an experience as a transformation. Experiences are often intimately interwoven with the parts of everyday life that one is assumed to leave behind when entering the actual experience. My point is that the experiences that young people had of going to the cinema in the 1940s and 1950s were joined together with other experiences. Going to the cinema was important, but by focusing on what happened round about, the many different cultural components that surrounded and were dependent on the cinema going, I believe that I can see a movement of an all-embracing kind, something that permeated the very life-sphere.

The cinemas and the things surrounding cinema going were something in between the everyday and the extraordinary, free from some of the everyday concerns but not always dramatically different. I emphasize the continuity and the significance of everyday life even in the extraordinary contexts.

The interesting thing about looking at the cinema and dividing cinema going into spaces is that I can use these peepholes to try to see the people, the period, and the society. I stress that I see the cinema-going young people as a kind of social movement; by coming together they influenced and shaped themselves and each other and became a force in their narration, a part of a modern movement. In this respect, the narratives about cinema going in the forties and fifties are more a gentle story about what life could be like, rather than exceptional or path-breaking, although such stories no doubt occurred as well. Precisely for this reason, cinema going requires several surrounding stories. One is a contextualization of the period, both the debate about films and the young people's situation, their behaviour and their doings. Another is the narrative that is chiefly connected with the films and the cinema, why they had this impact on many people's everyday lives. To these are linked the ideas about adult education, popular education, and democratization that were heard in the debates about cinema and about young people. There is thus an emphasis on processes of continuity rather than on distinction and cultural change.

## At the cinema

The first chapter, "Background History of Film and Cinema", is about the function of the different cinemas, but it is above all a historical retrospect. It considers how cinemas came into being, who could go to them, when changes took place, differences between town and country, and the role of young people. In the historical parts I have drawn on existing research on the history of the cinema, whereas the sections on cinema going are based on the questionnaire responses, interviews, and literature.

"Going to the Cinema" is an umbrella heading whose structure is governed by the responses to the questionnaire. This material is the foundation and the starting point, but the literary examples and descriptions are used to confirm, reinforce, and expand on this. I follow the cinema goers on their way through the different spaces and make digressions into various types of material as well as scholarly discussions.

The first section, "The Preparations", is about the space where the prelude is enacted. This discusses above all the preparations, not only mental but also practical and concrete, for the forthcoming visit to the cinema. This includes the incorporation into the world of film: collecting pictures of film stars, reading film magazines, idol worship, attempts to emulate film stars, as well as a consideration of the context of popular culture. One of the collectors whom I interviewed illustrates, through his biography as a cinema goer, how film continues to have an effect far beyond the showing of the movie itself. Cinema going can be regarded as a kind of training of the senses and as a centre for processing memories and experiences with spatial aspects. The spatial dimension is a rewarding one to think with, since the visit to the cinema is so clearly about different spaces, and thinking spatially is dynamic. Spatiality is important here for the narrative structure. The spaces I write about are to a large extent mental spaces, the experience of space, spaces without distinct boundaries, and changeable spaces. They coincide with real, physical spaces. There are a great many symbolic spaces on the way to the cinema, in the cinema itself, on the way home, and later when the whole experience is processed.

The city and the urban space often have a prominent role in discus-

sions of modernity; this is where it is usually said that the game of modernity takes place. The countryside is often juxtaposed with this as pre-modernity. It was a challenge to see the modern (meaning what is new for its time) behaviour in the spaces in-between, that is, in the medium-sized towns and in the countryside that did not just consist of farms.

In "The Way to the Cinema" the focus is on the concrete movement to the cinema, but there are also reflections on some of the discussions about how public space was used by young people, especially young women. It is about the position of the cinemas in the local communities, the difference between town and country, and the types of films that could be seen. In this chapter the winding road to the cinema corresponds to the many digressions that are made in my endeavour to say who the cinema goers were. The concept of "movement" must be regarded as a tool for discussion, and the uniformity of this should not be exaggerated. Each individual is drawn into a multitude of affiliations, and what they have in common in this particular situation is pure chance. The individual and collective identities can function simultaneously. Individualization and collectivization are two sides of the same coin. The more one is exposed to complexity, the more one aims for individuality. The result is a constellation of old and new, of traditional and modern. There is always some kind of relation, and it is in the encounters that meaning is produced.

Once in the foyer, those who were really going in to see the film were sorted from all the others who were there. This chapter is called "At the Cinema". Here I reflect on the sorting mechanism, and also on the use of time, so-called spare time. Inside the cinema it was a matter of experiencing, observing, and possibly being able to let oneself go.

"The Way Home" is about how people processed what they had been through. The questionnaire responses are retrospective, but the respondents also describe their relationship to cinema going today and also tell how going to the cinema has acquired a different meaning for them today.

## The legitimacy of film and scope for young people

The role of film and cinemas in the 1940s and 1950s is followed up, and also the view of youth and the role of citizens in society, in the chapter "Reactions to the Entry of the Modern Age into the World of the Young". If "Going to the Cinema" was about different forms of self-education, a kind of learning process on the micro-level, this chapter may be said to be about adult education and popular enlightenment. The role of film in society becomes more obvious here. During the 1950s the great project of educating the people took place. In the construction of the new society, everyone's efforts were necessary, and everyone contributed to this by, for example, using their time well. Many young people went to the cinema, and people in authority wanted to teach them to become active and critical film consumers. Some of the voices in the public debate urged rural youth to break away from the old and try to adapt to the changed demands of modern society. Some people saw the fact that so many people, especially youngsters, frequented the cinemas as a possible means of civic education.

The chapter is based on debate books, articles, and government inquiries, all written in the period. Young people's road to adulthood often involves roles in conflict, and this period was no exception. Moreover, the urban and the agrarian were opposed to each other, as were old and new, dream and reality, illusion and disillusion, individual and collective.

When young people acquired commercial power, with access to money, and thereby could be reckoned as consumers, besides which they attracted attention as a problematic category sometimes with a proclivity for crime, it is perhaps not surprising that the time has in retrospect become a symbol of the birth of youth culture. Young people's purchasing power had increased as their wages had risen and – at best – were on the level demanded by the unions. As this happened, the teenage market expanded vigorously.

## Narratives about the past

"Writing about What Has Been" consists of reflections on what the narratives about the forties and fifties tell us, not just about what life was like then but above all what they tell us about the present. The first

chapter deals with the informants' narrative about their cinema going today. The second part is about nostalgia. A large part of the material is vibrant with a heritage from the Swedish welfare state, the 1950s, when people were in both town and country, when they had both work and leisure. Everything was still successful and just right, according to the retrospective narratives; it was still worth dreaming about the future and about other worlds outside. This decade has today become a kind of cultural heritage in the form of a positive nostalgia. Today there is a longing to get back to this, and to a time that is used today to dream and build the future – just as people did then. It is not difficult to see the link to our own times, that is, how we dream our way back to a functioning welfare state, and so on.

Memory, identity creation, fantasies, and daydreams play a role in the narratives, although they include unconscious motives and wishes. The encounter with films needs to be seen on the basis of its significance in the cinema goers' everyday lives. The fact that I often stress the social significance at the expense of the films' content does not mean that I minimize the importance of the films; it is rather a way to emphasize what happened when young people got together, that a series of different factors gave film a special meaning.

The cinema narratives may be seen as a conversation between what is now and what was then, and also between what people remember and the notions that exist today. The narrators combine the past with their future according to an individual chronology. Each person creates a narrative, or several narratives, about his or her life, a biographical construction in which the events do not necessarily hang together with the chronology that other people perceive. The questionnaire responses are *narratives* about a *perceived* reality. Several concepts have been used as instruments with which to read the time and the power into the cinema going.

### The different narratives

The first narrative contains the preconditions for the movement into modernity in the chapter on the history of cinema; I tell how there were cinemas early on and how they came to function and be regar-

ded. In "Going to the Cinema" I show how something seemingly everyday helped to change society by virtue of the fact that so many people acquired the opportunity to go to the cinema, whether they actually did so or not. People learned so much about the world of film without really having to go to the cinema very much. But many people did go to the cinema. Here the descriptions of the present take on a different function; this chapter is not just about the quantities and the possibilities of going to the cinema, because people have now started going to the cinema again. Now, however, the conditions do not exist for the kind of social movement that applied in the 1950s, since there are so many rival possibilities and sources of inspiration.

In the second narrative, the arrangement works as follows: the history of the cinema tells about the introduction and the pioneer years. The main chapter, "Going to the Cinema", describes the general use of the cinema, a kind of naturalization and routinization. People went to the cinema often, quite simply; for some people it was a part of everyday life (although this does not mean that it could not occasionally be an exceptional experience). In this narrative the chapter "Looking Back" is about the stage of indifference, even trivialization (death, kitsch, evasion).

The cinema goers are followed through the many changing spaces. The self-education that young people underwent when they became active film watchers was accompanied the whole time by what I have called in one section "moral spaces", that is, the debate and the ambivalence about the development and about the young people's future, and also through attempts to use film in the service of popular education.

To a large extent, popular culture was to form the basis for young people's identity formation in the post-war years. In this period, however, many intellectuals were still sceptical about mass culture, which was often portrayed as being threatening and frightening in all its uncontrollability. Popular culture seemed futile and made many people indignant, even in the popular movements. The period that I have chosen to reflect is otherwise above all a time of routinization and hence an important part of the institutionalization. The processual aspect is emphasized: the establishment, the routinization, but also the



change. The contextualization includes, for example, the fact that people could live in the world of film without going to the cinema, by reading film magazines, collecting pictures of film stars, and so on. This shows how a medium penetrates a society and permeates everyday life. People thought film, lived film, collected film.

## Discussion

Going to the cinema may be regarded as a way to learn how to handle different identities, partly through the impressions made by films, but also by being part of the gang, or not being part of it. There is always an oscillation between adaptation and resistance to contemporary phenomena. Identity is something that is constantly being negotiated and reshaped in encounters with others.

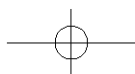
It was a matter both of creating active subjects *and* of a political, social movement precisely because people came together. Cinema going transgressed class boundaries more than most activities. Naturally, class could be felt now as before, and people were divided according to which cinemas they went to, at what times, and which films they saw. The fact remains, however, that more people than ever before went to the cinema, and many saw the same films, read the same film magazines, and thus had a shared frame of reference. It need not even have been the case that everyone liked the fact that the others were in the same group, or even in the same cinema. On the contrary, it was perhaps part of the learning process to reflect oneself in others, and a lesson in the important world of distinction, but also finding one's own standpoint by discovering the others'.

Film and the role of cinema going as a heterotopia may be seen as an adventure between one's own individuality and the actions one performed collectively. There were often situations with security together with people one knew, but with elements of greater or lesser insecurity in the course of the evening. People took a risk when they cast themselves into something uncertain, but it could bring benefits and insights. Perhaps one could see other things when the event did not follow its usual course. One can talk about the trip to the cinema, but also about the trip into the film. The physical movement, the bike ride

to the cinema, was combined with a mental one, a hopeful leap into the future. If one regards cinema going as part of a collective identity construction, one can say that the young people who went to the cinema in the 1940s and 1950s were part of a kind of social movement. Cinema going may be seen as a movement-type phenomenon in a complex and changing society. The collective identity, however casual it may be, is an important aspect of a social movement.

I have endeavoured to show how people can create a capacity for identification through the capacity for reflexivity. People trained their senses in relation to the reality they encountered. This often happens without reflection. We are absorbed and become active. Film constitutes a different space. There is often talk of the ability constantly to redefine, change shape, reverse decisions, forge new alliances. This is something that people learn by entering into different worlds. Identity is not something you have; it is something that changes.

*Translated by Alan Crozier*



## Noter

- 1 Berättelsen är skriven av en kvinna från Skåne, född på 1930-talet, i ett svar på en frågelista utsänd via Folklivsarkivet vid Lunds universitet under 1993 (LUF 190).
- 2 Enligt SF:s statistik finns det numera ca 100 biosalonger i Sverige (<http://www.sf.se>).
- 3 Så småningom vann biograffilmen en ny, visserligen mindre men ständigt återkommande publik. Det kom att handla om att gå och se en viss film, snarare än att gå på bio. Numera väljer många bort tv och video framför den tekniskt välutrustade biografen. Frågan är vad som är på gång? Det händer att man på de stora biograferna med flera salonger är med om att människor ber om tips om vilken film de skall se just den kvällen. De har gått dit för att gå på bio men har ännu inte valt film. Under 1990-talet har den årliga besöksiffran legat på ca 15 miljoner besök för att successivt öka. 2002 var antalet besökare drygt 18 miljoner. Det är långt ifrån 80 miljoner men fortfarande att betrakta som masskultur ([www.sfi.se/sfi](http://www.sfi.se/sfi)).
- 4 Det är den stora mängden människor som gick på bio som intresserar mig i detta sammanhang snarare än renodlade cineaster som engagerade sig i filmstudior eller andra filmklubbar.
- 5 Rumsliga aspekter är rikligt förekommande inom nutida etnologi. Några exempel som spelar roll i direkt anslutning till det här arbetet är Löfgren (1997a, 1997b, 1997c) och O'Dell (2001, 2002a, 2002b). Becker, Bjurström, Ganetz & Fornäs använder en väl genomförd rumslik aspekt, inspirerade av Walter Benjamins Passagearbete, i analyser av olika delar i ett köpcentrum (2001, 2002).
- 6 Under arbetets gång har jag skrivit och publicerat ett flertal artiklar som varit tänkta som kapitel i avhandlingen (Sjöholm 1994, 1995a, 1995b, 1997, 1998, 1999a, 2001). Avhandlingsskrivandet har dock tagit sig en del andra vägar. Trots det återfinns i denna text åtskilliga delar av material och analyser som återfinns i artikelform.
- 7 Löfgren har även skrivit om hur medier fungerat som del i nationsbygge (1993). Marianne Liliequist (1994, 2000) och Magnus Berg (1999) är några av dem som sett till tv-serier och filmers roll samhället och betydelse för dess medborgare. Malin Ideland ser i sitt avhandlingsarbete hur genteknologi framställs i populärkultur (2002). Vad gäller tekniska innovationer kan Jan Garnert nämnas, han har bl.a. skrivit om ljustets betydelse för städerna (1993, 1998).
- 8 Folklivsarkivets chef Anders Salomonsson, Lund, bad mig helt enkelt att göra en frågelista om medieanvändning. Att just jag ombads berodde på att jag tidigare gjort ett par studier kring medieanvändning; t.ex. om en proteststorm mot ett tv-program (tillsammans med Susanne Wollinger), om ungdomar verksamma i ett musik- och teaterprojekt och möte mellan amatörer och professionella (1985), och en som handlar om läsning av skönlitteratur och arbete med uppsökande bibliotekssammanhang men också allmänna diskussioner om kulturdistribution och kulturella hierarkier (1992).

Frågelistan gav 82 svar, 51 kvinnor och 31 män.

- 9 Etnologerna Bo G. Nilsson, Christina Wettergren, Dan Waldetoft och Christian Richette vid Nordiska museet är några av dem som skrivit om anslutande frågor och initierat ett nätverk för forskare och museitjänstemän intresserade av självbiografiskt material. De har t.ex. givit ut tidskriften *Självbiografen*.
- 10 De besvarar, så gott de hinner och kan, två, tre frågelistor per år rörande de mest skiftande ämnen. Strukturen för svaren är delvis given i och med att de fått ett par sidor med frågor att associera utifrån. Det betonas i de senare listorna friheten och möjligheten att fritt associera (jfr Lilja 1999). Frågorna är medel för att leda in meddelarna i den riktning forskaren önskar. Genom att räkna upp en mängd frågor vill man att meddelaren skall börja minnas för att genom detta så småningom kunna skriva fritt ur minnet. Trots det kommer man aldrig ifrån att den som skriver gör det för att det skall läsas av forskare eller någon arkivmedarbetare. Det är säkert också så att den skrivande meddelaren har en föreställning om vad forskaren vill läsa och, medvetet eller omedvetet, försöker anpassa sig till det (jfr Frykman 1988b, Nordström 1988).
- 11 På Folklivsarkivet i Lund finns några uppteckningar som handlar om biografer i Lund under 1920-talet, t.ex. M16461 som handlar om livet som biografmaskinist under filmens första decennier och hur man av försörjningsskäl tvingades till mångsyssleri. Det finns detaljerade beskrivningar av hur t.ex. en biografprojektor fungerade på den tiden. Annat material är det som ligger till grund för Rigmor Winthers uppsats om biogående i Lund under 1900-talets första decennier M16445-M16495, men också M17662:1-63.
- 12 Till en början var det en högst medveten tanke. Jag hade gjort flera större intervjuundersökningar och var nyfiken på andra sorters källmaterial. En del av de intervjuundersökningar jag har gjort finns publicerade, Sjöholm 1988, 1992, 2000, 2003 (tillsammans med Lena Aulin-Gråhamn).
- 13 Ordförande i Simrishamns filmstudio, Arne Bengtsson, och kultursekreterare Susan Bolgar ville uppmärksamma filmens 100-årsjubileum och startade ett projekt där man valde att utgå från ett mikroperspektiv, närmare bestämt Simrishamn och närliggande orter. De samlade material, gjorde intervjuer som redovisades i form av en utställning och en bok om film och biografer på Österlen mellan 1897 och 1997. Filmstudenterna Magnus Metz och Mattias Engström (som skrev sina c-uppsatser i filmvetenskap inom projektets ramar) knöts liksom kulturchefen Bo Risheden och bibliotekarien Eva Norling till projektet. Jag har haft tillgång till tio intervjuer som Arne Bengtsson genomfört, några själv, andra tillsammans med Susan Bolgar, Eva Norling och Magnus Metz.
- 14 Att söka i arkiv är en fantastisk möjlighet att få känna tidsatmosfär. Så länge man håller sig inom ramen för en mer "konventionell" sökning eller träffar arkivpersonal som känner sitt material väl är det lätt att få tillgång till det man söker. Om man däremot inte vet vad man vill ha eller söker material av mer subtil karaktär kan det vara svårt med de kategoriseringar som görs på arkiv. Det är heller inte givet vilket material som finns var och professionalitet spelar stor roll. Vilken är den samlande institutionen och vem arbetar där? Jag är fascinerad av hur "gammalt" material kan läsas på många olika sätt. I den mån man kommer "rätt" på ett material kan det läsas ut så mycket mer än det vid första anblick anger. Ibland har etnologer en tendens

- att överbetona betydelsen av att skapa sitt eget material. Det går ofta utmärkt att analysera och arbeta utifrån material som samlats in av andra och i andra sammanhang med annat syfte än det egna. Hur material än är insamlat är det alltid en egen materialkomposition som skapas.
- 15 Där i arkivförråden kunde jag känna den fasa och vilsenhet branschen stod inför. När jag några år senare skulle låna klippböckerna till Folklivsarkivet för att på hemmaplan kunna närstudera dem visade det sig efter många turer att klippböckerna var borta! Svensk Filmindustri (SF) tog över Europafilm och betalade för hyllmetrarna på arkivet. De tyckte att det blev för dyrt och en sällning gjordes. Arkivtjänstemännen hade själva inte hunnit med i de plötsliga och snabba turlerna och jag har ännu inte kunnat lokalisera böckerna. I värsta fall kastades de.
  - 16 Filmhistorikern Eric de Kuyper menar att det finns två typer av filmhistoriker. Det är å ena sidan den officiella filmhistorikern som i princip kan klara sig utan film. Han är besatt av de filmhistoriska spåren i form av datum, titlar, statistnamn i böcker, dokument och arkiv. Den andra personen hänger sig åt filmerna men bortser från ursprungsland, regissörsnamn, datering osv. (de Kuyper 1996:50).
  - 17 En annan kategori, som jag inte behandlar här, är biografarkeologerna, som ägnat mycket möda och energi åt att kartlägga biografer historiskt. Detta har gjorts av många och det finns flera utgivna böcker som behandlar just detta.
  - 18 En intressant läsning av trettitalsromaner ur dessa perspektiv har litteraturvetaren Anna Williams gjort när hon ser ett antal romaner som berättelser om ett Sverige i förvandling. Hon analyserar Ivar Lo-Johansson och hur han illustrerar staden som livsrum, hur Agnes von Krusenstjerns kvinnor söker en plats i förändringens tid, Vilhelm Mobergs gestaltars försök att leva modernt landsbygdsliv och Moa Martinsons granskning av vilka som hade tillträde till den nya tiden. Författarna gestaltar sin samtids föreställningar, värderingar och attityder och kan därför ses som uttolkare. "Många har idag inga egna erfarenheter av Sverige på 1920-talet eller 1960-talet. Och även om vi levde då har vi glömt mycket. Men romanen uppfinner minnen åt oss och gör berättelser om det förflutna när erfarenheten eller minnet sviker oss. Den skapar på så sätt av det förflutnas 'tomma tid' en identitet som förenar" (Williams 2002:18). Williams menar att skönlitteraturen är med och skapar berättelser om Sverige. Hon betonar att romanerna inte fungerar enbart som en sorts bekräftelse på en empirisk verklighet utan har just en medskapande funktion. Och just bilden av det moderna Sverige, visar Williams, är mycket påtaglig i ett flertal romaner. Med hänvisning till vad Edward Said säger om det "världsliga" skriver Williams: "All litteratur säger oss något om den värld den tillkommer i och är en del av, säger något viktigt om mänskligt liv. Från den svenska litteraturen skriven under nittionhundralets första decennier löper trådar till den som skrivs i nästa sekel" (Williams 2002:24).
  - 19 En del av den litteratur förebådar den tid jag undersöker vilket förfaller väsentligt när jag förstår hur mycket av "det gamla", förflutenheten och "ursprunget" som finns med som en fond i berättelserna om femtiotalet, både vad gäller film, skönlitteratur och andra berättelser (jfr t.ex. Stig Claessons författarskap). Ivar Lo-Johansson och Vilhelm Moberg var liksom Per Anders Fogelström aktiva debattörer i sin tid. De skrev dessutom romanprojekt och i synnerhet Lo-Johansson betonade författarens viktiga roll i samhället.

Framför allt Moberg (1898–1973), Olle Hedberg (1899–1974) men också Lo-Johansson (1901–) och Moa Martinson (1890–1964) var lästa författare under 1950-talet enligt bibliotekens utlåningsstatistik (Lönnroth & Göransson 1990:30). Det är under 1950-talet som Lo-Johansson gav ut sina självbiografiska böcker. 1978 inledde han sitt memoarskrivande med *Pubertet*. Sista delen, *Frihet*, kom 1985.

Stig Claessons (f. 1928) författarskap har människors vilshenhet i folkhemmet som tema. När människor flyttar från landsbygden och gemenskap krackelerar enhetskulturen och en allmän vilshenhet tar vid (1990:35). Välfärdens pris men i synnerhet den kluvenhet Marshall Berman skriver om: förhoppningarna om möjligheterna och hotet om förintelsen av detsamma, dvs. avgrunden (Berman 1987:13) är ett återkommande tema i många skönlitterära böcker.

- 20 Stockholms Stadsmuseum hade en biografutställning 1979 då den ambitiösa katalogen *Kvartersbion* av Hans Eklund och Lars Lindström publicerades. Ytterligare några andra biografutställningar från vilka jag har tillgång till gedigna utställningskataloger eller böcker kan nämnas: utställningen *Biografen* på Arkitekturmuseet i Stockholm 1989, med utställningskatalogen *Biografen. The Picture Palace in Sweden* som Kjell Furberg var redaktör för. Lunds konsthall hade 1990 en utställning med stumfilmsaffischer och Jan Olsson var redaktör för boken *I offentlighetens ljus. Stumfilmens affischer, kritiker, stjärnor och musik*. Utställningen *Nu är han kommen! Kinematografen. Film och biografier på Österlen 1897–1997* i Kulturhuset Valrossen i Simrishamn 1997 och boken med samma namn utgiven av Arne Bengtsson m.fl. Slutligen vill jag nämna en dansk utställningskatalog från 1994 som heter *Drømmepaladset – film og arkitektur*.
- 21 Jag kan exemplifiera med en stor samling som finns i SFI:s bibliotek. Släktingar till en tidigare, nu avliden, filmredaktör i *Helsingborgs Dagblad*, som skrev om film alltsedan 1920-talet, donerade hyllmetrar med pärmar av varierande storlek. De illustrerar en filmbiten mans klippverk. Här finns klipp ur såväl svenska film- och veckotidningar som engelska, amerikanska, danska och tyska tidskrifter och veckotidningar. Ibland kommenteras klippen med maskinskriven text. Här finns t.ex. 12 A4-pärmar med skådespelare, inklustrade i bokstavsordning, svenska och utländska skådespelare för sig. Det finns även filmstjärneklippböcker som tillhört privatpersoner och tidningsurklipp som enskilda biografägare samlat.
- 22 På Riksarkiv hade jag framme YK Kommitté, nr 1230 1939 års ungdomskommitté, B2C, B2E, B3, B3B, YK 1491, YK 1492 Ungdomsutredningen 1955, YK 1149, Film-utredningen 1950. Jag tittade också igenom en del av Statens Biografbyrås "Korrespondens i filmärenden" 1945, E2:509f. Vissa filmer lämnades för censurering så att de skulle kunna fungera som barntillåtna filmer. För vissa filmer finns en del partier av dialogen utskrivna. Filmer lämnades in för granskning och bara den 12 januari 1945 hade byrån 15 ärenden.
- 23 Ungdom och kulturell modernitet på 1930-talet står i fokus även för Franzén m.fl. (1998). De talar om ungdomars behov av egna mellanrum. Frykman och Wigerfelt ser den populära dansens roll för 1940-talets ungdomar som nu tjänade egna pengar och aktivt gick in för att utveckla egna stilar. Man kan på så sätt säga att jag tar vid där de avslutade sina studier om ungdom och debatt under 1940-talet.
- 24 När det gäller hur man metodiskt kan gå till väga för att skapa och läsa levnadsbe-

rättelser finns Alf Arvidssons bok *Livet som berättelse. Studier i levnadshistoriska intervjuer* (1998). När det gäller renodlade självbiografiska verk är flera artiklar i boken *Att skriva människan. Essäer om biografien som livshistoria och vetenskaplig genre* (1997) läsvärda. Redaktörer är Sune Åkerman, Ronny Ambjörnsson och Pär Ringby. Flera av artiklarna betonar vikten av att se i vilken kontext de biograferade personerna befann/befinner sig; hur såg deras vardagsliv och sociala sammanhang ut? Ett etnologiskt standardverk är annars boken *Självbiografi, kultur, liv. Levnadshistoriska studier inom human- och samhällsvetenskap* (1992). Red. Tigerstedt, Roos & Vilkkö. I antologin *Metod och minne. Etnologiska tolkningar och rekonstruktioner* (1999) beskriver ett antal etnologer hur de hanterat sitt material.

- 25 Lars-Eric Jönsson skriver att han när använde några av Foucaults uppslag och tankegångar i sin avhandling om svensk mentalsjukvård så fann han det rimligt att inte nödvändigtvis omsluta hela Foucaults synsätt (1998:38). Han hänvisar dessutom till vad Foucault själv skriver om att han bejakar att människor använder hans böcker som verktygslådor. Jönsson skriver också att han menar att forskning såsom han bedriver den i boken handlar om att utifrån de utvalda källorna skapa en egen berättelse och ett meningssammanhang. Teori handlar om att tillhandahålla ”verktyg för forskaren att konfrontera och bearbeta sitt material med” och i bästa fall inte bara skapa förståelse utan ge en möjlighet att se det hela på olika sätt (1998:43). Magnus Berg skriver istället att han är bruksteoretisk och menar att de perspektiv han använder och den karakteristik han sätter samman skall vara användbar i hans berättelse (Berg 1999).
- 26 En mängd olika studier tar upp frågor av mer kvantitativ art som t.ex. hur ofta människor tar del av olika medier. Betydelsen och uppfattningarna av detta mediala flöde är betydligt svårare att mäta. Kvalitativ metod och etnografisk beskrivning har numera även vunnit terräng i medieforskningen. Meningsproduktion har blivit väsentlig och receptionsforskarna förefaller vara överens om att publiken till de olika massmedierna ingalunda är passiva offer som förförs av veckotidningar eller såpoperor (t.ex. Larsson 1989, Liliequist 1994, 2000). Vad gäller medieforskning faller kvalitativa, empiriska studier under olika benämningar som medieetnografi, receptionsforskning (eller -analys), mottagarstudier osv. Generellt kan man säga att viss medieforskning numera alltmer kommit att handla om vad publiken gör med olika medier snarare än vad medierna gör med människor. Det finns dock fortfarande en tendens till reduktion i medieforskning. Om just begreppet medieetnografi har det skrivits en hel del. Begreppet användes tidigt av den danska medieforskaren Kirsten Drotner. Göran Bohlin har skrivit om begreppet i antologin *Kommunikationens korsningar* (1994). Drotner, Tove Arendt Rasmussen, Kim Schröder m.fl. medieforskare har bl.a. medverkat i temanumret ”Medieetnografi og receptionsanalyse” i tidskriften *Mediekultur* nr 21, 1993.
- 27 Som en del i det senmoderna samhällsklimatet ingår föreställningen om en uppluckring av ”hög” och ”låg”, dvs. att gränserna mellan det populära och det seriösa, officiella, ”kulturarvet” är utsuddade. Forskningsinriktningen *Cultural Studies* var den forskningsgren som tidigt fokuserade på populärkultur som studieobjekt och har genererat åtskilliga studier av klass- och ungdomskulturer under senare decennier. Inriktningen är bred och omfattar väldigt skilda studier. Cultural Studies har nu fun-



nits så länge att det knappast kan sägas stå för *ett* sätt att se på populär- eller masskultur. Dess bestående ambition kan sägas ha varit just att bryta upp hierarkierna mellan s.k. hög och låg kultur.

- 28 1940- och 50-talen brukar betraktas som radions glansdagar. På 1950-talet börjar det finnas lite olika sorters radioapparater. Man kunde plötsligt lyssna med hjälp av den moderna, lilla behändiga transistorradion. Medieforskaren Birgitta Höijer beskriver hur de berättelser om 1950-talet hon tagit del av vittnar om hur radiolyssnandet sprängde den rumsliga bundenheten, hur det blev mer flexibelt och mindre högtidligt att lyssna på radio (Höijer 1998:132). En hel del radioprogram kom att stå för stabilitet och kontinuitet genom att finnas år efter år och genom sina fasta tider: nyheter, väderleksrapporter, börsnoteringar, Dagens dikt, klockspelet, Frukostklubben ... Såsom tidsmarkörer i vardagslivet. Trygghet genom kontinuitet och ordning talar många forskare om (Selberg 1992, 1995, Höijer 1998, Löfgren 1990). Olika medier har karaktären av en sorts struktur i våra liv. Det menade bl.a. den amerikanske massmedieforskaren James Lull och Birminghamforskaren David Morley som redan för femton år sedan visade hur många av oss inrättat stora delar av vårt liv efter tv.

Radions historia är tidsmässigt kortare än filmens och biografikulturens historia, men den kanske mest anmärkningsvärda skillnaden, ur de perspektiv jag använder, är att radion i större utsträckning kopplades till familjen men också hemmet. Det har skrivits en del om radions historia (t.ex. Hadenius 1998, Nordberg 1998) och människors upplevelser av radio (Höijer 1998, Persson 1994). En del av dessa böcker ingår i forskningsprojektet "Etermedier i Sverige". I Sverige var avgränsningen etermediernas. Det finns motsvarande nordiska mediehistorieprojekt. I Danmark har Klaus Bruhn Jensen varit huvudredaktör för *Dansk mediehistorie* som kanske är den nordiska mediehistorik som ser mediet i dess vidaste bemärkelse. I det danska mediehistorieprojektet har man valt att även se mediernas s.k. förhistoria och påbörjar därför sin historieskrivning redan 1840 och grovt kan man säga att de spaltar upp mediehistorien i muntlig, skriftlig, tryckt, audiovisuell och multimediekultur, vilket innebär att man ser till såväl folkligt berättande som skillingtryck, dags- och veckotidningar som litteratur av olika slag. Periodredaktör för 1920–1960 har Kirsten Drotner varit.

I Norge gjorde man klart att det handlade om levande bilder och där har man publicerat en skriftserie om 18 nummer publicerade inom projektet *Levende bilder* – ett film- och tv-historiskt projekt. Det påminner genom sin paraplyorganisation om den svenska motsvarigheten. Flera av de drivande forskarna i projektet har samlats (Hans Fredrik Dahl, Jostein Gripsrud, Gunnar Iversen, Kathrine Skretting och Bjørn Sørensen) och givit ut det norska praktverket *Kinoens mørke fjernsynets lys – levende bilder i Norge gjennom hundre år*. Boken kan sägas vara en parallell till Leif Furhammars *Filmen i Sverige*.

- 29 När det handlar om filmerna från den aktuella tiden så finns för svenskt vidkommande *Svensk filmografi*. För varje decennium sedan 1910 har det kommit ut en 800–900-sidig del som behandlar varje enskild svenskproducerad film i form av produktionsuppgifter, innehållsreferat, pressreaktioner och kommentarer om dess filmhistoriska bakgrund och genomgång av tillgängligt källmaterial på Svenska Filminstitutet. För var och en som utgår från enskilda filmer är detta ett fantastiskt avstamp för vidare sökvägar. Förutom initierade förord i varje filmografidel så innehåller de

- även essäer. T.ex. har Gunder Andersson där skrivit essän "Ragneborn, Holmsen, Kjellgren och Tidsandan. Om ungdom på glid i ett välfärdssamhälle på marsch".
- 30 Det fanns redan tidigt s.k. konstfilm, dvs. film som något annat än vad den klassiska Hollywoodfilmen stod för, t.ex. genom att bryta mot det linjära handlingsförloppet och en mer experimentell form (Andersson 1995). Dessa filmkonstnärer som "präglar verken med sin signatur, sin stil" klassas inom filmforskningen som auteurs och fick sin teoretiska legitimering under slutet av 1950-talet (1995). Visuella representationsformer som fotografier, film och tv kan sägas vara de medier som varit de som främst bidragit till människors kunskap om historiska företeelser. Referenser hämtade från dessa medier hör man ständigt, vilket har lett till att man inom forskningen i årtionden dryftat frågan "Kan man tro på det man ser?" Det finns en sorts konsensus om att all historieskrivning är en representation, en sorts återgivning med fördröjning. Således är frågan hur man skall se på filmbilder som historiskt material och källa. Längre har man helt enkelt avstått från att se spelfilm som historiskt källmaterial just därför att det är fiktion.
- 31 Att använda film som källmaterial diskuteras numera inom flera discipliner. Inom historia finns det flera forskare som arbetar direkt med film som källa (Eva Blomberg, Maths Isacson, Ingrid Millbourn, Ulf Zander, Klas Åmark för att ge några svenska exempel).
- 32 Filmvetenskap, internationellt, har i mycket hämtat sitt teoretiska ramverk från litteraturvetenskapligt håll och har därmed kommit att bli en relativt textorienterad vetenskap vilket till stora delar har uteslutit mer empiriska publikstudier. Filmforskaren Jackie Stacey är en av dem som efterlyser filmvetenskapliga publikstudier och menar att en förklaring till avsaknaden är att det är lättare att genomföra en närstudie av den klart avgränsade och (ibland) lättåtkomliga filmremsan, dvs. det är mycket svårare att konfronteras med publik som verkligen haft upplevelser av film än att analysera filmen som text (Stacey 1994). Här har *Cultural Studies*-influenserna kommit att spela stor roll där man betonat publikens roll som medskapare. Stacey förkastar ingalunda textanalyser men menar att intresset för reception och konsumtion där man ser till publiken och inte bara till filmen eller tv-programmet kan ge nya kunskaper och insikter.
- 33 Det senaste decenniets ungdomskulturforskning utgår från att det inte självklart finns *en* ungdom, liksom det inte finns ett sätt att vara 30-åring, eller sjukpensionär. Man har heller inte varit så problemorienterad som äldre ungdomsforskning tenderade att bli. Snarare har forskningen betonat det skapande draget i ungdomars kulturella produktion. Man har insett att det finns många, och framför allt olika, sätt att skapa ordning och ge mening åt sitt liv. Den serie antologier som producerats inom forskningsprogrammet *Ungdomskultur i Sverige* (FUS) har genom sin tvärvetenskap på ett föredömligt sätt sammanfattat teoretiska perspektiv och modeller vad gäller just ungdomskulturforskning och har fungerat som en öppning för nya inriktningar.
- 34 När man läser texter om ungdomskultur förefaller det finnas konsensus kring att ungdomskultur inte är en produkt av 1950-talet, vilket tidigare framhävts av flera forskare, utan har betydligt längre anor (Berggren 1995, Bjurström 1994, Boethius 1990, Franzén 1992, Frykman 1988, Olson 1992, Wennhall 1994, Wigerfelt 1996).



Under olika perioder fick unga människor olika uppmärksamhet och kanske bygger föreställningen om 1950-talet som den moderna ungdomskulturens genombrottsdecennium på att ungdomsgrupper och -företeelser i så hög grad synliggjordes då.

- 35 Filmforskaren Bengt Bengtsson menar att "ungdom på glid"-filmerna, och exploateringen av ungdomsproblemen i USA var ett av filmindustrins svar på tv-expansionen. Han ser tre amerikanska milstolpar: *Vild ungdom* (1953), *Vänd dem inte ryggen* (1955) och *Ung rebell* (1955). Den första gav en mer oberäknelig bild av ungdomar än man förut visat och ungdomars vilshenhet illustreras. De skildrar alla såväl kultur- som generationskrockar men den andra filmen framställer ungdomsbrott som en auktoritetsolydnad, som en sätt att protestera. Utförda brott är liksom rock'n'roll rebell-symboler. *Ung rebell* visar ungdomen som offer i ett föränderligt samhälle och där det destruktiva ungdomsgänget fått ersätta den frånvarande äldre generationen.

Bengtsson skiljer på de filmer som har "ungdom på glid"-tema och de som illustrerar ungdomsrelaterade problem och generationsfrågor. Den senare kategorin kom tidigt och berördes i många filmer. Under 1940-talet förändras dock filmarnas perspektiv successivt. Från att ha betraktat ungdomar von oben via ett vuxenauktoritärt perspektiv kom många filmer, gjorda av unga filmare i opposition mot delar av samhället, att utgå från ungdomarnas perspektiv (Bengtsson 1998:69).

- 36 Även flykten från landsbygden omtalades på 1930-talet men hade varit ett reellt problem under hela 1900-talet. Se t.ex. emigrationsutredningen vid seklets början. Det krävdes en mentalitetsförändring hos framför allt landsbygdens folk menade folkbildaren Carl Cederblad som aktivt arbetade för att sprida ljus över sin bygd. Det fanns ett konsensus kring den problematiska landsbygden redan sedan tidigare: "I tidningar, debattböcker och så småningom även i radion talade nära nog samstämmiga röster om landsbygden som defekt och okultiverad, som ett allvarligt hinder för Sverige att omformas till en modern och effektiv industristat" (Alsmark 1985:294). Lösenorden var kunskapsspridning och bildning. I och med industrialismen förändrades bondesamhället till det negativa enligt Cederblad. I förändringen/övergången till industrisamhället försvann mycket av den gamla kulturen och bildningen och Cederblad ville fylla denna lucka med folkbildning och se framtiden an snarare än att söka återgå till det gamla (Alsmark 1985:294f). Alla förefaller tala om moderniteten som oåterkallelig. Det ansågs omodernt och räddhågat att blicka tillbaka.

- 37 Hans Swärd skriver en del om hur ligapojkarna kom att betraktas som ett problem vid sekelskiftet. Under slutet av 1930-talet var det en ny åldersgrupp som utgjorde ungdomsproblemet och som betraktades som vanartig. Under slutet av 1950-talet, som är Swärds tredje nedslag, var det vanligaste argumentet för att placera missanpassade flickor på ungdomsvårdsanstalter, att de var sexuellt vanartade. Detta gällde i synnerhet de s.k. raggarflickorna. "Vad gjorde dessa flickor ute på gatan och fanns det verkligen inte någon bättre sysselsättning de kunde hitta på? Vad kunde inte hända i bilarnas baksäten?" (Swärd 1993:162).

- 38 Catharina Dyrssens doktorsavhandling, *Musikens rum. Metaforer, ritualer, institutioner. En kulturanalytisk studie av arkitektur i och omkring musik*, är tvärvetenskaplig och en produkt av hennes dubbla vetenskapliga hemvist: musik och arkitektur. Utifrån en jämförelse mellan hennes sätt att tolka musikens olika rum, både fysiska

och fiktiva rum, och dessa utsagor om olika biografer och upplevelser ges nya perspektiv på vissa företeelser och bekräftelse på andra.

- 39 Kopplingar kan göras mellan olika evenemangsarenor som t.ex. de flyttbara cirkustälten eller, vilket Dyrssen visar, rockkonserter som skapar tillfälliga, rituella rum. Detta kan jämföras med tältbiograferna som var så vanliga i början av 1900-talet, men som fortlevde långt in på seklet. Tälten var flyttbara och fanns mitt i det vardagliga en kort tid. Det fanns tältbiografer men även biografbåt i t.ex. Stockholms skärgård, som åkte runt och visade film.

- 40 Först och främst bygger denna historieskrivning på Leif Furhammars *Filmen i Sverige* (1991/1998). Efterhand som jag fördjupat mig i ämnet har jag läst filmens historia i åtskilliga versioner men finner fortfarande Furhammars version vara mycket trovärdig och tillförlitlig. Det är dessutom en bok som kontextualiserar filmens historia. När det kommer an på den tid som föregick den som jag valt att fokusera, har t.ex. filmvetaren P. O. Qvist skrivit mer än de flesta. Qvist gör upp med föreställningen om 1930-talsfilmen som utskäld, stereotyp och massproducerad utan kontakt med sin tid och publik. Han ser filmen som en spegel av sin tid. Att se film kan, menar Qvist, vara ett sätt att hantera de motsättningar som samhällsutvecklingen och moderniseringen medfört (1986, 1992, 1995, 1998). Han menar att populärfilmen aldrig utger sig för att skildra verkligheten och världen helt och hållet som den är utan så som vi föreställer oss att den borde vara eller kunde vara.

Rune Waldekranz kan på många sätt sägas ha varit den svenska filmforskningens nestor. Han, liksom Gösta Werner, inte bara producerade eller regisserade film utan debatterade och skrev om film tidigt. Under 1950-talet gav Waldekranz ut flera böcker i serien *Svenskt Filmbibliotek*, där även andra debattörer diskuterade film utifrån många olika infallsvinklar. Gerd Osten och Artur Lundkvist är några av de andra författarna. Filmdebattörerna och folkbildarna var många. Carl Björklund, Elsa Brita Marcussen och Nils Beyer är några av de aktiva filmfolkbildarna som kommer att nämnas framöver utöver Osten, Waldekranz och Werner. I texten har jag även valt att citera en del av de författare och debattörer som diskuterade inte bara ungdom och film utan bara ungdom. Påfallande ofta nämns nämligen biogåendet och det har jag sett som en indikation på hur väl inlemmat i människors liv biogåendet var. Samma sak gäller för de rikliga referenser till filmens värld som finns i skönlitteraturen. I denna text finns bara ett litet urval representerat.

Rune Waldekranz var innehavare av Sveriges första filmprofessur. Den tillträdde han 1970 – så länge dröjde det innan ett svenskt universitet skapade en professorstjänst i filmvetenskap, dvs. innan film blev ett akademiskt ämnesområde. Under 1980- och 90-talen författade Waldekranz mastodontverket *Filmens historia* i tre delar.

De verk som skrevs om film under 1940- och 50-talen presenterar jag mer i de sammanhang där texterna används.

- 41 Kommentarer till skeendet och dess koppling till moderniteten kommer redan under 1920-talet, framför allt från Frankfurtskolan och teoretiker i dess kölvatten. Kulturfilosoferna Siegfried Kracauer och Walter Benjamin är kanske de mest namnkunniga i skaran och de som kommer att synas en aning här i texten. Kracauer är en av de idag mest kända tidiga skribenterna som reflekterade över filmen, biogåendet och det moderna.

- 42 För den som vill veta mer om filmhistoria så finns Rune Waldekranz trebandsverk *Filmens historia* (1985–1995). För specifikt svenskt vidkommande finns Leif Furhammars nämnda verk *Filmens historia i Sverige*. Waldekranz skrev filmens historia tidigt. Han, liksom Gösta Werner och t.ex. Bengt Idestam-Almquist, skrev ett flertal översiktsverk redan på 1950-talet. Vill man veta mer om just biografbyggande och Stockholmsförhållandena finns *Kvartersbiografen* av Hans Eklund och Lars Lindström samt Kurt Berglunds *Stockholms alla biografier. Ett stycke Stockholms historia från 90-tal till 90-tal* (1993). Det finns åtskilliga böcker och artiklar om just enskilda städers biografier, särskilda biografarkitekter eller enstaka biografier. Ytterligare några kan nämnas: Lindström (1986), Liliedahl (1997), Nordström och Östvall (2002), Stauslund (2001), Åhländer (1977, 2000). Vad gäller biografier generellt har biografarkeologen Kjell Furberg på uppdrag av Riksantikvarieämbetet gjort en biografinventering i hela landet, *Svenska biografier* (2000).
- 43 Se t.ex. Benjamin (1990), Fredriksson (1998), Huza (1999), Soila (1997a) och det moderna Passagearbetet som Becker, Bjurström, Fornäs & Ganetz m.fl. genomfört (2002).
- 44 I de tidiga diskussionerna om filmen som konst var det relativt få som såg filmen som en konstart med eget språk och existensberättigande, utan bara som en konkurrent till t.ex. teatern. Filmvetaren Magnus Metz kommer i sin studie om biograferna på Österlen fram till att samtidigt som de fasta biograferna etablerade sig under 1910-talet, så ökade även det övriga nöjesutbudet, dvs. det minskade inte i den utsträckning som biograferna ökade sin andel av nöjesutbudet. Befolkningen hade alltmer fritid och pengar att röra sig med. Det var även förändringar inom teatern. I filmhistorien framstår teatern lätt som bara mossig och förlegad och förbisprung- en av filmen, men det hände saker även där. Men film och teater stod, vilket Metz visar, inte längre i samma konkurrenssituation som vid filmens första trevande år.
- 45 Tom Gunning talar om den tidiga filmen i termer av "attraktion" och gör jämförelser snarare till nöjesfält än de traditionella konstarterna. Dels lockade dessa visningar en annan publik än den som var van vid att gå på t.ex. teater och musikföreställningar av klassiskt slag, dels menar Gunning att det exhibitionistiska drag som den allra första filmen visade upp hade en förlösande kraft för den stora massan. Han berättar t.ex. om att det ibland visades sekvenser tagna av framför allt tåg i rörelse i biograflokaler ombyggda till tåg med för ändamålet utklädd personal och anpassade ljudeffekter (Gunning 1995:174f). Gunning poängterar att inte ens de tidiga film- åskådarna var så naiva som man gärna föreställer sig. Säkert trodde inte alla att det var verkligheten de såg på duken utan även då fanns en förtrogenhet med mediet hos en del och kunskap om illusion genom t.ex. det framrusande tåget. Han gör skillnad mellan attraktionsfilm och klassisk stil. Attraktionsfilm visades fram till 1906 och var som sagt en sorts spektakel med rötter i cirkus, vaudeville, varieté och nöjesfält. Den klassiska stilen tog över från ca 1917, menar han. Det blev något helt annat när kulturindustrin tog över och biobesöket snarare blev en väntan med disträ blick. På sätt och vis kan man kalla det för en civilisering av åskådaren, man lärde sig att gå på bio och se på film, liksom, som andra forskare visat, flanören lärde sig att flana- ra på stan (Olsson, J 1993:37, Löfgren 1997a & b).
- 46 1924 öppnade Biograf-Konditoriet i Stockholm där man kunde se film samtidigt som

man drack kaffe (Björkin 1998, Furhammar 1998). I Stockholm hade varje förort och stadsdel kvartersbiografer som var anpassade efter omgivningen. I Göteborg däremot låg alla biografer samlade i centrum och varje försök till förstadsbiograf misslyckades (Berglund 1993).

- 47 När normmännen talar om musikens betydelse på biograferna, att det var ett sätt för en ny publik att lyssna på s.k. bildande musik, stämmer det väl överens med musikforskaren Ola Stockfelt som talar om just musikens betydelse på biograferna fram till ca 1930-talet. Musiken fick på bl. a. på biograferna fungera tillsammans med annan konst eller underhållning: "Musiken var inte längre bunden till specifika lokaler och sociala sammanhang" (Stockfelt 1988:97).
  - 48 Ljudfilmsexperiment höll man på med under hela stumfilmsperioden, men de tidiga ljuden bestod nästan uteslutande av musik. Talfilmerna föregicks av ljudfilm med musik och sång. I Sverige visade man *Konstgjorda Svensson* 1927 och till den spelade man en 78-varvsskiva med musik och en prolog där huvudrollsinnehavaren förhånade ljudfilmen. Först 1928 blev olika aspekter på ljudfilmen föremål för seriös debatt (t.ex. i *Biografbladet* i Sverige) (Wallengren 1998:7,170).
  - 49 För att vinna respekt sökte sig filmkulturen till förmoderna källor. Den tidiga filmkulturen förde vidare gamla melodram- och varietétraditioner och integrerade de gamla marknadsattraktionerna i en modern teknologi och en modern kulturdistribution. Se vidare t.ex. Iversen 1993, Andersson & Sjöholm 1995.
  - 50 Filmforskaren Mats Björkin menar att Emelie Altenlohs *Zur Sociologie des Kino* från 1914 är en av de första större empiriska studierna över filmen och dess publik (Björkin 1996). Altenloh såg filmen som en distraktion i en samhälle med allt högre takt. Betoningen i boken läggs på de unga kvinnliga biobesökarna och ledan och ensamheten menas vara central för behovet av biobesök. 1934 publicerades en sociologisk undersökning som utförts åren 1929–33 kallad *Our Movie-Made Children* (författad av Henry James Forman) i Förenta staterna. Boken ville visa hur ungdomar i sina vanor och beteenden tagit intryck av de filmer de sett. Det var ingen positiv bild man visade. Många unga brottslingar hade hämtat inspiration från gangsterfilmer och unga flickor drömde om dyrbara kläder och rika älskare. Henning Österberg hänvisar i sin artikel om filmens betydelse (1953) till flera publikundersökningar.
- J.P. Mayer publicerade 1945 *Sociology of Film. Studies and Documents* och 1948 *British Cinemas and their Audiences. Sociological Studies*. Mellan 1939 och 1945 gjordes det i England ett antal undersökningar på brittisk biopublik inom Mass-Observation Archive. En del av insamlingarna av biominnen lär ha varit bland de största kring ett enskilt tema som gjorts inom projektet. Mass-Observation Archive är förlagt till University of Sussex nuförtiden. Dess chef är Dorothy Sheridan som deltog i konferensen "Vad vill vi med våra frågelistor" på Nordiska museet i november 2000. Såväl konferensen som tidskriften *Självbiografen* har sin grund i ett landsomfattande nätverk av museer och arkiv och andra institutioner med självbiografiskt skrivande som intresseområde. Under perioden 1939–1945 samlade man i England in unikt självbiografiska material. Verksamheten har dock legat nere mellan 1950 och 1981. Nyligen skickade man ut ännu en lista om biogående. För vidare information se t.ex. *Självbiografen* nr 1, 2001, eller Mass-Observation Archives hemsida [www.sussex.ac.uk/library/mas-sobs](http://www.sussex.ac.uk/library/mas-sobs). Richards och Sheridan skriver i boken *Mass-Observation at the Movies* (1987) att

det även i England främst var unga kvinnor ur den urbana arbetarklassen som frekventerade biograferna mycket och som var filmfantaster.

- 51 Rädslan för konsumtionskulturens verkningar har flera skrivit om. Historikern Husz menar i sin studie av NK-varuhusets etablerande i Stockholm att det dels handlade om rädsla för något nytt, dels en moraliserande kritik mot slöseri, handel och försäljning (Husz 1999:342).
- 52 Många av 1900-talets tidiga arkitekter var intresserade av filmmediet och några av de tidiga filmskaparna var arkitekter (t.ex. Eisenstein) (Dyrssen 1998:42). Dyrssen menar att flera arkitekter tillät sig att leka, att ta ut svängarna när man byggde de många biograferna under 1930-talet. Nöjespalatsen, frivola men ändå social accepterade drömfabriker som Dyrssen skriver, blev en sorts pendang till den samtida strävan efter goda bostäder och drägliga stadsförhållanden. Det menar hon kunde ske just därför att biograferna hyste filmen, det nya och intressanta mediet (1998:42).
- 53 Under krigsåren gjordes en hel del beredskapsproduktioner. Den svenska filmproduktionen fick en nyorientering under de första krigsåren, enligt filmhistorikerna (Werner 1978:76). Den svenska filmens register breddades och förnyades på många plan. Man värjde inte längre för sociala eller brännbara, aktuella ämnen, skriver Gösta Werner (1978:82).
- 54 Norrmännen talar om såväl regissörer som John Ford, Frank Capra, Howard Hawks och John Houston som musiker som Duke Ellington, Benny Goodman, Billie Holliday och Charlie Parker som verkade då: "De var alle rettet mot et stort publikum." Man menar att dessa stora, och folkliga, artister var en viktig faktor för européernas välvilliga inställning till amerikansk film och populärkultur (Dahl m.fl. 1996:224). Efter en tung period efter kriget med vana att leva med ovisshet och materiell fattigdom var människor mottagliga för mycket av det Hollywood kom att representera: "individuell frihet, materiell velstand og en mer fargerik, emosjonelt intens livsopplevelse" (Dahl m.fl. 1996:224). "Med Marshallhjelpen økte også forbindelsene innenfor utdanning og forskning. Begreper som 'amerikansk' og 'amerikanisering' ble dermed i litt mindre grad ensbetydende med overflatiskhet og annen ukultur i toneangivende kretser. Den kalde krigen gjorde positive holdninger til USA politisk viktigere, og amerikansk film fikk politisk legitimitet blant NATO-venner av alle slag" (1996:224f). Kanske kan detta förklara tystnaden kring Hollywoodprocesserna under McCarthy-eran. Var det så att de antisocialistiska stämningarna även påverkade filmdebatten i Sverige? Häxjakten pågick i Hollywood och 1947 fick ett antal Hollywoodkonstnärer vittna inför kongressutskotten om "Un-American Activities", vilket ledde till omfattande svartlistningar. Sven E. Olsson verifierar det jag funderat över; *Biografägaren* ignorerade häxprocesserna och skrev istället om modevisningar och stjärnromanser (1967/1978). I *Biografbladet* nämns heller inget. Folkrörelseägda *Scen och Salong* tar dock kraftfullt avstånd från förhåren i Hollywood. Likaså gör den mer populärt hållna *Filmjournalen* (t.ex. nr 46/1947). Bland tidigare nämnda filmkritiker i dagspressen var flera märkvärdigt tysta. Påfallande ofta används "amerikansk film" synonymt med Hollywood. Men lite dubbelt fortsatte det att vara: i stort kan sägas, enligt norrmännen, att USA var bra men Hollywood stod för giriga filmagenter, pengaslöseri och överdrifter. Hollywood blev alltså belastat istället för ordet "amerikanisering".

- 55 C.J. Björklund skriver ett kapitel i sin bok *Upp till kamp för filmen* där han går igenom "filmen och den svenska riksdagen", som han formulerar det. I tretton år fick filmen och biografen utvecklas utan att riksdagen ansåg det angeläget nog att diskutera, skriver Björklund (1945:292). Därefter går han nogsamt igenom flera av diskussionerna, vem som tog upp frågan och hur den behandlades, från den första motionen om film 1909 fram tills dess boken kom 1945. Här skriver Björklund helt enkelt filmens officiella historia under filmens första femtio år.
- 56 Censurens godtycklighet är dessutom ett populärt tema i en del spelfilmer. *Nuovo Cinema Paradiso* (1988, av Guiseppe Tornatore) är ett illustrerande exempel.
- 57 Ett sätt att avgöra en konststarts roll är att se vilken kritikerkår den har. Genom alla år har filmkritiken allmänt ansetts undermålig, inte sällan hänvisad till dagstidningarnas nöjessidor, långt ifrån kritik av skönlitteratur, konst och teater. Det fanns dock redan tidigt några seriösa filmskribenter. Det var i storstadstidningarna filmkritiken växte fram under 1920-talet. Tongivande blev Herbert Grevenius i *Stockholms Dagblad* och Bengt Idestam-Almqvist (signaturen Robin Hood) i *Stockholms-Tidningen*. Filmen hade nu fått en offentlighet.
- På 1930-talet skrev Artur Lundkvist filmkrönikor och har inte sällan kallats den förste moderne filmkritikern, och hade alltid ett ideologiskt perspektiv i sin filmkritik. Nils Beyer, liksom Rune Waldekranz och Gösta Werner, var aktiva skribenter. I boken *Motbilder* poängterar Gunder Andersson m.fl. att man i Sverige inte på långa vägar hade den typ av filmessäister som under 1920- och 30-talen fanns i t.ex. Ryssland eller Tyskland där skribenter som Eisenstein, Brecht, Benjamin, Horkheimer, Adorno engagerade sig i det nya mediet. I Sverige fanns dock intellektuella kritiker som gjorde stora bildningsinsatser genom essäsamlingar och konkreta handböcker om film. Under 1940-talet blev tidningsdebatten kring film omfattande.
- 58 Enda sättet att se censurförbjuden film var i filmstudiosammanhang. I Lund började man filmstudioverksamheten 1929 med just censurförbjuden film.
- 59 I denna process var personer som Hampe Faustman, Arne Sucksdorff, Hasse Ekman (som kom att bli 1940-talets flitigaste manusförfattare och regissör) och Per Lindberg väsentliga, men den allra mest kände är nog Ingmar Bergman, vilken under 1950-talet kom att inkarnera den svenska konstfilmen och internationellt sett blev den mest uppburna. Andra som var tongivande var Alf Sjöberg, Gustaf Molander, Arne Mattsson, Lars-Eric Kjellgren, Gösta Folke, Göran Gentele, Alf Kjellin, Gunnar Hellström (Andersson 1998, Vesterlund 1999).
- 60 I USA var tv tidigt ett hot mot filmen, redan under slutet av 1940-talet, varför Hollywood och filmindustrin bokstavligen spottade ur sig filmer för att konkurrera. Detta gjorde sitt till för att framför allt amerikanska filmer skulle ha så stort genomslag åren 1945–1960.
- 61 En offentlig filmutredning (SOU 1951:1) lade fram ett betänkande om statligt filmstöd som betydde en viss återbäring av nöjesskatten.
- 62 Den första filmutredningen kom 1942 (SOU 1942:36). Nästa gång det på allvar var dags att debattera film i riksdagen var 1949 när man insåg filmbranschens dåliga framtidsutsikter. Det talas ofta om kvalitetsförsämringen av svensk film under 1950-talets första hälft. Detta skedde samtidigt som det internationellt hände stora saker inom filmens värld; i England bröt "diskbänksrealismens" regissörer igenom, "den



nya vågen” började så smått göra sig hörd i Frankrike, Polen producerade ny, vital filmkonst, liksom Buñuel i Spanien. 1959 grundades tidskriften *Chaplin* där en ny och ung kritikergeneration kunde skriva, som en sorts motsvarighet till den legendariska *Cahiers du cinéma*, där t.ex. nya vågen-regissörerna fick stort utrymme. Svenska Filminstitutet, SFI med filmarkiv, bibliotek och filmklubb byggdes upp. Sverige Förenade Filmstudios började ge ut tidskriften *Filmrutan*. Filmreformen genomfördes 1963, en statlig filmskola startades. Det fanns filmstudiorörelser på flera håll. Detta märks i debatten i facktidsskrifterna där det är uppenbart att man menade att filmens kris inte i första hand var ekonomisk utan konstnärlig. Bo Widerbergs *Visionen i svensk film* kom 1962. Den representerar än idag en gräns för något nytt. Widerberg engagerade sig i debatten om den svenska filmkrisen i början av 1960-talet. Hans önskan var att nyansera den bild av Sverige som svensk film tycktes bygga på och funderar i sin debattbok över vad förtunningen av densamma berodde på. Han ville att människor skulle ha en möjlighet att känna igen sig i nyproducerad film. Att tv:s genombrott innebar en ekonomisk kris för filmen verkar de flesta ha varit överens om. Widerberg talar dock om ”angelägenhetskrisen”: ”Den svenska filmen kom inte ur ekluten bantad, med nytt ansikte; den kom ut ur den med isterbuken i behåll” (1962:22).

- 63 Krisen ledde till en filmpolitisk utredning (SOU 1951:1, Statligt stöd åt svensk filmproduktion). Denna ledde till att en del av nöjesskatten skulle betalas till producenter av svensk spelfilm. Men i början av 1950-talet fanns också hotet om tv:s snara ankomst och kanske är det först med hotet om tv som man insåg spelfilmens förtjänster.
- 64 Catharina Dyrssen skriver i artikeln ”Filmens hölje” i filmtidskriften *Aura* om det öde några Göteborgsbiografer gått till mötes. Hon fascinerats av hur väl ett av modernitetens minnesmärken, ”Flamman”, passar att hysa den finska pingstförsamling som numera huserar där. Byggnadens identitet är dock kluven, många är minnesmärkena över moderniteten, skriver hon, men har berövats sin ursprungliga roll (1998:46f). Hon har även andra exempel på hur gamla biograflokaler omdefinierats.
- 65 Bergman filmade *Sommaren med Monika* 1953. Fogelströms roman bygger, enligt Gerd Osten, på ett verklighetsunderlag (1956). Temat i boken är leda eller vantrivsel och avslöjade ett socialt problem. Filmen fokuserar vilsheten och svårigheten i att vara ung. ”Hade bygdefilmerna skildrat ungdomens svårighet med att trivas på landet, gav sannarligen *Sommaren med Monika* en än mer övertygande vision av hur starkt storstadsungdomen kunde uppleva ledan, tristessen, kylan i Stockholm. Den var mognare än de övriga ungdomsfilmerna och balanserade skickligt uppbrottsmotivets vilda äventyrston mot en bakgrund av realistiskt uppfattade svårigheter” (Osten 1956:136).
- 66 Filmstjärnorna inspirerade tidigt till forskning och det har gjorts en hel del, framför allt inom amerikansk och brittisk filmforskning. Ofta nämns den brittiske filmforskaren Richard Dyer (1979) som den som förnyade och nyanserade den filmvetenskapliga forskningen om filmstjärnor. Längre var kritiken mot stjärnsystemet det allena-rådande och ur det perspektivet har ovan nämnda forskning kring i synnerhet unga kvinnors positiva användning av populärkulturen varit ett radikalt grepp.
- 67 Per Vesterlund har skrivit en intressant filmvetenskaplig avhandling, där han just dis-

- kuterar filmstjärnesystemet internationellt men framför allt så kopplar han dessa diskussioner till svenska förhållanden. Kan begreppet filmstjärna med associationer till glamour och excess jämföras med de bevisligen populära rollgestalter som t.ex. Sigurd Wallén och Åke Grönberg gestaltat i svenska filmer? Kan man ge Humphrey Bogart och Adolf Jahr samma epitet och var går gränsen mellan filmskådespelare och filmstjärna? undrar han (1999:129). Förutom Dyer kan jag nämna Christine Gledhills (1991) *Stardom*, John Ellis *Visible Fictions* (1992) och Richard deCordovas *Picture Personality* (1990). De flesta studier handlar om de tidiga filmdivorna men påfallande mycket är applicerbart långt fram i tiden. Filmstjärnorna fanns tidigt med i ett populärkulturellt sammanhang.
- 68 Man sålde också filmvykort och ganska snart fanns det i Stockholm en affär som specialiserat sig på just denna typ av vykort. De tidiga filmtidningarna var en sammansmältning av det material som fanns att tillgå i facktidsskrifter, branschtidningar, programblad, dagstidningar o.dyl. och sedan lånades formen från den redan existerande veckopressen (Halvarson 1989:237). Stjärndyrkan och problemen det förde med sig var en diskussion redan vid denna tid, på 1920-talet.
- 69 Den amerikanska filmen ökade sin export under första världskriget och var vid krigets slut världsdominerande. Redan under första världskriget fick den amerikanska filmen en framskjuten plats, och det inte så mycket p.g.a. USA:s ledande roll på andra områden utan för att den europeiska filmen påverkades av kriget i negativ bemärkelse. Eftersom den amerikanska filmen fick utvecklas utan yttre störningar fick den redan från början ett försprång i förhållande till andra betydande filmproducerande länder som Frankrike, Italien och Danmark (Halvarson 1989:9).
- 70 Litteraturvetaren Rolf Yrlid skriver om filmiskt berättande i skönlitteratur och visar hur olika sorters filmberättande influerat skönlitterära författare. Yrlid exemplifierar med den mycket filmintresserade Jan Olof Olssons, Jolo, bok *Chicago*: "Han uppehåller sig vid det ögat ser och det örat hör och med montagens hjälp vidgar han rums- och tidsperspektivet" (Yrlid 1992:461). Yrlids poäng är att Jolo var mycket påverkad av vissa filmskapare och att det satte uppenbara spår i hans egen litterära produktion. Han lyckades få texterna att höras, de var ljudsatta, kameravinklarna var många och av olika intensitet och montagen väl ihopsatta.
- 71 Vad gäller engelskspråkiga skildringar av filmindustrins tidiga år skildrad i filmromaner och serieböcker riktade till ungdomar har filmvetaren Jan Olsson gjort en inventering (Olsson 1992). Som så mycken underhållningslitteratur och populär press betraktades dessa första filmromaner som undermålig litteratur. Vad gäller litterära förlagor i 1950-talsfilmen, skriver Rune Waldekranz att ett av filmens sätt att nå legitimitet och locka publik var att använda klassiska litterära förlagor. Filmen skall dock vara film och inte romanillustration, skrev han redan 1945. Filmen bör alltid, även om den bygger på och inspirerats av en roman, betraktas som ett fristående och självständigt verk (*Biografägaren* nr 12/1945). Waldekranz menade t.o.m. att filmen påverkat romankonsten genom att ha gett den en annan livlighet i tempot och visuell konkretion. Att olika konstformer eller medier påverkas, återanvänder och rent av lever av varandra är inget nytt.
- 72 Filmforskaren Tytti Soila påtalar att klyftan mellan de skådespelare som var riktigt populära och de som innehade alla smårollerna var stor. Många skådespelarbiogra-

fier vittnar om det hårda livet många av den tidens skribenter anförde som skäl till varför ungdomar inte borde längta efter livet "vid filmen". Många spelade in filmer under dagarna och spelade på teatrarna på kvällarna. Film var således bara ett av många sätt att försörja sig (Soila 1997:159f). Kläder och smink var dessutom något som skådespelare långt fram i tiden fick hålla sig själv med. "Det var ju omöjligt att ha samma kläder i flera filmer: det skyltfönster som filmduken snabbt nog hade formats till hade sina skarpaste iakttagare" skriver Soila och det visar inte minst alla de tävlingar som veckotidningarna hade i form av t.ex. Finn fem fel. Jag skulle vilja säga, efter att ha läst åtskilliga insändare, att insändarsidorna i filmtidningarna vittnar om mycket skarpa iakttagare bland publiken.

- 73 Etnologen Fredrik Schoug diskuterar begreppet sportidol i sin doktorsavhandling (1997). Han talar om sportidolens episodiska berömmelse och den kopplingen kan göras även till filmstjärnorna, då som nu. När jag utifrån dagens perspektiv läser t.ex. *Filmjournalen* ser jag hur vår tids uppfattning om dåtiden präglar min bild av vem som var känd och uppmärksammas då. Dessa bilder stämmer förstås inte alltid överens, det är olika saker som väcker uppmärksamhet vid olika tider. Vad stjärnor kan göra i olika tider för att uppskattas ännu mera alternativt falla i glömska är naturligtvis intressant. Den som skrivit om framför allt filmstjärnor är just filmvetaren Richard Dyer (1979). Han gör bland annat jämförelse med stumfilmstidens avgudade filmstjärnor och senare tids mer avmystifierade skådespelare. Kring tv:s roll och kändisskapet finns en hel flora med litteratur.
- 74 Som Husz skriver kan man "betrakta varuhuset som en plats som 'offered a language to imagine a better future'" (Husz 1999:44 via Nava 1996:53). Colin Campbell är en av de teoretiker som många konsumtionsforskare använder och en av hans teser går ut på att konsumtionens centrala roll är drömmen om varorna man ännu inte har: "the ability to create an illusion which is known to be false, but felt to be true" (Campbell 1987:78). Detta ligger på en högst medveten nivå, dvs. det skall inte vara helt omöjligt att förvärva det man drömmer om. Ur detta perspektiv är konsumenten varken manipulerad eller ett passivt offer. En annan aspekt Campbell betonar är att man måste ha en viss kunskap och kompetens om hur man "shoppar" för att riktigt kunna njuta av det det.
- 75 Att människor under lång tid lärt sig att avläsa mode visar t.ex. Bo Florin när han ser kläder och modets betydelse i Mauritz Stillers filmer under 1910- och 20-talen. I flera av filmerna används kläderna som signaler inte bara på ett ytligt plan utan också för en förståelse på ett djupare personligt plan (Florin 1998:34f). Modet och klädexperimenten förknippades med det urbana och den nya offentligheten alltsedan sekelskiftet.
- 76 Det var ännu på början av 1950-talet främst män som rökte och framför allt var det män som syntes röka i populärkulturen (Torell 2002:34). I film representerade annars cigarettens moderna, urbana och ungdomliga men det var också kopplat till klass. Påfallande många av de rökande kvinnorna som avbildades kom ur den övre medelklassen eller överklassen (Torell 2002:55). Skådespelare var några av de få yrkesarbetande kvinnor som förekom i veckotidningarna under 1950-talet. Trots att antalet förvärvsarbetande kvinnor var större än tidigare så avbildades kvinnor sällan i sin yrkesroll i veckotidningar (Torell 2002:59). Hennes roll var fortfarande i första

hand i hemmet. Filmstjärnan kunde dock avbildas rökande: "Jämför man bilder av Den rökande aktrisen med bilder av Husmor i svensk veckopress så framstår aktrisen fortfarande på femtiotalet kunna representera föreställningar om den bohemiska personen i en relativt fri social miljö där det individuella står i fokus framför mer etablerade sociala ordningar. Skådespelerskan kan avbildas ensam med sin cigarett, i arbete, sysslande med sitt som en oberoende varelse. Mycket få (för att säga ingen) kvinnor gestaltas i övrigt rökande i ensamhet i veckotidningarna. Även om rökande kvinnor i modereportage kan förekomma ensamma i bild så finns det ständigt en annan närvarande. Modellerna visar med tydlighet upp sig för någon. De möter betraktarens blick. Men teaterkvinnan och aktrisen kan röka inåtvänt, privat och avskilt" (Torell 2002:63).

- 77 deCordova menar att det fanns ett filmindustriell strategi: Hollywood stod för glamour och excesser medan det nationella mer stod för en sorts normalitet och som då blev attraktivare och därmed kommersiellt intressant.
- 78 Inte ens de som arbetade på biograferna hade alltid material att tillgå. Alla foton skickades tillbaka till filmbolagen medan affischerna användes som omslagspapper till reklamfilmerna när de skickades tillbaka (S3).
- 79 *Filmjournalen* i Norge (1942–1985) benämns av Dahl m.fl. som 40 års fostran av ungdomlig filmpublik. 1950-talet var glansperioden (upplaga 45 000 1950) (Dahl 1996:219). Filmstjärnorna var viktiga inslag. Det brukar i filmhistoriska texter betraktas som ett ödesdigert tecken i tiden när *Filmjournalen* 1954 bytte namn till *Bildjournalen*: "Det var ett tydligt symptom på att filmen höll på att förlora sin självklara status i folkmedvetandet. Det gick inte längre att hålla en veckotidning med ett stoff som uteslutande var hämtat från filmens värld" (Furhammar 1998:209).
- 80 I filmen *Nuovo Cinema Paradiso* censurerar prästen filmerna vid en förhandsvisning. Här visas godtyckligheten hos den lokala censuren. En dag är det en i publiken som utbrister indignerat: "120 dagar har jag kommit hit och aldrig sett en kyss." Detta kompenserar biografmaskinisten Alfredo sin adept Totò/Salvatore genom att spara en massa censurklipp som överlämnas efter hans död: filmen består av en oändlig räckta ihopklippta censurerade filmkyssar. I filmen *Splendor – drömmarnas hus* av Ettore Scola som handlar om en biografis uppgång, fall och blygsamma återkomst beskrivs en liknande samling: Luigi (Massimo Troisi), som är filmvisare på biografen, har sparat filmklipp på vackra kvinnor som han satt samman och tittar på hemma. Han citerar dessutom ur andra filmer, t.ex. *Klockan klämtar för dig*, *Mannen som sköt Liberty Valance*. "Men alla historier du berättar, är det som du lever genom andra" säger en kvinna som Luigi uppvaktar och som ständigt får höra hans filmberättelser men också se hans filmklipp. När Luigi delar minnen med biografens ägare Jordan, spelad av Marcello Mastroianni, frågar Luigi: "Minns du kyssen mellan Gary Cooper och Ingrid Bergman?", svarar genast Jordan: "Ja, kyssen i *Notorius*". Många mäniskor har ständiga referenser till filmens värld. Det är ett eget metaforiskt språk, eller som Reidar Jönsson skriver, en egen berättartradition (1996).
- 81 Lynn Åkesson beskriver hur ungdomar på 1930-talet i trakterna kring skånska Böringe just samlades vid stationen för att se de resande och träffa andra ungdomar. En av Åkessons informanter säger att när lantbrukarungdomarna organiserade sig politiskt så gick de till Bydegården och arbetarna till Folkets hus. Delningen var

för alla inblandade uppenbar. Man tvingades därmed också att ta ställning:

”Förut hade man valt dansbana och umgänge utifrån geografiska aspekter, man träffades ”hemmavid” och den sociala likheten fick man på köpet. Nu ställdes andra krav. Bakom danserna, som SLU och SDUK lockade med, fanns både krav på att ta politisk ställning och kravet på att kunna umgås med ungdomar utanför den egna invandrarkretsen av grannar. Även om en del småbönder och hantverkare kände sig främmande för samvaron med arbetarna i Folkets Hus är det inte osannolikt att de kände sig lika, eller ännu mer, främmande för att umgås med de storbönder som fanns i SLU, särskilt i dess ledning” (Åkesson 1985:375f).

- 82 Under mellankrigstiden handlade mycket av intresset för barn och ungdom om de avvikande. Ungdomsgång och gängbildning i städerna fokuserades. I USA kartlade man ungdomsgrupper inom den s.k. Chicagoskolan redan under 1910- och 20-talen.
- 83 Temat är väl använt i skönlitteraturen, som man på samma sätt som film kan använda som källa, inte minst då man väljer att använda ”sidostoffet” som källa. ”Då hade hon nyss kommit till Stockholm från den lilla norrlandsstaden, driven av ett obestämt begär att komma ut i världen och få se litet mera än den trånga hemmiljön” (Wimmermark 1948:22). Hennes mor ville förstås inte att hon skulle resa men hon stod på sig i sin övertygelse om att lyckas. Naturligtvis gick det illa, åtminstone till en början.

Ivar Lo-Johanssons *Kungsgatan* är exempel på det Gösta Carlberg skrev om senare, klyftan mellan generationer, lands och stad, unga män och kvinnors olika förutsättningar. Både Johanssons och Vilhelm Mobergs böcker handlar mer om stadens påverkan på landet än tvärtom. Modernitetens för- och nackdelar. Och så såg många romaner ut, såväl den nya människan som det moderna Sveriges framväxt utforskas i bok efter bok. Klivenheten inför det nya är påtagligt kliven i roman-konsten. Se vidare i not 91.

Påfallande många berättelser är dessutom sedelärande. Den här tiden och resone-mangen om stad resp. landsbygd finns även i nyutkommen litteratur. Ja, jag skulle t.o.m. vilja säga att det fått ett nytt uppsving i dagens reflektion över det ”förlorade Sverige”. Stig Claesson hämtar i en av sina senare böcker stoff ur sin barndom och uppväxt under 1930-talsdepressionen i Stockholm: ”Men lika mycket som jag växte upp och tillbringade mina barnår i denna huvudstad, lika mycket var jag ett barn av Bondesverige och var lika hemma på ett skomakarställe med tre kor vid sidan om Västergötlands redan då glesbygdsskogar. /- -/ De flesta i min generation stockholmare med inflyttade landsortsbor som föräldrar växte upp på detta sätt. Med två helt olika dialekter och två helt olika attityder som vi aldrig blandade” (Claesson 2000).

- 84 Vanartsproblemet var ofta kopplat till storstäderna och i synnerhet arbetarstadsdelarnas gatukultur. Denna gatukultur nämns ofta som en självklarhet. Ett exempel är hos Hans Swärd: ”Man kan anta att dessa gatu- eller ligapojksbeteenden har sin orsak i trångboddhet och i den gatukultur som fanns bland unga människor i arbetarstadsdelarna” (Swärd 1993:125). Eva-Lis Bjurman har skrivit ett flertal texter om barnens roll i Sverige under de senaste seklen. I boken *Barnen på gatan* skriver hon om slutet av 1800-talet och om bilden av de barn som av myndigheterna betraktades som vanartiga. Vanartbegreppet användes om busiga barn på gatan redan på 1600-talet, skriver Bjurman (1995:179). Det var dock först under 1800-talet som de vanartiga blev

en särskild kategori och bara benämndes så som enskilda (1995:180). Städerna växte och människor flyttade från landet till arbeten i industrialismens nya fabriker. Gatan var påfallande ofta de fattiga barnens territorium, åtminstone de unga pojkarnas. De lekte, busade, tiggde, snattade och skolkade. "Folkskolan var samhällets främsta disciplineringsinstrument, endast genom skolan kunde samhället kontrollera och uppfostra de fattigaste barnen" (Bjurman 1995:39). De skolkande barnen var ett orosmoment eftersom de gav fel signaler åt de barnen som faktiskt kom till skolan. Vad de skolkande barnen gjorde föreföll skolan inte veta så mycket om mer än att många av dem var på gatorna. Uppfostringsanstalter blev ett alternativ. Att de vanartiga barnen avskildes som kategori som hamnade på uppfostringsanstalter var ett sätt att försöka skydda samhället, även om man naurligtvis också försökte rädda barnen: "Med en moralisk offensiv mot fattigbarnen markerade man sitt politiska och kulturella övertag" skriver Bjurman (1995:183). Bjurman hänvisar till John Gillis när hon resonerar kring varför man upptäckte de vanartiga just vid den här tiden. Han menar att den ökade mängden brott som kunde kopplas till barns lek och spel på gator hängde samman med en ny benägenhet att betrakta sysselsättningar som tidigare varit tillåtna som brott: "Aktiviteter som tidigare behandlats på ett informellt sätt blev nu föremål för formella åtgärder" (Bjurman 1995:185, jfr Runcis 1998).

- 85 "Innan tv slog igenom var gatorna fulla av folk på lördagarna innan sjufilmen började. Även de frireligiösa promenerade på gatorna innan deras möten började, och det var en hel del munhuggande grupperna emellan" (M21460). I flera frireligiösa samfund betraktades bio som synd, precis som dans eller andra nöjen; främsta skälet till att man inte gick på bio verkar ha varit att man var religiös. Författaren P. C. Jersild beskriver i sin bok *Fem hjärtan i en tändsticksask* dilemmat att vara filmfantast i en frireligiös familj under 1940-talet: "Det är en synd att gå på bio. Inte någon dödssynd men en svår synd" (1998:122). "Är Sveriges religiösa filmfiender?" undrar en av den tidens debattörer, Carl Björklund. Han noterar att det bland de religiösa i Sverige rådde många olika meningar om filmen. Eftersom det fortfarande i mitten av 1940-talet var en ganska stor grupp som av religiösa skäl inte såg film var han intresserad av att se till nyanserna (Björklund 1945:113). Det framgår att det främst är pingstvännen som envisas i sin kritik av biograferna. Frälsningsarmén däremot framhävs som de kristna som tagit filmen i sin tjänst (Björklund 1945:117). Att det håller i sig ett tag bekräftas av frågelistmaterialet. Dilemmat kan ytterligare bekräftas genom ett illustrerande exempel. Först 1952 införde bl.a. dagstidningen *Jönköpings-Posten* (JP) bioannonser, efter några år av gradvis tillväxning genom t.ex. annonser för sagofilmer och genom att filmstjärnor förekom i tvålannonser (Rydén 1989:120). Det blev inte så stor reaktion på de införda bioannonserna men väl insändare inskickade av Missionskyrkans föreståndare. Vid den här tiden var sekulariseringen i full gång inom frikyrkan. JP var då en tidning som genomsyrades av kristen grundsyn. Liksom i andra sammanhang diskuterades under 1940-talet det moraliska förfallet på tidningens kultursidor. Ungdomars moraliska fostran, fasthet i fostran och föräldrarnas ansvar betonades och många menade att grunden för fostran av ungdomen lades i de kristna hemmen. Ofta poängterades att det var den moderna nöjesindustrin som till stor del var den stora boven. Biografen, liksom den moderna litteraturen men också sexualundervisningen i skolorna nämns som hotande faror

- som gav en förfalskad bild av verkligheten och därmed riskerade att ge människor falska ideal, skrev man och på JP:s ledarsidor ropades på filmcensur (Rydén 1989).
- 86 Vilket Johan Fornäs menar att just ungdomskulturforskningen visar när man ser hur stilar och subjekt skapas i det senmoderna (Fornäs 1993:49).
- 87 Nu blev istället raggarbilarna vissa unga människors sätt att ta över gator (jfr O'Dell 1997). Bengt Bengtsson (1997) har skrivit om när motorismen dyker upp i filmerna men också när raggarbilkulturen dyker upp i svensk film. Se även Bjurström (1990:211 ff) om hur raggarbilarna lade beslag på "finrummet" och markerade avstånd mot 1950-talets familjecentrering.
- 88 Färg- och formrikedomen var stor. Skyltarna var dyra men Thomas Eriksson skriver i sin bok *Neon – eldskrift i natten* "att göra det medvetna valet att satsa stort berättar om en vilja att göra en investering för framtiden" (1997:70). Neon användes för att signalera stad och nyhet. De nybyggda husen i de nya förorterna försågs med enhetlig skyltning i neon (Eriksson 1997:71). Under 1950-talet hade utvecklingen av bilismen tagit fart. Att staden närmade sig när man kom bilandes från landsbygden visade bland annat det gatubelysningsystem som vid denna tid blivit allmänt. Men vid stadens utkant upphörde ljuset (1997:72). Biografen Drakens eldsprutande tunga och den roterande NK-klockan i rött och grönt (sju meter i diameter) brukar omtalas, båda i Stockholm, liksom Stomatoltuben vid Slussen. Detta skapade också behov av egna logotyper för företagen. Eriksson skriver att svenska företag investerade årligen 17 miljoner kronor i ljusreklam under slutet av 1950-talet. Detta motsvarade 10 mil neonrör eller ungefär 5 000 skyltar om året (1997:82).
- 89 Biograferna i landsorten var åtskilliga, ändå fanns det ännu flera i städerna. Stockholm med närmaste förorter hade inte mindre än 127 biografer 1945, står det att läsa i artikelserien "Lördagkväll i storstaden" i *Fickjournalen* (nr 3/1945). Enligt artikeln rymde Stockholms biografer sammanlagt omkring 55 000 åskådare. Eftersom de flesta biografer dessutom hade två föreställningar per kväll betydde det, enligt tidningen, att ca 100 000 stockholmare såg film på bio per kväll (trots att man räknade med att det inte alltid var fullsatt på de mindre biograferna i "periferin"). Man skrev att det fanns 1 100 kaféer och nära 600 konditorier "som de allra flesta är fullsatta från det 'första bion' släpper ifrån sig sin svarta lavaström av nöjesglada stockholmare" (*Fickjournalen* nr 3/1945).
- 90 Det diskuteras vidare av Andersson och Sjöholm (i artikeln "Resan in i det nya. Om film, biografkultur och modernitet" i antologin *Medietexter och medietolkningar* 1995). Man kan säga att filmproduktionen "gick baklänges in i moderniteten" genom att i så hög grad röra sig i agrara miljöer om man skall tala utifrån både Gunnar Iversen (1993), Anders Linde-Laursen (1994) och P. O. Qvist (1994). Filmen var en länk in i det moderna samtidigt som dess innehåll kunde kopplas bakåt.
- 91 Denna ambivalens är som jag visat tidigare så tydlig i mycket av den samtida skönlitteraturen. Mycket stämmer överens med vad debattörerna som t.ex. Gösta Carlberg skriver; de egensinniga föräldrarna som inte ser förändringarnas oundviklighet och vikten av att gå de unga till mötes för att inte förlora dem. Han liksom andra talar om den förlorade föräldragenerationen snarare än den förlorade ungdomsgenerationen. I mycket av litteraturen framställs den alienerande individualismen –i motsättning till den kollektiva gemenskapen. Flyktingströmmen av landsbygdens ung-

domar till staden beskrivs av många och mycket känns igen hos Carlberg. Staden tränger in i landsbygden snarare än tvärtom. Som litteraturvetaren Anna Williams skriver så är det intressant att i romanerna se vem som reser sig och vem som faller (Williams 2002:65). Påfallande ofta får mannen individuell frihet och kollektiv gemenskap medan kvinnan stannar i brottet, se t.ex. Lo-Johanssons *Kungsgatan*. Mannen, Adrian, är i den boken både individ och del av kollektivet, även om också hans kluvenhet till kollektivet illustreras. Påfallande ofta erövrar inte kvinnorna staden utan bryts snarare ner av den. Eller som Monika (*Sommaren med Monika*) som inte kan hantera masskulturen utan försjunker alltför mycket. Liksom kvinnan, Marta, i *Kungsgatan* blir Monika aldrig en del av modernitetens kollektiv, utan förblir en främling och kvinnor får ofta symbolisera det olycksbådande i moderniteten (Williams 2002). Flera forskare menar att man bör se detta som en socialrealistisk beskrivning av kvinnors underordnade position i uppbyggnaden av det nya Sverige och menar därmed att det ibland är alltför lätt att se det medvetna i projektet "folkhemmet". Kanske framstår det som allra tydligast hos Maija Runcis som ger exempel på vilka konsekvenser normer och kön kunde få under 1930-talet och ett par decennier framåt. T.ex. beskriver hon hur en till synes ung och levnadsglad flicka steriliserades därför att hon verkade alltför intresserad av pojkar, var mycket vid dansbanan, var relativt snyggt klädd men var tyst och inbunden. Flickornas sexualitet bedömdes utifrån helt andra kriterier än männens (1998:130). Runcis visar också hur överdrivet intresse för sitt utseende vänds till flickornas nackdel. De skall vårda sitt utseende men inte överdriva (Runcis 1998:185). Som jag visat tidigare har flera genushistoriker visat att det offentliga rummet på många sätt var förbehållet framför allt männen men under de här decennierna fanns hos kvinnor en mycket stark önskan, men även förväntningar, att träda ut i offentligheten. Kluvenheten kring kvinnor i offentligheten illustreras även det väl i skönlitteraturen. Liksom hos Runcis och Söderberg (2000, 2001) förstår man att det ibland är subtila gränser för vilka beteenden som var accepterade och vilka som förkastades. Kvinnorna tvingades på så sätt vara mer aktsamma vad gällde kulturella koder. Runcis visar också när det gällde steriliserade kvinnor att kvinnor ofta var betydligt mer utsatta för omgivningens kontroll, bedömning och utdefiniering än vad männen var och som i betydligt större utsträckning fick utlåtanden som grundades på oprofessionella aktörers uppgifter (1998:291).

- 92 Det gjordes en sociologisk undersökning av den medelsvenska Medelby 1941, som gav någorlunda balans mot den upphetsade stämning och debatt som fanns kring ungdomarnas nöje och fritid under tidigt 1940-tal. De aktuella sociologerna tog mer fasta på det som kom att diskuteras ännu mer på slutet av 1940- och 50-talen; t.ex. de få arbetsplatserna som gjorde att ungdomarna inte kunde stanna kvar på landsbygden. Aktiviteter riktade till ungdomar var för få, menade man (Allwood & Ranemark 1943, Frykman 1988).
- 93 Detta kan kopplas till den moraliserande kritiken mot framför allt kvinnors konsumtion under seklets första decennier men som höll i sig länge (jfr Fredriksson 1998, Husz 1999). Att biobesöket betraktades som onödigt kan vara en kritik mot konsumtionssamhället men säkert också en rädsla för hedonism. Många vuxna såg en rädsla för ungdomarnas besatthet, njutning, deras uppgående i en upplevelse. "I den kul-



tur som de och andra akademiker levde i var längtan en viktig beståndsdel" (Frykman 1988:92).

- 94 Nativiteten sjönk under det tidiga 1900-talet. Det var först under andra hälften av 30-talet som tendensen vände. Antalet födda barn steg fram till 1945 då det återigen föddes färre barn. Under tidigt 60-tal var det återigen dags för stora barnkullar (Elmér 1963/1965:97, 105).
- 95 "De 92 städerna hade år 1900 sammanlagt omkring 1 miljon invånare, 1960 hade 133 städer nära 4 miljoner. Landsbygdens befolkning hade samtidigt minskat från 4 till 3 1/2 miljon, av vilka dessutom nära hälften bor i tätorter som inte är städer" (Elmér 1963/1965:9).
- 96 Under början av 1940-talet var 40 % av den arbetande befolkningen sysselsatt inom jordbruket, 1950 25 % och 1960 10 %. Sverige blev under dessa decennier en industrialisation med en förskjutning från jordbruk till industri (Elmér 1963/1965:9). Det föregick en diskussion om man skulle mobilisera inhemsk arbetskraft (dvs. få ut kvinnorna på arbetsmarknaden) eller satsa på invandrad arbetskraft (Kleberg 1999:190). Generellt kan man tala om ett ökat välbefinnande. På 1930-talet kom andra viktiga reformer som fri förlossningsvård och hälsokontroll vid mödravårds- och barnavårdscentraler och bostättningslån. Familjepolitiken var en stor fråga under 1940-talet och 1948 började det allmänna barnbidraget tillämpas (Elmér 1963/1965:102). Höjd levnadsstandard betydde vid denna tid i konkreta termer arbetstidsförkortning, semesterlagstiftning, familje-, social-, och bostadspolitiska åtgärder men också subventionerade livsmedel. Bostadsstandarden höjdes om man ser till nyttillkomna och ombyggda hus och vissa moderna bekvämligheter fanns men fortfarande 1960 saknade 1/4 av lägenheterna på landsbygden vattenledning och över hälften centralvärme. På landsbygden saknade 60% av hushållen WC, men även i städerna fanns lägenheter under all kritik. Men den stora trångboddheten hade trots allt minskat väsentligt. Åke Elmér sammanfattar svenska bostäders standard fram till 50-talet i tre ord: trånga, dåliga och dyra (1963/1965:107f).
- 97 Sociologen Anders Löfgren har i en studie av 1980-talets landsbygdsungdomar, påtalat poängen att se på problemet ur en annan synvinkel eftersom det är ett problem som bestått, trots diverse åtgärder. Han menar bl.a. att det handlar om ålder och kön. Redan tidigt inlemmas unga pojkar i manliga fritidsvärldar som jakt, fiske och idrott, medan unga flickor inte alls har eller hade samma möjligheter utan istället såg det begränsade utrymme deras mödrar fått (1991:202). Småföretagsamheten och det sociala livet på fritiden är och var en del av männens utrymme, medan inget motsvarande fanns eller finns för kvinnorna. Storstadsnormens genomslag har således en lång historia och är knappast bruten än denna dag. Somliga menar att detta förstärker otakten mellan de olika livsstilarna. I mycket av ungdomsdiskussionerna sätts likhetstecken mellan lokal ungdomsvardag och storstäderna. Tendensen att homogenisera ungdomar lyfts ofta fram som ett generellt problem i ungdomskulturforskningen.
- 98 Gerd Osten menar att ny mark för bygdefilmen bröts först 1948 med Gösta Folkes *På dessa skuldror* (efter Saljes roman) (1956:114). En ung bondpojke vantrivs i Stockholm, övertar skötseln av gården i Blekinge och moderniserar. Fadern representerar den gamla tiden, står för föråldrade metoder och slentrian och ovilja mot det nya. Sonen representerar "den nya människan som accepterar besvärliga livsvillkor för att

skapa sig en egen existens" (1956:115). Filmen väckte uppmärksamhet eftersom den ansågs skildra landsbygdsproblemen på ett autentiskt sätt. Flykten från landsbygden men också dragkampen om ungdomarna mellan land och stad började illustreras i film (Osten 1956:135). Arne Mattssons *Hon dansade en sommar* 1951 gav inblick i "hur ungdomen ute i vissa delar av bygderna har det, vi får följa deras fritidsproblem, som de löser med teater och dans i opposition till den äldre generationens puritanska ovilja mot denna moderna flärd" (1956:117). Osten menar dock att den främst är intressant därför att detta sker i relation till landskapet.

- 99 Då förklarades tendenserna med samhällets snabba förändring och stadslivets ökande frestelser. 1950-talet kom att stå för förändrade förhållanden med en köpstark ungdomsklass, ändrade attityder osv. Staden framställdes som hemvist för ondskan. Stadslivets förändringar, faktiska och fiktiva, på gott och ont, har varit ett nyckelmotiv genom filmhistorien (Söderbergh Widding 1998). Se även t.ex. Thau (1994) och Andersson (1998).
- 100 Furhammar menar att denna genre förebådade den vuxenfientliga ungdomskultur som så småningom blev allt mer dominerande, och menar att det kanske rent av var en första revirmarkering kring en avgränsad ungdomskultur, likaväl som det handlade om ett socialrealistiskt projekt.
- 101 Att film speglar samhällsproblem är dock inget nytt grepp. Det fanns redan på stumfilmstiden. Victor Sjöström påbörjade sin sociala linje med *Ingeborg Holm* 1913 (kritik av fattigvården, se Hedling & Meeuwisse 1987) vidare till *Körkarlen* 1920. Annars var det främst genom vad som hände i annan europeisk film som svensk filmpublik blev omvärldsmedvetna menar en del debattörer. De svenska filmproducenterna började dock inse filmens möjligheter i samhällsdebattens tjänst.
- 102 På 1950-talet precis som under 1930-talet, fanns en komplementär relation mellan publikens intresse för svenska respektive utländska filmer: Lika mycket som man sökte tidsbildernas attraktion i den importerade filmen, sökte man bilden av de gamla livsmönstren i den inhemska filmen (Furhammar 1998:223). Filmerna var många och olika och dragningskraften så stor att de måste sättas i samband med den stora omvandling som skedde av Sverige vid den här tiden. Furhammar ser nästan en terapeutisk konsekvens i hur typerna avlöser varandra i filmerna. Förenklat ser han tre varianter: 1. Den typ av allmogefilmer som förhärskar gamla tider, en sorts nationalromantik som hyllar landsbygdstraditioner och den tidens moraliska värden. 2. Den bondkomiska genre representerad av Åsa-Nisse-filmerna, som stod för en sorts motkulturella uppbyggelsevärden. De hyllade det lantliga samtidigt som de förlöjligade vissa delar av det. Filmerna var hatade av kritikerna och älskade av publiken. 3. Den tredje genren som i likhet med de två andra kan sägas se positivt på landsbygden och gärna romantisera och sentimentaliserat livet på landet i förhållande till den demoraliserande stadskulturen men med en sorts nostalgiskt vemod, ett sorgearbete över att livet på landet var omöjligt, en bitter klarsyn. *Hon dansade en sommar* är exempel på denna genretyp (Furhammar 1998:224).
- 103 Filmforskaren P. O. Qvist menar att svensk film överhuvudtaget varit påverkad av en sorts antimodernism och att de urbana inslagen varit få i förhållande till landsbygdsskildringar. Det handlar, hävdar han, om en sorts dröm om det jordiska paradiset, en sorts återerövring av något förlorat, framför allt på landsbygden och under

det omtalade 1940-talet, att lära sig vårda sitt jordearv. Qvist har i sin doktorsavhandling dokumenterat denna genre och försökt utröna dess oerhörda popularitet under inte minst 1940- och 50-talen. Rune Waldekranz pekar på hur ett relativt stort antal filmer under 1950-talet handlar om vandringar och resor. Detta kopplar han till efterkrigstidens rörlighet och ändrade levnadsförhållanden och inte minst bilismens utbredning (Waldekranz 1984:25). Det finns flera sätt att se kopplingen mellan samhällsutveckling och filmproduktion.

104 Gatflickor och ungdomsbrottslingar figurerade som stadens symboler i åtskilliga filmer. I filmerna var det inte sällan de "fallna" landsbygdsungdomarna som inte funnit sig till rätta i staden. Detta avspeglades även i debatten. Ivar Lo-Johanssons *Kungsgatan* filmatiserades 1943, vilket inte var en slump. Berättelsen fungerade då lika bra som 1935 då den skrevs.

105 2,8 miljoner svenskar såg filmen 1951. Filmen exporterades till ett flertal länder (Furhammar 1998:216).

106 Vad gäller problematiken i själva filmen så kan man urskilja den i de första svenska filmerna enligt, Qvist, om man väljer att se stad respektive landsbygd som något utöver betydelsen den syndiga staden – den dygdiga landsbygden. Qvist menar att dikotomin dyker upp på mer indirekta sätt; som kollisioner t.ex. mellan kulturella koder, levnadsmönster och världsbilder. Storstaden, oftast Stockholm, utgjorde mestadels kuliss i filmerna före 1940. På 1940-talet framstår storstaden alltmer som "undergångslandskap" medan småstaden trots att det mellan varven ironiseras friskt, står för idyll och gemenskap (Qvist 1986:35f).

107 Bergman störde den svenska självförståelsen genom att i sina filmer peka på det irrationella och mörka, menar Leif Zern: "När andra drömmer om framtiden excellerar han i mardrömmar om det förflutna" (1993:27), det som annars inte fick någon plats i folkhemmet. De filmer som behandlas ses av Zern som realistiska, eftersom de med sin blandning av allegori och provinsialism, lustspel, skillingtryck m.m. "speglar ett förhållande som utan tvivel hörde samman med övergångsfasen mellan tidigt folkhem och modern välfärd i det svenska samhällets omvandling efter andra världskriget" (1993:159). Men när denna epok når sitt slut går Bergman och Sverige skilda vägar. I *Nattvardsgästerna*, som spelades in hösten 1962, blir detta plötsligt tydligt:

"Vi sitter i biomörkret och ser ett Sverige på väg att försvinna. I församlingskyrkans bänkar är det lika tomt som på bygden, där avståndet växer mellan gårdar och människor. Hingsten som leds över backen är döden. På landsvägarna rullar de sista bilarna, dimman fryser till is i skymningen. I Bergmans bilder exponeras ett samhälle som ingen under de här pionjäråren ville bli identifierad med: glesbygdens utarmning och individernas rotlöshet. Vi befinner oss åtskilliga drömmil från den officiella ideologin, som istället handlade om framtiden och städernas nya förorter. Men vi har knappast lämnat verkligheten. Hur många svenska filmer har gjort sig lika förtjänta av etiketten "realism"?" (Zern 1993:159f).

108 Det fanns en utbredd diskussion och medvetenhet om många filmers taffliga innehåll. "Filmen har ingenting att säga den moderna kvinnan, dvs. hon som försöker bli medveten om sin situation i dag. Den ger ingenting av hennes problem – svårigheten att finna sig tillrätta i en värld med mindre trygghet men mera personlig frihet." Så skrev Kristina Hasselgren i *Biografbladets* sista nummer 1952. Hon skriver

om svårigheterna att identifiera sig med de filmkvinnor som finns på vita duken även om, menar hon, många svenska regissörer faktiskt har gjort bra försök att bryta en slentrianmässig kvinnouppfattning och illustrerar med Hasse Ekman och Alf Sjöberg, men framför allt med Ingmar Bergman. Aspekten bristande möjlighet för kvinnor att identifiera sig med rollfigurerna är intressant. Och många debattörer och folkbildare pläderade tidigt för särskild film anpassad för barn (t.ex. Elsa Brita Marcusen).

- 109 Jag har flera gånger tidigare skrivit att det var vanligt att man visade film i Folkets hus. Naturligtvis spelade alla dessa Folkets husbiografer roll för fackföreningarnas och folkrörelsernas lokala förankring men i synnerhet för deras ekonomi (Blomberg 1997:144).
- 110 Ytterkläderna har man fortfarande med sig in i salongerna trots att det numera sällan är problem med värmen. Det fanns vissa filmpalats som i sin strävan att efterlikna pampiga och socialt prestigefyllda teatrar, hade garderober. Mitt material handlar dock mer om besökarna på landsorts- och förortsbiograferna än den publik som regelbundet gick på premiärbiograferna i storstäderna.
- 111 Susanne Wollinger skriver om det trygga gränsöverskridandet. Sådana överskridanden kan fungera som markeringar men leder sällan till allvarigare konsekvenser i form av negativa sanktioner. Strategierna är många och inte alltid omedelbart synliga för den som inte kan de kulturella koderna. Wollinger beskriver flera s.k. vardagliga situationer som kan lyftas ur sitt sammanhang och skärskådas. Dessa mellanrum fungerar ofta spänningsskapande i sin egenskap av att vara just mellanrum. Det är ingen som har ensamrätt till dem och de kan fungera som såväl flyktvägar som platser för tillflykter (Wollinger 2000:63). Hon beskriver också hur subtila gränserna kan vara för om man är med eller inte, att det är ganska vardagliga handlingar som tydliggör vem som är mer eller mindre med i sammahanget. "Vad en uppfattar som tillit och gemenskap kan för en annan innebära raka motsatsen" (Wollinger 2000:85).
- 112 Till skillnad mot den traditionella staden med kompakt och väldefinierade gränser mot landsbygd och natur skulle nu den moderna staden bli en sorts "sanatorium i jätteformat" genom att det kompakta, slutna som hämmade rörelse skulle brytas upp (Nilsson 1999). Luften och ljuset som i det slutna och dunkla stod stilla skulle nu släppas in mellan husen och in i lägenheterna. Kort sagt: detta var ingen gynnsam miljö för sjukdomsalstrande bakterier. Naturen fick komma in i staden, det var naturens välgörande egenskaper man ville ha i form av grönområden.
- 113 Arkitekten Lars Jadelius är i sin avhandling intresserad av att se huruvida funktionalisterna verkligen stod för det sociala, demokratiska och folkliga som ofta hävdas. Han menar att man i deras praktik, dvs. om man studerar byggnader och inte bara manifesten, så kan man istället finna hus isolerade från det sociala livet i offentligheten (1987:9).
- 114 På 1930-talet och framöver diskuterades i många sammanhang fritiden som "fritidsproblem", se t.ex. Aléx m.fl. (2001), Eskilsson (1995, 2000), Frykman (1993).
- 115 Jonas Frykman har skrivit om debatten kring "dansbaneeländet", under slutet av 1930-talet och början 1940-talet, och de apokalyptiska visionerna om det moderna samhället (jfr Wigerfelt 1996). Han ser diskussionerna som en sorts massmedial berättargenre där debatten om dansbaneeländet framför allt kom att handla om "stereotypa före-

ställningar om mer eller mindre medvetna projektioner” snarare än ”om levd verklighet” (Frykman 1988:29). När det gällde biograferna visar frågelistsvaren att föräldrarna var så orienterade mot själva filmen att de, åtminstone till vissa delar, verkade glömma rummet och vägen till och från biografen och allt som kunde hända och faktiskt också hända. Dessutom gjorde åldersgränser på dansbanor att det inte alltid var tillåtet för barn som inte var konfirmerade att vara där varför biograferna var ett givet, och ofta okontroversiellt, val (M21459). Ett annat argument för biograferna var att det var billigare än att gå och dansa. Åter andra nämner att dansbanor och bio inte var konkurrenter eftersom man gick på de olika evenemangen olika kvällar.

- 116 Boken gavs nyligen ut i pocketupplaga, vilket visar vilken omvärdering men samtidigt ny aktualitet och kanske makt reklamen fått. Naomi Kleins *No Logo* och dess enorma upplaga är ett liknande tecken.
- 117 Jämför med hur t.ex. Bolin (1998) och Dalqvist (1994) diskuterar. Vad rörliga bilder gör med människor har alltid varit kontroversiellt och oroat etablissemangen.
- 118 Det finns en massa olika sorters kortfilmer av varierande längd och karaktär. De gick alla under namnet ”fyllnadsfilm”. Det var dokumentärfilm (olika skildringar av folk, natur, städer osv.), journalfilm (revy över vad som hänt av vikt under en vecka) och skol- och undervisningsfilm eller instruktionsfilm. Av den senare kategorin visades flera av filmerna i samband med undervisning på olika håll men också som fyllnadsfilm vid biografföreställningar. Det gällde ofta även t.ex. militära undervisningsfilmer. På biograferna kunde det även vara kortfilm som var en tecknad fantasifilm eller annan film av icke dokumentär art (Björklund 1945:287). Journalfilmerna kan sägas ha varit den tidens nyhetsrapportering. Där visades händelser från den stora världen ”endast någon vecka efter att de inträffat” (M21503). Men filmerna var inte okontroversiella. Då som nu var det en diskussion om vems historieskrivning som skulle få dominera. Georg Klackenbergs skrev t.ex. 1944 en artikel i *Ny Dag* om SF-journalen som en reaktionär veckorevy och en skev tidsspegel. Svenska SF-journalen hade funnits sedan 1912 och presenterades i artikeln som en cocktail före biografernas filmvisning. En cocktail som i längden är både bedövande och sövande, skrev Klackenbergs (Andersson m.fl. 1978:68).
- 119 På landsortsbiograferna fick man vid denna tid en ny förfilm i veckan (S3). Förfilmen bifogades spelfilmen och det var maskinistens uppgift att sammanfoga dessa på de biografer där man inte behövde använda två projektorer, dvs. så moderna biografer att man inte hade paus för vanlig långfilm. Filmerna kom vanligen på eftermiddagen med tåget, berättar en informant. Packen var tung och överst låg förfilmen. Filmerna sattes ihop på två stora hjul. Man klippte ihop dem genom att sätta på isättika som smälte ihop filmen och så filade man ner ytan. I maskinrummet fanns ett speciellt spolbord för att göra detta. Men det hände att en film gick av. Då tog man paus och maskinisten satte ihop filmen på samma sätt. Det gick ofta lätt och filmen kunde visas omedelbart efter. Och det var aldrig reklamationer på att filmerna på detta sätt blev kortare och kortare, om än bara en eller ett par rutor åt gången, påpekar en på den tiden verksam biografmaskinist (S8). I detta sammanhang kan nämnas att det även i filmbolagens klipptechnik ibland förekom en viss godtycklighet. Det var klart reglerat att en film inte fick vara för lång och ibland sattes saxen i filmremsan på ett ofta inte alltför väl genomtänkt sätt.

- 120 Som ett led i samhälleliggörandet av medborgarna spred Husmors Filmer moderniteten från 1952 till en bit in på 1970-talet, menar flera forskare, t.ex. Berner 1996, Kleberg 1999, Soila 1997a. Filmerna visades på eftermiddagarna och var populära. De producerades i samarbete med många olika instanser med koppling till hus, hem och familjeliv, t.ex. Kooperativa Förbundet, Statens institut för folkhälsan osv. (Soila 1997:86). Tidigare var det radion som förmedlade experternas råd, men så kom bl.a. Husmors Filmer, men också SF:s, och en lång rad reklamtidsskrifter med inriktning på hushållets teknifiering och konsumtion (Berner 1996:244). Storhetstiden var 1950-talet och tidigt 60-tal. Därefter kom tv att vara det främsta mediet för vidareförmedling av upplysning och underhållning.
- 121 Det förekom även s.k. solidaritetsvisningar på biograferna. Ett exempel är "Hjälp Ungern – Gå på bio!" 1956. Över hela landet körde biograferna en söndag en extra föreställning där behållningen skulle gå till Ungerns barn. Så gjorde man på båda biograferna i Simrishamn och den i Skillinge (YA 8/12 1956). Personalen arbetade gratis, lokalerna ställdes gratis till ändamålet förfogande och föreställningarna var befriade från nöjesskatt. Trots att filmen har kämpat för att få status och nå legitimitet så har den genom sin popularitet och sitt folkliga drag genom hela historien använts som propaganda för att få människor till aktiviteter som annars inte lika självklart lockar. Den första valfilmsturnén som finns dokumenterad var 1915, vilket säger en hel del om vilken betydelse mediet tillmättes redan tidigt (Furhammar 1998:53).
- 122 Sigurd Wallén uppfyller kriterierna för en folkhemsikon liksom Erik "Bullen" Berglund menar filmvetaren Per Vesterlund, men menar även att Edvard Persson var i en klass för sig, liksom ett par andra karaktärsskådespelare. "Om Sigurd Wallén förkroppsligar den svenske arbetaren i det ambivalenta gränslandet till industrisamhället är Åke Grönberg (1914–1969) mer självklart rotad i det urbana och det moderna folkhemmet" (Vesterlund 1999:154).
- 123 Författaren Jonas Sima kallar verklighetssagan Snoddas för den första lanseringen av en massmedieprodukt, ja, t.o.m. för massmediehysteri (Sima 1996). *Karusellen* med Lennart Hyland sändes i radio mellan 1951 och 1954 och blev en succé. Enligt Simas analys så stod Snoddas för "hopp om att det gamla, invanda och trygga skall bestå" och kan på så sätt liknas vid t.ex. filmens Edvard Persson-figur. Trots att det var högkonjunktur och åtminstone på det politiska planet laddat med optimism inför framtiden, välfärdsprojektet och uppbyggnaden av folkhemmet var på god väg, bodde fortfarande påfallande många på landsbygden och radion var ett sätt att knyta människor samman.
- 124 Detta kan jämföras med utvecklandet av kafélivet i Wien som lär ha berott på de odrägliga bostadsförhållandena – en kulturell offentlighet kan dölja privatekonomisk misär. Just trångboddheten talar de flesta informanterna om i frågelistmaterialet. Bilden av det unga förälskade paret i portgångar är en kliché i många filmer, liksom ungdomarna som på grund av trångboddheten drivs ut och in i gänggemenskaper (Qvist 1986:50).
- 125 Filmfolkbildaren Carl Björklund har ett annat exempel på gråtandet. Biograferna fyller uppenbart många och olika behov, skriver han: "Egendomligt nog synes biografen i vissa fall ha samma uppgift som klagomuren i Jerusalem", skriver Björklund och talar om biografen Röda Kvarn i Stockholm som en gråtarnas samlingsplats

(Björklund 1945:63). Kväll efter kväll kom en publik för att se *Kameliadamen* (med Greta Garbro som Marguerite Gautier) och för att "gråta med Greta", som han skriver.

126 Jfr med teaterpublikens disciplinering, vilket t.ex. Nordmark skriver om (1993). Varje nytt medium saknar etikett.

127 Inom feministisk filmteori har frågan om blicken länge varit i centrum. 1975 skrev Laura Mulvey den banbrytande artikeln "Visual pleasure and narrative cinema" som diskuterats sedan dess även om hon gjort åtskilliga revideringar och nyanseringar. I princip handlade det om att män tittar medan kvinnor tittas på, blir till fastlåsta objekt. Hur ofta det i film straffar sig när kvinnor överskrider kulturella tabu som att t.ex. gå offentligt på gatan, visar flera studier, se t.ex. Astrid Söderbergh Widding (1994). Även Jackie Stacey (1994) diskuterar kvinnors filmbetraktade. Att kön gör skillnad skriver Anne Jerslev i en artikel om feministisk filmteori och könskonstruktioner men på vilket sätt är inte alltid så självklart. Hon redogör för utvecklingen till genusforskning och maskulinitetsstudier från det som till en början kallades kvinnoforskning. Genom Cultural Studies-influenser har empiriska, historiska och receptionsinriktade studier kommit att ha betydelse på bekostnad av den tidigare dominerande psykoanalytiska infallsvinkeln i feministisk filmteori (Jerslev 2000). Söderbergh Widding skriver att det är "framför allt med den betraktade kroppen, inte med blicken, som filmåskådarens identifikation sker" som en reaktion på synintryckets primat över andra sinnen, att identifikation bara sker via blicken (1994).

Linda Williams skriver om filmens förmåga att inte bara förevisa kroppar i rörelse utan även dess förmåga att försätta kroppar i rörelse i biosalongen (Williams 1995). Hon menar, liksom Jackie Stacey, att åskådarna och den visuella njutning som människor faktiskt kan uppleva av mediet, kommit i skymundan, men framför allt så har den njutningen kommit att frikopplas från kroppen. Williams funderar över varför filmens underhållande karaktär ignorerats i så hög utsträckning inom akademisk forskning. Inom filmteorin har blicken ofta frikopplats från kroppen. När det handlar om psykoanalytisk teori så undrar hon varför filmåskådaren ofta ses som ett subjekt som missar representationer för verklighet? (Williams 1995). Jag har sett att detta är centralt för många filmdebattörer vid den här tiden, att man uppfattar att människor tar fiktionen för verklighet. Man vågar inte lita på att regissörens budskap når fram eller att människor kan se detta utan att bli vad de ser enligt någon enkel logisk kraft. Ett skäl till denna filmteoretiska miss ser Williams i den av gammal hävd genomsyrande dikotomin mellan kropp och själ.

128 Påfallande många av dem som väljer en skräckfilm (eller roman) är medvetna om att det är fiktion och det kan fungera som en psykologisk buffert. Man kan välja när man är med och när man vill gå ur fiktionen. Vad gäller romanen är det bara att lägga den ifrån sig, när det handlar om film kanske man inte lämnar lokalen omedelbart, i synnerhet inte om man är ung och har gått dit tillsammans med gänget. Litteraturvetaren Yvonne Leffler har skrivit om skräck som underhållning och njutning och menar att det är en blandning av trygg, välkänd struktur och spännande överraskningar, specifikt utformade och olika från gång till gång varför man engagerar sig om och om igen: "ett känslomässigt äventyr under fysiskt säkra förhållanden" (Leffler 2001).

129 Samhällsdebattörerna var oroliga för hängivelse och spekulerade huruvida detta var asocialt eller inte, vilka följder det kunde få. Det fanns många idéer om filmens roll på ett drömplan eller ur en psykologisk synvinkel. Det var och är vanligt att se filmens roll som flykt undan en förtryckande vardag. Det räckte med en befrielse i form av illusion för att man skulle vara nöjd. Mycket av filmens effekter förklarades i psykoanalytiska termer under början av 1950-talet. Psykoanalysen hade gjort genombrott även i Sverige. Ostens bok *Erotiken i filmen* omtalas t.ex. som en av de psykoanalytiska tolkningarna av film (Dymling 1951, Hjertén i *Filmfront* nr 3/1953). Hon ser i nämnda bok filmsexualitet som flyktförsök. Men all identitet sker i relation till andra. Det är när man möter andra som man reflekterar över det egna. Att göra något oförståeligt hanterbart – hela folkbildningsambitionen handlar om det.

130 Sven Vingedahl har författat "Efter föreställningen".

131 Marcussen diskuterade filmrecensenten som fenomen och talade om filmrecensenten som utskälld och missanpassad. Redaktionsledningarna var inte lika noga när de anställde filmkritiker som inom litteratur, konst och teater. Men hon menade att det hade sin poäng att finnas där det debatteras och istället se det som ett tillfälle att jobba för att filmrecensioner, och i dess förlängning filmen, skulle få status. Recensionerna läses av fler människor än litteratur- och teaterkritiken, menade hon. "Filmrecensionerna trycks regelmässigt med petitstil till skillnad från kultursidornas bok- och teateranmälningar, filmen hänvisas alltid till nöjessidorna tillsammans med buk- talare och cirkus i stället för att anses jämbördiga med andra konstarter" (*Biografbladet* nr 2/1950).

Filmer bedömdes alltför lätt på lika grunder i landsortspressen trots att de kanske tillhörde helt olika genre eller låg på helt olika nivåer: "Inom konsten recenseras ju icke varje hötorgsmålare; allra minst recenseras tavelaffärernas skönmålade munkar och sydvästklädda fiskargubbar. Inom filmen skall däremot varje film, hur hötorgsmässig den än är, recenseras" (*Biografbladet* nr 3/1945). Denna distinktion är intressant. Kritikern skall vägleda publiken, men också vägleda filmskaparna. En skribent skrev att filmkritikerns uppgift är att få biogåendet jämförbart med teater, musik och litteratur istället för med kortspel eller läskedryck (som bio jämförades med enligt skattelagarna) (*Biografbladet* nr 2/1950).

132 1937 bildades Arbetarrörelsens filmkommitté och 1938 Arbetarrörelsens filmorganisation, *Filmo*, som var ett distributions- och produktionsbolag som LO, Kooperativa förbundet, Arbetarnas bildningsförbund, SAP och SSU stod bakom (Blomberg 2001:10).

133 Man ville göra film i första hand för medlemsrekryteringens skull, anser Blomberg. Inom Handels menade man t.ex. att filmen var ett bra sätt att nå fler av de anställda. Blomberg fann ytterligare skäl: att göra medlemmarna klassmedvetna. Ett tredje syfte var att med hjälp av modern teknik helt enkelt lättare kunna nå sina medlemmar. Vid den här tiden var tilltron på sina håll till propagandans möjligheter att styra och kontrollera stor. Ett fjärde syfte var att göra medlemmarna medvetna om arbetarrörelsens historia. Att informera om avtalsförhandlingar, upplysa vad medlemsavgifterna gick till och att visa goda förebilder. Andra syften var att utan för många pekpinna kunna visa på alternativ till den kommersiella filmindustrin (Blomberg 2001:10).



134 Det fanns således en bred folkbildningsverksamhet kring film. ABF ordnade föreläsningsserier ute i landet. Ansvarig för filmbildningsverksamheten säger att han med sina filmkurser inte vill utbilda regissörer eller skådespelare utan skola publiksmaken som han menade var: "oskolad, osäker, ouppövad, nyckfull, vacklande, labil" (*Filmjournalen* nr 10/1945).

135 Föreställningen om att boken självklart alltid innehåller så mycket mer än t.ex. film menar jag går stick i stäv med förmågan att se film som ett fristående verk, vilket mycket beror på bokens ställning i vårt samhälle och våra bildningsideal. Man är positiv till många medier och konstarter men när det väl kommer till kritan så slutar det nästan alltid med att boken betraktas som den mest innehållsrika. I min studie om läsning av skönlitteratur uttryckte en del människor föreställningen om att bildmedier ger en färdig bild till skillnad mot text där man själv måste skapa sig bilder, vilket man tolkade till bokens fördel; den satte igång en mer kreativ process (Sjöholm 1992). Detta bekräftas av flera meddelare: "När man läser boken, gör man sej gärna en föreställning om hur spelarna ska se ut, vara och i filmen känner man inte igen dem (M21481).

Paralleller kan göras till diskussionen om läsning alltsedan slutet av 1700-talet, in på 1800-talet. Litteraturvetaren Jan Thavenius ser en avgörande förändring under första hälften av 1800-talet då man började begränsa betydelsen av ordet "litteratur" i och med att man började använda termen "skönlitteratur". Boken blev då det första moderna massmediet enligt Thavenius. Läsandet förändrades under den här tiden som den skönlitterära boken blev ett massmedium. Från att tidigare ha handlat om, för dem som kunde läsa, att läsa om så kom under tidigt 1800-tal den litterära konsumenten att födas. Thavenius talar om hur skönlitteratur så småningom genom sin etablering alltmer kom att få karaktär av bildningsmedel i ett samhälle i förändring.

Med detta har jag velat visa att kulturella hierarkier har varit under ständig förändring under hela moderniseringsprocessen. Gränserna mellan folkligt, fint och populärt är mer flytande idag än tidigare. Den säkraste slutsatsen jag vågar mig på att dra, är att det idag inte längre är möjligt att upprätta *en* enhetlig kulturell hierarki – även om det finns de som försöker. Det utesluter dock definitivt inte att hierarkier finns; de är istället så många fler.

I de olika material jag har läst inom denna studie så nämns ständigt filmen i relation till skönlitteraturen. Alla känner säkert väl igen argumentationen.

136 Gunnar Alsmark har skrivit om den debatt som i den borgerliga offentligheten nästan samstämmigt talade i tidningar, debattböcker och radion om landsbygden som ett hinder i Sverige väg till en modern och effektiv industri- och välfärdsstat (Alsmark 1985:294). Detta diskuterar Cederblad i sin bok *Människomassor och massmänniskor*. I synnerhet Carl Björklunds visioner kan kopplas till vidare resonemang om kulturkonsumtionens kraft:

"Det finns många exempel på att den som börjar läsa den allra enklaste litteraturen, ja dålig litteratur så småningom övergår till god skönlitteratur, vetenskaplig och filosofisk litteratur. Samma kan vara förhållandet med film. Att se dålig film kan vara bättre än att inte alls se film. Om anspråken stiger och konsten att välja växer fram" (Björklund 1945:95).

Om publiken uteblev från biograferna när dålig film spelades skulle sådan film inte

produceras, skrev Björklund, men det förutsatte att man ville och framför allt att man kunde välja den s.k. goda filmen. Han ville att biobesökarna skulle lära sig mer, de skulle lära sig att regissörsnamn sa mera ifråga om en films kvalitet än ett stort filmstjärnenamn och att författarnamn och fotografens namn hade betydelse för filmens kvalitet, de insikter ovan nämnda biografägarson Axelsson fick (Björklund 1945:97f).

- 137 Redan under 1930-talet talades det om den massproducerade nöjesindustrins negativa inverkan på ungdomar. Även på riksdagsnivå debatterades såväl ungdomsbrottsligheten som nöjeslivet och rop om utredningar kom i intervaller under slutet av 1930-talet (Bengtsson 1998, Frykman 1988a, Swärd 1993). Till slut, som en direkt konsekvens av det intensiva debatterandet kring ungdom och nöjesliv tillsattes 1939 den omfattande statliga utredningsgruppen Ungdomsvårdskommittén. Som experter och utredare tillsattes personer som var tongivande inom det sociala och barnavårdsområdet. Det var då ungdomen och ungdomsproblemet vetenskapliggjordes, skriver sociologen Hans Swärd (1993:103). De hade vetenskaplig tyngd och statistik och enkäter började ersätta moralpredikningar (Swärd 1993:104). Justitiedepartementet var huvudman och uppgiften var att ta ett helhetsgrepp på fritidsfrågor aktuella för ungdomar på gott och ont. Det skulle handla om såväl ungdomsbrottslighet och nöjesliv som föreningsliv och idrottens roll. Kommittén tillsattes men avvaktade några år i samband med kraftiga besparingsbeting. När så kommitténs arbete realiserades kom betoning att ligga mer på ungdomars fritid och nöjesliv än brottslighet. Ungdomsvårdskommittén genomförde sju utredningar mellan 1944 och 1951. Liksom den tidens filmer och debatterna kring den speglar dessa utredningar väl den officiella hållningen. Kommitténs arbete är troligen den mest noggranna kartläggning som gjorts av svensk ungdom. I och med utredningarna kom dessa frågor att vetenskapliggöras och blev på så sätt ett alternativt material till de moralpredikningar som var så vanligt förekommande i diskussionen om ungdomen. Slutbetänkandet kom 1951. Då hade redan de sex betänkandena i form av statliga offentliga utredningar (SOU) publicerats.

- 138 Utredningen ledde inte direkt till några riksdagsbeslut eller lagstiftningsåtgärder eller andra konkreta resultat. Men det är ett dokument som kommit väl till användning på en massa andra sätt. Det är tänkvärt att se att det gedigna och över tid stora arbetet och dokumenterandet kanske framför allt fått betydelse i vår tid som en spegling av den tiden!

Som svar på en gallupfråga om åtgärder för ungdomar fann jag intressanta svar (i Riksarkivets samlingar). Många menade, till frågeställarnas förvåning, att det redan gjordes tillräckligt för ungdomen. "Det finns föreningar för praktiskt taget allt, det finns studiemöjligheter och förströelser. Det viktigaste för ungdomen nu, säger en, är att den lämnas i fred. Överraskande är att vissa förslag som ideligen återkomma i den allmänna debatten i själva verket ha lite popularitet ute bland folket". Och kanske är detta representativt även för andra perioder i historien, förr men också senare, när man på statlig nivå bestämmer sig för att "ta tag i" en aktuell fråga. På lokal nivå har man kanske redan tagit itu med det eventuella problemet, det kanske har diskuterats till leda och/eller har man kanske börjat se bortom det konkreta problemet, om man nu ens betraktat det som problem.

Av en del kommentarer till gallupfrågorna förstår jag att några ungdomar betraktades som "romantiska" när de talar om att de t.ex. ville till Amerika. Kanske stämmer detta väl in i bilden av unga människor som utopiska, att de har "verklighetsfrämmande idéer". Mycket av förklaringarna till ungdomsproblem vid denna tid handlade om förändringar eller bristande förhållanden i hemmen. Detta menade man ofta kunde åtgärdas genom fritidslokaler och ungdomsvårdsskolor. Detta har man sett som förlösande i årtionden efter det.

139 När det handlade om flickornas kriminalitet så menar Bengtsson att det i många filmer är en större betoning på personligt ansvar än när det handlar om pojkars kriminalitet. Inte sällan talas om det negativa mediainflytandets negativa inverkan främst genom att den väcker lust för lyx exempelvis genom veckotidningsidealerna (Bengtsson 1998:134). Ungdomar och kravet på träffpunkter var således inget nytt "problem". Kravet på särskilda lokaler för ungdomar har förts fram sedan slutet av 1930-talet då den första ungdomsgården öppnades i Göteborg (Olson 1992). Flera öppnades några år senare i Stockholm, Göteborg och Örebro men den stora expansionen var först på 1960-talet (Olson 1992). Att aktivera ungdomar och se till att de har något att göra på sin fritid har följt med såväl diskussionerna om ungdomarna som problemkategori som debatten om väl använd fritid. Att rop efter lokaler tog fart under 1930-talet berodde på den ökade oro och fokusering på ungdomsbrottslighet och ungdomars ökade benägenhet att söka sig till olika nöjesformer under sin fritid.

140 Stanley Cohen myntade begreppet moralisk panik och skrev om konfrontationen mellan mods och rockers å ena sidan och föräldrar, lärare, polis och andra på den andra sidan vid mitten av 1960-talet i England. Han visade hur en grupp ungdomar som distanserade sig från delar av samhällets institutioner stämplades som farliga avvikare. Massmedierna spelade en central roll eftersom det var de som skapade paniken (jfr med Sjöholm/Wollinger 1987). Cohen såg ett mönster i paniken: det var varning för katastrof, katastrofen kom, medierna rapporterade och så småningom omvandlades rapporteringen till att ge detaljerna symbolkaraktär. Kirsten Drotner lanserade begreppet "mediepaniker" vilket betyder den reaktion som blir när ett nytt massmedium uppfattas som farligt. Det är då Cohens mods och rockers blir "folk devils". Boethius visar att när Nick Carter-häftena kom i början av 1900-talet var det ungdomar man ansåg vara hotade men det var osäkert vem som i det fallet var "folk-djävlar". Distributörerna och i synnerhet de tobakshandlare som sålde de kulörta häften fick ta emot en del av kritiken men det var häften som var de egentliga "folk-djävlar" varför såväl Drotner som Boethius föredrar begreppet "mediepanik" framför "moralisk panik" (Boethius 1993: 260f).

Cohen menar att panikerna utlöstes av att det även hände andra saker i samhället, att de traditionella normerna var i gungning, eller rent av upplösning. Panikerna blev ett sätt att upprätta ordning eller i alla fall att klargöra gränserna för gott och ont, rätt och fel. Genom att konfrontera socialt avvikande grupper bearbetade man sin oro (Boethius 1993:266f, Cohen 1973:192f, Drotner 1990:141f, Frykman 1988:115). Kan jämföras med Mary Douglas när man talade om gränser men också om smutslitteratur, "trash" osv.

141 Hans Swärd för en diskussion om "aldrig-så-djävligt-som-nu-resonemang" utifrån Sune Sunesson och Geoffrey Pearsons Hooligan (1985): Historien upprepar sig och

varje generation upplever sig stå vid avgrunden när man ser den yngre generationen och den möjliga framtida utvecklingen. Många i vuxengenerationen faller in i mönster då man hänvisar till sin egen ungdom. Då allt var bättre, respekt för normer och föräldraauktoriteten fortfarande närvarande. Innan man drabbades av förflackningen: "Går vi verkligen tillbaka till den tid som upplevdes som den goda finner vi, enligt Pearson, att samma diskussion förekom då, men att den goda tiden förlades nu längre tillbaka i det förflutna" (Svärd 1993:14; 211).

- 142 "Folkhemmet" har under 1990-talet blivit synonymt med välfärdssverige och det moderna trots att det är fyllt med paradoxer och motsägelser. När man numera talar om vår variant av välfärdsstaten framstår perioden som förgången, avrundad. Men återigen får vi påminna oss om att det är först när vi lämnat en period som vi ser dess helhet, början och slut. Nilsson diskuterar i sin analys av begreppets nutida konnotationer den högerorienterade kritiken mot folkhemmet och de s.k. socialingenjörerna under 1980- och 90-talen. Det historiska minnet är kort, menar han. Det som föregick folkhemmets genomförande var något som borgerligheten och storföretagen i allra högsta grad var involverade i (Nilsson 1996:153). Folkhemmet är också ett starkt konservativt begrepp och står ibland för det lilla, det hanterliga, det mjuka. Redan Per Albin Hanssons formulering "folkhem" kan ha haft nostalgiska förtecken. Begreppet hade han fångat upp från andra sammanhang och "hem" som alla har en relation till och som diskuterats mycket genom tiderna, kopplades till modernitet (Ola Larsson DN 14/2 -99).
- 143 Vid början av förra seklet såg man som en av de övergripande politiska uppgifterna att inordna de arbetande klasserna i det kapitalistiska produktionssystemet. Man behövde helt enkelt människor i arbetsför ålder. Alltför många emigrerade eller engagerade sig i de hotfulla fackföreningarna. För att inte förstärka diskrepansen mellan över- och underklass måste man ägna sig åt aktiv befolknings-, jordbruks- och socialpolitik. Världskrisen i början av 1930-talet och arbetarrörelsens erövring av regeringsmakten i Sverige var några skäl till att nya sociala teman fördes fram. Bo G. Nilsson menar att Nordiska museets insamling av arbetarminnen på 1940-talet anslöt till denna "samhällsinventering neråt". Dessa menar han fick ett brett genomslag under folkhemsbygget genom att sätta ljus på samhällets "mörka kontinenter" och därmed en del av den politiska reformismen (Nilsson 1996:158). Däremot mattades intresset för arbetarminnena under just denna tid. Nilsson ser flera förklaringar till det. En är att man just på tröskeln till en fungerande välfärdsstat inte ville påminnas om sekelskiftets svåra villkor. Dessutom behövdes inte berättelserna ens för att grundlägga ideologin nu när allt föreföll fungera så bra. Bo G. Nilsson påtalar att det inte var någon tvekan utan att människors levnadsvillkor dramatiskt hade förbättrats när man gick in i 1950-talet. Möjligen kunde arbetarminnena och berättelserna om det andra Sverige plockas fram för att legitimera det pågående folkhemsbygget (1996:205).
- 144 I *Modärna tider* visar flera av författarna hur välfärdssamhällets framväxt krävde sina medborgares deltagande. Det var många och starka krafter som verkade för att förnya såväl samhället som människorna. En del av dessa omdefinieringar blev tydliga i föreställningen om kroppen. Människor skulle genom en välskött kropp göras öppna och frimodiga och därmed samverka till det nya demokratiska Sverige. Det kom

att handla om att synliggöra s.k. vanliga människor och var ser man "vanliga människor" om inte på biograferna, på 1930-talet likaväl som tidigare och under kommande decennier?

Sociologen Boel Berner har diskuterat ingenjören och husmodern som två av den svenska moderniseringens huvudpersoner. Detta projekt var, precis som hela folkhemsbygget, inte bara ett individuellt projekt utan också en samhällelig ambition. Utbildning och framåtanda blev honnörsord. Industrin skulle utvecklas, klassklyftor och yrkesmonopol raseras (Berner 1996:176). Att utbilda sig var således en samhällelig nödvändighet. Industrin behövde t.ex. massvis av tekniker på olika nivåer.

145 Redan 1954 kunde stockholmarna under en vecka i maj bl.a. i ett flertal radiohandlares skyltfönster se tv (Kleberg 1999:130).

146 Det finns i nästan varje barnfilm under 1950-talet detektivinslag eller bovjakt, enligt Margareta Norlin (*Filmografen* del 5 1984, s. 645). Hon menar att filmerna vid denna tid skildrade samhället som en enhet som egentligen bara hotades av missanpassade individer, om de nu inte gick att omvända. Hon pekar på hur 1940-talets kollektiva huvudroll på 1950-talet tenderar till att individualiseras. Hon ser det som en spegling av vad som sker i familjerna; färre barnrikefamiljer och mer kärnfamilj, mindre granngemenskap och mer slutna cirklar kring just kärnfamiljen. De svenska barnkullarna var stora på 1940-talet och i takt med ökade inkomster fanns det större möjligheter för barnen att få tillgång till fickpengar att köpa t.ex. serietidningar för. Och tidningsutgivningen ökade väsentligt under detta decennium. 1948 började t.ex. *Kalle Anka* komma ut.

147 I senare års kampanj för singelbiografernas bevarande hörs ofta gruppen som älskar bio men hatar popcornpalats. "Kasta popcornmånglarna ur templet! Öppna de riktiga biograferna på nytt! Eller skaffa åtminstone fungerande fläktsystem till de nya filmkladorna" (Lars Linder *DN* 16/2 -96). Och han är inte ensam. Det senare är en koppling till det jag skrev om 1940-talet; kanske kan ren luft ändå återigen bli ett argument för att gå på bio? Men det handlar också om distinktion, liksom för dem som valde bort att alls ingå i det populärkulturella sammanhang som biogåendet ingick i.

148 På annonsbilden för THX står det fem blinda personer och bildtexten lyder:

"För att få kalla en biograf för en THX-salong måste den uppfylla ett stort antal stränga krav och godkännas av en nitisk testpatrull hitflugen från Lucas film i Hollywood. Men vi nöjde oss inte med det. När amerikanerna belåtna hade flugit hem, kopplade vi in vår egen mest krävande testpatrull sammansatt av människor med en hörsel och känsel vi vanliga bara kan drömma om. Inte helt överraskande fick Royal toppbetyg både vad gäller ljud och komfort" (*SvD* 15/11-95).

149 Hemmabioanläggningarna är numera en möjlighet för tittare med ekonomiska resurser att skapa en mer biolik tittarupplevelse hemma (jfr Lövgren 2002:235). Videon däremot kan sägas vara ett väl inlemmat verktyg i vardagen utan några starka symboliska laddningar längre. Även filmens populärkulturella sammanhang finns kvar. Numera är filmsoundtrack på skiva/CD en utbredd genre. För att förstärka biografernas roll som upplevelselandskap i enlighet med den nya ekonomin exemplifierar jag med "Sjung-med-versionen" av filmen *Sound of Music* som vårvintern 2002 i stor-salongsbio grafen Skandia i Stockholm hade utsålda föreställningar. Publiken kunde

klä ut sig, sjunga med och leva sig in i musikfilmen från 1965. "Sing-a-long-a"-*Sound of Music* blev succé i London tre år tidigare (*DN* 23/1, 5/4 2002).

- 150 Kirsten Drotner är en av de massmedieforskare som arbetat med medieetnografi och historiskt material. En av hennes senare texter handlar om massmedier som minne; hon menar att massmedierna både är objekten för vad vi minns och ett medel för att minnas (Drotner 1999:10). Genom flera medier finns händelser över tid och rum bevarade och man har möjlighet att gå tillbaka till dem. Under senaste decenniet har, som nämnts, många omvärderat film (och fiktion) som källa, men inte så många har talat om just den aspekten, som igångsättare för minnet. Många medier har gett intryck som bevarats hos människor och är sammanvävda med minnen av vissa händelser eller ögonblick; en melodislinga, en dialog eller pose (Drotner 1999:13).
- 151 Vissa ord, men också bilder och rekvisita, har nästan förbrukats i denna iver att minnas. Då än det ena, än det andra nostalgiseras, har berättelserna om t.ex. folkhemmet blivit väldigt många. I artikel efter artikel i dags- och veckopress finner man olika ting och företeelser som sägs vara en sorts uttolkare av folkhemmet. Förutom mediernas uppmärksamhet på renoverade biograflokaler så dyker det med jämna upp s.k. nostalgireportage som handlar om allt från View-Masters ("Sextio år av stereoseende"), Pressbyråns 100-årsjubileum (Folkhemsersättningen för kyrkan), plastbokstäverna Aviso (funktionalismens första teckenvärld i Sverige och den klasslösa samhällsdrömmen) till nytillverkning av neonskyltar och olika sorters godis för att nämna några. Det finns också mängder av exempel på biografarkeologiska texter som jag nämnt. Inte minst handlar det om försök att finna det ursprungliga, det autentiska. Krav på att enskilda biografier byggnadsminnesförklaras reses mellan varven. Likaså reportage om gamla, nyöppnade biografier. Till alla dessa nostalgiska reportage är bilderna alltid av stor betydelse. Att illustrera dessa attribut förstärker texten.

Ett exempel på vår tids nostalgisering av 1940- och 50-talen visar mycket av bokutgivningen. Staffan Bengtsson och Göran Willis böcker (och tv-program) om k-märkning har fått stort genomslag. Jag har refererat en hel del inte bara till frågelistmaterialet och intervjuer utan också till skönlitterära beskrivningar, skrivna då och nu. När det gäller just personifieringen av biografpersonal och andra biominnen är en speciell filmgenre värd att referera till; de filmer som handlar om just lokala biograftraditioner. Eftersom denna text inte handlar om filminnehåll skall jag inte fördjupa mig utan bara nämna några. Det finns en hel genre filmer som handlar om biografier och filmernas förändrande kraft. Vissa av dem, t.ex. de italienska kritikerrosade och publikmässigt framgångsrika filmerna *Cinema Paradiso* (1989), *Splendor* och *L'Uomo delle stelle* (1994), är starkt nostalgiserande och handlar om biografen som drömhäus eller drömmar om att bli stjärna. Wim Wenders *Im Lauf der Zeit*, Woody Allens *The Purple Rose of Cairo* och Bodganovic *Last Picture Show* är andra exempel på filmer om biogående. Även i filmerna talar man om vikten av att lära sig skilja på fantasi och verklighet. När Mia Farrow i *The Purple Rose of Cairo* återigen springer iväg till biografen ropar mannen efter henne att verkligheten inte är som på bio. I *Cinema Paradiso* säger maskinisten till sin unge adept att man måste inse att det inte är verkligheten som visas på bioduken.

Det är heller ingen slump att det under senaste decenniet t.ex. kommit ut ett par stora, bildrika böcker om neonskyltar. Under 1940- och 50-talen hade många skylt-

företag både tecknare och grafiska formgivare anställda och det var under dessa år många av de kända neonskyltarna tillverkades (Morne 1998:129). De gamla neonreklamskyltarna har stor genomslagskraft i vår tid. De återkommer som affischer, vykort, tyger, handdukar och dylikt, precis som annan sorts reklam. Det var under efterkrigstiden, dvs. sent 1940- tal och 50-talet som ljusreklamen nådde sin kulmen och det har säkert haft stor betydelse. Är det möjligen så att några av dessa neonromantiker sörjer ruiner, undrar konstkritikern Ingela Lind (*DN* 23/11 -97). Precis som med biografer så renoveras och nyttillverkas neonskyltar och vi har alla lärt oss att med blicken avläsa en fasad i jakten på damfrisersalongskyltar, biograf eller annat som vi nu betraktar med nostalgisk blick. Neonet har onekligen fått en ny funktion, en ny- och omladdning i vår tid:

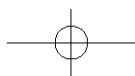
”Nu står neonet som förr var så hotande på ett paradoxalt sätt för stabilitet och status – kanske till och med för trygghet! Samtidigt har neonet plockats upp i konsten som ett nyskapande uttryck – ett av sätten att laborera med laddningen i det som tidigare betraktades som lågkultur” (Ingela Lind *DN* 23/11 -97).

- 152 Att nostalgi lätt betraktas som unket eller mossigt kan man förstå om man ser till begreppets kulturhistoria, vilket Johannisson gjort. Hon skriver att nostalgi i historisk bemärkelse betydde hemlängtan och var ett sjukdomstillstånd. ”Hemma” kan betyda väldigt många olika saker och det är minnet av hemma som hemlängtanskänslan vilar på. Det har både geografiska (plats och landskap), kulturella (t.ex. tradition och tillhörighet) och framför allt emotionella dimensioner (t.ex. gemenskap och identitet) (2001:33f).
- 153 Johannisson menar att det fanns minst tre strategier för att hantera denna kluvenhet. Det modernitetskritiska förhållningssättet var en massiv kritik av detta nya levnadssätt där man menade att man rörde sig mot ett förfrämligande som kom att innebära tomhet och förytligande. Det modernitetssolidariska handlade mer om att kanalisera nostalgin, t.ex. inom hembygdsrörelsen. Det tredje var en anpassningsstrategi, att genom nya gemenskaper och hemhörigheter helt enkelt bortse från det som varit och göra sig hemmastadd i förändringen. Johannisson är kritisk till hur flera av modernitetsteoretikerna väljer bort komplexiteten i t.ex. begreppet hemhörighet när man talar om den moderna människan som nomad (t.ex. Melucci), flannör eller vagabond (t.ex. Bauman). Hon ser en arrogans i analyserna eftersom de mycket handlar om en urban elit som inte ser nostalgi som en individuell erfarenhet utan bara som ett kulturellt och socialt fenomen (2001:140f).
- 154 Sammantaget kan man se att nostalgi kan användas på många och ibland tivelaktiga sätt (genom t.ex. olika sorters kommersialisering men framför allt reaktionära försök att i det goda förflutna gömma sig för framtiden). Men att det hör ihop med identitet och tillhörighet i en samtidskultur med ökande acceleration förefaller de flesta nostalgiforskare vara överens om. Wolf-Knuts och Johannisson påtalar att man kan se nostalgiska känslor som en sorts modernitetskritik. Såväl erfarenheter som ting försvinner med ökad hastighet ur sikte. Minnet har förkortats och snarare än samlad erfarenhet utifrån tradition, vanans gemenskap eller kroppens prägling handlar det numera mer om händelser i ett närvarande nu; apropå min fråga om varför jag blir nostalgisk över en tid jag inte ens varit med om. Av det skälet har man behov av minnesplatser och de kan ha karaktären av en plats, en tid, ett ting, en smak, en

doft, ljud av röster, musik, klädsel eller nästan vad som helst. Ett förkroppsligat minne. Dessa minnesplatser behöver inte ens vara verkliga. De är som Johannisson formulerar det, sin egen verklighet, tecken (2001:154f). De är därmed inte nödvändigtvis inordnade i den stora historien: "Därför kan de vara ändlöst triviala och ändlöst extraordinära. Ingenting är för obetydligt eller för ovärdigt för att få del av det förflutnas magi" (Johannisson 2001:154f).

- 155 Det är i denna tid vi kan spegla vissa aspekter av vår egen tid, vilket blir tydligt när man läser skribenter från den tiden. De medier som ingår i det man numera brukar kalla informationssamhället, men som till vissa delar även gäller för 1940- och 50-talens mediasituation, brukar sägas ha en normativ innebörd. Men det är inte bara en disciplinerande funktion medierna har utan de gav också redskap för hur man kunde göra tiden till sin.
- 156 Fredrik Nilsson funderar just över hur nya rörelsemönster påverkat rumsuppfattningen och använder sig av Paul Virilio för att reflektera över hur rum förändras genom rörelser och rörelserns olika hastighet (1999). Hur rum upplevs, organiseras och konsumeras påverkas av med vilken hastighet vi rör oss genom rummen, säger Virilio. Han ser dock inte till de subjekt som rör sig i rummen och att premisserna ser olika ut för olika människor. Men liksom Nilsson tycker jag att man kan fundera en del kring just hur olika möjligheter till rörligheter gör att man upplever rummen på nya sätt. Rum förtätas och tänjs ut om vartannat och ger nya handlingsutrymmen. Nilsson betonar detta i polemik med en etnologi som han menar givit bilden av en avpolitiserad vardag, en alltför harmonisk bild av det svenska samhället. Han menar att en del etnologer avpolitiserat etnologin genom att ha betonat vad de menar är ickepolitiska scener.
- 157 Detta visar att det hade varit intressant att lägga en nationell aspekt på hela det svenska biogåendet och den rörelse jag menar var en del av detta. Här har jag dock inte möjlighet att göra det men jag tycker ändå att jag vill påpeka möjligheten. Vad var det för oreflekterade detaljer som gör detta biogående svenskt?





## Källor och litteratur

### *Tryckta källor*

Statens offentliga utredningar SOU:

- 1942:36 Betänkande med förslag rörande statligt stöd åt svensk filmproduktion.  
1945:22 Ungdomen och nöjeslivet. Ungdomsvårdskommitténs betänkande del III.  
1947:12 Ungdomens fritidsverksamhet. Ungdomsvårdskommitténs betänkande del IV.  
1949:31 Social upplysning. Betänkande angivet av kommittén för social upplysning.  
1951:1 Statligt stöd åt svensk filmproduktion. Betänkande av 1950 års filmutredning.  
1951:41 Ungdomen möter samhället. Ungdomskommitténs slutbetänkande.  
1954:32 Television i Sverige. Televisionsutredningens betänkande.  
1956:23 Vissa ändringar i nöjesbeskattningen m.m. Förslag avgivet av 1954 års nöjesskattutredning.  
1956:32 Hemmen och samhällsplaneringen. Bostadskollektivkommitténs slutbetänkande.  
1959:2 Filmstöd och biografnöjesskatt. Betänkande avgivet av 1957 års filmstödutredning.  
1965:20 Radions och televisionens framtid i Sverige. I. Bakgrund och förutsättningar. programfrågor. Organisations- och finansieringsfrågor 1960 års radioutredning.

### *Otryckta källor*

Lund: Folkliksarkivet vid Lunds universitet (LUF).

Enstaka svar på frågelistorna 126, 175, 180. Samtliga svar på frågelistorna 190 (M21438–M23694).

Fyra intervjuer inspelade på band genomförda januari–maj 1998 förvaras hos författaren.

Intervjuer märkta S1–S10 förvaras på Simrishamns kulturförvaltning. De genomfördes februari–augusti 1996 av Arne Bengtsson, Susan Bolgar, Eva Norling m.fl.

I studien har också använts material från föreningen *Friends of Flynn*, privata filmstjärnesamlingar, klippdockor, biobiljetter och album. Diverse filmprogram m.m. från såväl privata samlingar som från samlingar hos Företagsarkiv, Lunds Universitetsbibliotek, Riksarkivet, Simrishamns kulturförvaltning, Stockholms Stadsmuseum, Svenska Filminstitutet har också använts.

### *Hemsidor*

Svenska Filminstitutets hemsida, maj 2003 – <http://www.sfi.se>

Svensk Filmindustris hemsida, maj 2003 – <http://www.sf.se>

Mass-Observation Archive, University of Sussex, maj 2003 – <http://sussex.ac.uk/librabry/massobs>

### *Filmer*

*Bióðagar* (1994) av Fridrik Fridriksson  
*Nuovo Cinema Paradiso* (1988) av Giuseppe Tornatore  
*L'Uomo delle stelle* (1995) av Giuseppe Tornatore  
*Im Lauf der Zeit* (1976) av Wim Wenders  
*Last Picture Show* (1971) av Peter Bodganovic  
*The Purple Rose of Cairo* (1985) av Woody Allen  
*Splendor* (1988) av Ettore Scola

### *Tidningar och tidskrifter*

Bildjournalen  
Biografbladet  
Biografägaren  
Cimrishamnsbladet  
Dagens Nyheter  
Fickjournalen  
Filmfront  
Filmjournalen  
Kvällsstunden, Hemmet och familjens veckotidning  
Nostalgia  
Nöjesguiden  
Scen och Salong  
Självbiografen  
Svenska Dagbladet  
Sydsvenska Dagbladet  
Vi  
Ystad Allehanda

### *Litteratur*

Aléx, Peder och Hjelm, Johnny (red.) 2001: *Efter arbetet: studier av svensk fritid*. Lund: Studentlitteratur.  
Allwood, Martin och Ranemark, Inga-Britt 1943: *Medelby. En sociologisk studie*. Stockholm.  
Alsmark, Gunnar 1985: "Ljus över bygden", i *Modärna tider. Vision och vardag i folkhemmet*. Frykman, Jonas och Löfgren, Orvar (red.). Lund: Liber Förlag.  
Ambjörnsson, Ronny 1996: *Mitt förnamn är Ronny*. Stockholm: Bokförlaget Bonnier Alba AB.  
Andersson, Gunder, Bjärlund, Eva och Eriksson, Ingmarie 1978: *Motbilder. Svensk socialistisk filmkritik*. Stockholm: Tidens förslag.  
Andersson, Lars Gustaf och Sjöholm, Carina 1995: "Resan in i det nya. Om film, biografkultur och modernitet", i *Medietexter och medietolkningar*. Claes-Göran Holmberg och Jan Svensson (red.). Nora: Nya Doxa.  
Andersson, Lars Gustaf 1995: "Den svenska konstfilmsinstitutionen", i *Filmhäftet* nr 1–2/1995.

- Andersson, Lars Gustaf 1998: "Nattens ljus: drömmar om staden", i *Blågult flimmer. Svenska filmanalyser*. Hedling, Erik (red.). Lund: Studentlitteratur.
- Asklund, Lis och Wickbom, Torsten 1965 (1959): *Brytningstid. En bok om ungdom och samlevnad*. Stockholm: Rabén och Sjögren.
- Asklöf, Kajsa 1999: "Biomörkret sänker sig...", i *Tidevarv*. Riksantikvarieämbetets nyhetsmagasin nr 4/1999.
- Asplund, Johan 1983: *Tid, rum, individ och kollektiv*. Stockholm: Liber Förlag.
- Asplund, Johan 1992: *Storstäderna och det forteanska livet*. Göteborg: Korpen.
- Arvidsson, Alf 1998: *Livet som berättelse. Studier i levnadshistoriska intervjuer*. Lund: Studentlitteratur.
- Atwell, D 1980: *Cathedrals of the Movies: a History of British Cinemas and their Audience*. London: Architectural Press.
- Becker, Karin, Bjurström, Erling Fornäs, Johar Ganetz, Hillevi (red.). 2001: *Passager. Medier och kultur i ett köpcentrum*. Nora: Nya Doxa.
- Bengtsson, Arne m.fl. 1996: *Nu är han kommen! Kinematografen. Film och biografer på Österlen 1897–1997*. Simrishamn: Simrishamns kommuns kulturnämnd och Simrishamns Filmstudio.
- Bengtsson, Staffan, Jovander, Katarina och Willis, Göran 1994: *Med K-märkt genom Sverige*. Stockholm: Byggeförlaget.
- Bengtsson, Bengt 1997: "Bilmarodörer och folkhemsknuttar. Motorism och gängbildning i svensk 1950-talsfilm", i *Filmhäftet* nr 1–2/1997.
- Bengtsson, Bengt 1998: *Ungdom i fara – ungdomsproblem i svensk film 1942–62*. Stockholms universitet.
- Benjamin, Walter 1990: *Paris, 1800-talets huvudstad*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Benjamin, Walter 1936/1991: "Konstverket i reproduktionsåldern", i *Bild och dialektik*. I urval av Wijkmark, Carl-Henning. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Berg, Magnus 1994: *Seldas andra bröllop: berättelser om hur det är: turkiska andragenerationsinvandrare, identitet, etnicitet, modernitet, etnologi*. Göteborg: Etnologiska institutionen, Etnologiska föreningen i Västsverige.
- Berg, Magnus 1999: "Film", i *Metod och minne. Etnologiska tolkningar och rekonstruktioner*. Bergquist, Magnus och Svensson, Birgitta (red.). Lund: Studentlitteratur.
- Berger, Tore 1986: "Slaget om Midway. Tankar kring några filmer jag sett", i *På tredje bänken, ett antal besökare förklarar sig besatta av biografifilm*. Fylkeson, Eric och Ellinor (red.). Uppsala: Janus förlag.
- Berggren, Henrik 1995: *Seklets ungdom: retorik, politik och modernitet 1900–1939*. Stockholm: Tiden.
- Berglund, Kurt 1993: *Stockholms alla biografer. Ett stycke Stockholms historia från 90-tal till 90-tal*. Stockholm: Svenska Turistföreningen.
- Bergman, Ingmar 1987: *Laterna magica*. Stockholm: Norstedts förlag.
- Berman, Marshall 1987: *Allt som är fast förflyktigas. Modernism och modernitet*. Lund: Arkiv förlag.
- Berner, Boel 1996: *Sakernas tillstånd. Kön, klass, teknisk expertis*. Stockholm: Carlssons.
- Bjurström 1990: "Raggare. En tolkning av en stils uppkomst och utveckling", i *Spelrum*.

- Om lek, stil och flyt i ungdomskulturen.* Dahlén, Peter och Rönnerberg, Margareta (red.). Uppsala: Filmförlaget.
- Bjurström, Erling 1994: "Det moderna som tradition. Ungdomskulturforskningens utveckling och problem", i *Ungdomsforskning – kritik, reflektioner och framtida möjligheter*. Öhlund, Thomas och Bolin, Göran (red.). Stockholm: Ungdomskultur vid Stockholms universitet.
- Bjurström, Erling 2002: "Samlarkretsar: I mediekonsumtionens marginaler", i *Medier och människor i konsumtionsrummet*. Becker, Karin, Bjurström, Erling, Fornäs, Johan och Ganetz, Hillevi (red.). Nora: Nya Doga.
- Björklund, Eva 1970: Den svenska 30-talsfilmen: debatter och förändringar i den rådande filmsituationen. Trebetygsuppsats, Drama-Teater-Film, Lunds universitet.
- Björkin, Mats 1996: "Inledning", i *Aura. Filmvetenskaplig tidskrift* nr 4/1996.
- Björkin, Mats 1998: *Amerikanism, bolsjevism och korta kjolar. Filmen och dess publik i Sverige under 1920-talet*. Stockholm: Aura Förlag.
- Björklund, C.J. 1945: *Kampen om filmen. En studie i filmens sociologi*. Svenska Skriftstäl-lar. Stockholm: Förbundets förlag.
- Björkman, Carl 1937: *Svensk film – eller kulturfara*. Stockholm.
- Blomberg, Eva 1997: "Modärna Eva – fackförbundsfilmer i en moderniseringsprocess", i *Dialoger – feministisk filmteori i praktiken*. Tytti Soila (red.). Stockholm: Aura förlag.
- Blomberg, Eva 2001: "Tidens krav hette film. Framväxten av arbetarrörelsens filmverk-samhet 1900–1940", i *Arbetarhistoria: Tema: Arbetarrörelsen och filmen*, nr 2–3 2001.
- Blomberg, Roger 1998: *Staten och filmen – svensk filmpolitik 1909–1993*. Stockholm: Gid-lunds förlag.
- Boëthius, Ulf 1989: *När Nick Carter drevs på flykten. Kampen mot "smutslitteraturen" i Sve-rige 1908–1909*. Stockholm: Gidlunds förlag.
- Boëthius, Ulf 1993: "Ungdomar, medier och moraliska paniker", i *Ungdomar i skilda sfä-rer*, Fornäs, Johan, Boëthius, Ulf och Reimer, Bo (red.). FUS-rapport nr 5. Stock-holm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Boëthius, Ulf, Czapliska, Magdalena, Franzén, Mats, Qvist, Per Olov och Sjögren, Olle 1998: "Utgångspunkter och tidssammanhang", i *Från Flygdröm till Swingscen. Ungdom och modernitet på 1930-talet*. Lund: Arkiv.
- Bolin, Göran 1994: "Vad är ett medium? En guide genom mediegaxen", i *Kommunika-tionens korsningar. Möten mellan olika traditioner och perspektiv i medieforskningen*. Carlsson, Ulla m.fl. (red.). Göteborg: Nordicom-Sverige.
- Bolin, Göran och Forsman, Michael 1994: "Öga för öga", i *Filmhäftet* nr 2/1994.
- Bolin, Göran och Forsman, Michael 1997: "Ett kritiskt tillstånd. Det svenska filmvetan-dets framväxt och formationer", i *Filmhäftet* nr 3–4/1997.
- Bolin, Göran 1998: *Filmbytare. Videoväld, kulturell produktion och unga män*. Umeå: Boréa.
- Breakwell, Ian och Hammond, Paul 1990: *Seeing in the Dark. A Compendium of Cinema-going*. London: Serpent's Tail. ⊕
- Bruno, Giuliana 1993: *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City of Elvira Notari*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
- Carlberg, Gösta 1949: *Svensk landsbygd som kulturmiljö*. Stockholm: LT:s Förlag.
- Claesson, Stig "Slas" 1962/1999: *Supportern*. Stockholm: Bonniers.

- Claesson, Stig "Slas" 2000: *Svart asfalt grönt gräs*. Stockholm: Bonniers.
- Campbell, Colin 1987: *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*. Oxford: Basil Blackwell.
- Clifford, James 1986: "Introduction: Partial Truths", i *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Clifford, James och Marcus, George E. (red.). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Cohen, Stanley 1980: *Folk Devils and Moral Panics: the Creation of the Mods and Rockers*. Oxford: Robertson.
- Conradson, Birgitta 1985: "Nio filmstjärnor av tio... Klichéer och myter kring reklam", i *Fataburen* 1985. Nordiska museets och Skansens årsbok. Stockholm: Nordiska museets förlag.
- Conradson, Birgitta och Cia 1996: *Godis*. Stockholm: Nordiska museets förlag.
- de Cordova, Richard 1990: *Picture Personality. The Emergence of the Star System in America*. Chicago: University of Illinois Press.
- Dagerman, Stig 1983: *Samlade skrifter II, 1944–47, 1950–54 Dagsedlar*. Stockholm: P. A. Norstedt & Söners Förlag.
- Dagerman, Stig 1983: *Samlade skrifter II, 1942–54, 1958 Essäer och journalistik*. Stockholm: P.A. Norstedt & Söners Förlag.
- Dahl, Hans Fredrik, Gripsrud, Jostein, Iversen, Gunnar, Skretting, Katrine, Sørenssen, Bjørn (red.) 1996: *Kinoens mørke, fjernsynets lys. Levende bilder i Norge gjennom hundre år*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Dahlström, Eva (red.) 1994: *Doris, Snoddas och alla vi andra: berättelser från 50-talet*. Örebro: Folkrorelsernas arkiv i Örebro län i samarbete med Liv i Sverige.
- Dalquist 1998: *Större våld än nöden kräver?: medieväldetsdebatten i Sverige 1980–1995*. Umeå: Boréa.
- Drotner, Kirsten 1988: *English children and their magazines, 1751–1945*. New Haven: Yale University Press.
- Drotner, Kirsten 1992: "Modernity and media panics", i *Media Culture: Reappraising Transnational Media*. Skovmand, Michael och Schröder, Kim (red.). London: Reappraising Transnational Media.
- Drotner, Kirsten 1999: "Medierade minnen: radio, film och formandet av unga kvinnors identiteter", i *Kvinnovetenskaplig tidskrift* nr 4/99.
- Dyer, Richard 1979: *Stars*. London: British Film Institute.
- Dymling, Anders 1951: *Var 14 dag: Striden går vidare. Krönikor 1950–1951*. Stockholm.
- Dyrssen, Catharina 1995: *Musikens rum. Metaforer, ritualer, institutioner. En kulturanalytisk studie av arkitektur i och omkring musik*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag.
- Dyrssen, Catharina 1998: "Filmens hölje: biografarkitekturen och staden", i *Aura. Filmvetenskaplig tidskrift* nr 2–3/1998.
- Ehn, Billy 1992: "Livet som intervjukonstruktion", i *Självbiografi, kultur, liv. Levnads-historiska studier inom human- och samhällsvetenskap*. Tigerstedt, Christoffer, Roos, J.P. och Vilkkio, Anni (red.). Stockholm/Strömgren: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Ehn, Billy, Frykman, Jonas och Löfgren, Orvar 1993: *Försvenskningen av Sverige: det nationellas förvandlingar*. Stockholm: Natur och kultur.
- Ehn, Billy och Klein, Barbro 1994: *Från erfarenhet till text: om kulturvetenskaplig reflexivitet*. Stockholm: Carlsson.

- Eklund, Hans och Lindström, Lars 1979: *Kvartersbion*. Stockholm: Stockholms Stadsmuseum.
- Elfström, Per 1986: "Matinémissan", i *På tredje bänk. Ett antal besökare förklarar sig besatta av biograffilm*. Fylkeson, Eric och Ellinor (red.). Uppsala: Janus Förlag.
- Ellis, John 1992: *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*. London: Routledge.
- Elmér, Åke 1963/1965: *Från Fattigsverige till välfärdsstaten. Sociala förhållanden och socialpolitik i Sverige under 1900-talet*. Stockholm: Bokförlaget Aldus/Bonniers.
- Engström, Mattias 1996: Dar siddor jao – filmvisningen i tre orter på Österlen under 1900-talets fyra första decennier. C-uppsats Drama-Teater-Film, Litteraturvetenskapliga institutionen, Lund universitet.
- Eriksson, Thomas 1997: *Neon: eldskrift i natten*. Stockholm: Rabén Prisma.
- Eriksson, Uno 1989: *Myggans Nöjeslexikon: ett uppslagsverk om underhållning*. Band 2. Höganäs: Bra Böcker.
- Erlander, Tage 1959: *Aktuella ungdomsproblem*. Stockholm: Godtemplarorden: Eklund och Vasatryck.
- Eskilsson, Lena 1995: "Fritiden: om fritidens idé och en utställning i Ystad 1936", i *Tvärsmitt* nr 4/ 1995.
- Eskilsson, Lena 2000: "Fritid som idé, struktur och praktik: rätten till lättja eller friluftsliv i folkhemmet", i *Historisk tidskrift* 2000.
- Featherstone, Mike 1992: "Postmodernism and the aestheticization of everyday life", i *Modernity and Identity*. Lash, Scott och Friedman, Jonathan (eds.). Oxford: Blackwell.
- Field, Audrey 1974: *The Picture Palace: A Social History of the Cinema*. London.
- Florin, Bo 1998: "Anteckningar om kläder och städer. Stiller, modernitet och de urbana", i *Aura. Filmvetenskaplig tidskrift* nr 2–3/1998.
- Fogelström, Per Anders 1951/1956: *Sommaren med Monika*. Stockholm: Bonnier.
- Fogelström, Per Anders 1968: *Stad i världen*. Stockholm: Bokförlaget Aldus.
- Fornäs, Johan 1989: "Rummets dimensioner", i *Rum och rörelse. Om ungas inre och yttre livsrum*. Fornäs, Johan och Forsman, Michael (red.). Stockholm: Byggforskningsrådet.
- Fornäs, Johan 1993: "Sfärernas disharmonier. Om ungdomskultur, makt och motstånd", i *Ungdomar i skilda sfärer*. Fornäs, Johan, Boëthius, Ulf och Reimer, Bo (red.). FUS-rapport nr 5. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Foucault, Michel 1967/1998: "Om andra rum", i *MAMA/Divan* nr 20/1998 resp. 3–4/1997.
- Franzén, Mats 1982: "Gatans disciplinering", i *Häftet för kritiska studier* nr 2/1982.
- Franzén, Mats 1992: *Den folkliga staden. Söderkvarter i Stockholm mellan kriget*. Lund: Arkiv förlag.
- Fredriksson, Cecilia 1998: *Ett paradys för alla. EPA mellan folkhem och förförelse*. Stockholm: Nordiska museet.
- Frykman, Jonas och Löfgren, Orvar 1985: "På väg – bilder av kultur och klass", i *Modärna tider. Vision och vardag i folkhemmet*. Frykman, Jonas och Löfgren, Orvar (red.). Stockholm: Liber.
- Frykman, Jonas 1988: *Dansbaneeländet. Ungdomen, populärkulturen och opinionen*. Stockholm: Natur och Kultur.
- Frykman, Jonas 1988: "Folklivsarkivet, frågelistorna och forskningen", i *Folklivsarkivet i Lund 1913–1988*. Bringéus, Nils-Arvid (red.). Lund: Skrifter från Folklivsarkivet i Lund nr 26.

- Frykman, Jonas 1993: "Nationella ord och handlingar", i *Försvenskningen av Sverige. Det nationellas förvandlingar*. Ehn, Billy, Frykman, Jonas och Löfgren, Orvar (red.). Stockholm: Natur och Kultur.
- Fuller, Kathryn H. 1996: *At the Picture Show. Small-town Audiences and the Creation of Movie Fan Culture*. Washington D C.: Smithsonian Institution Press.
- Furberg, Kjell 2000: *Svenska biografier*. Stockholm: Prisma.
- Furhammar, Leif 1991/1998: *Filmen i Sverige. En historia i tio kapitel*. Höganäs: Wiken.
- Garnert, Jan 1998: *Stockholmsnatt*. Stockholm: Stockholms Stadsmuseum.
- Gerhardsson, Örjan 1986: "Celluloid-Love, i *På tredje bänk. Ett antal besökare förklarar sig besatta av biografifilm*. Fylkeson, Eric och Ellinor (red.). Uppsala: Janus Förlag.
- Gledhill, Christine 1991: *Stardom: Industry of Desire*. London: Routledge.
- Gomery, Douglas 1992: *Shared Pleasure. A History of Movie. Presentation in the United States*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Gunning, Tom 1995: "Attraktionernas film. Tidig film, dess åskådare och avantgardet", i *Modern filmteori*. Andersson, Lars Gustaf och Hedling, Erik (red.). Lund: Studentlitteratur.
- Göransson, Sverker och Lönnroth, Lars 1990: *Den Svenska Litteraturen VI. Medieålderns litteratur. 1950–1985*. Stockholm: Bonniers.
- Habel, Ylva 2002: *Modern Media, Modern Audiences. Massmedia and Social Engineering in the 1930s Swedish Welfare State*. Stockholm: Aura förlag.
- Halvarson, Bo 1989: Från branschblad till filmstjärnetidning. En innehållsanalytisk studie av en pressgenres förvandling. Licentiatavhandling vid Litteraturvetenskapliga institutionen, avdelningen för Drama-teater-film, Lunds universitet.
- Halvarson, Bo 1990: "Anteckningar kring de filmiska stjärnsystemets uppkomst", i *I offentlighetens ljus. Stumfilmens affischer, kritiker, stjärnor och musik*. Olsson, Jan (red.). Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Hansen, Miriam 1991: *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- Hansen, Miriam 1996: "Guldlocks äventyr: Åskådarskap, konsumism och offentlighet", i *Flyktigheten fångad. Att skriva filmens historia*. Söderbergh Widding, Astrid (red.). Stockholm: Aura förlag.
- Hedling, Erik och Meeuwisse, Anna 1987: "Film som agitator. Victor Sjöströms Ingeborg Holm", i *Bokbox* nr 93/1987.
- Holm, Crick 1947: *På tu man hand med filmidoler*. Stockholm: Medéns.
- Hultén, Britt 1992: "Från nöd till folkhem. Det sociala reportaget i 30-talets Sverige", i *Tvårsnitt* nr 1/1992.
- Husz, Orsi 1999: "Drömmar och kompetens. Kvinnor och det tidiga 1900-talets varuhus", i *Kvinnovetenskaplig tidskrift* nr 4/ 1999.
- Håkansson, Björn 1986: "Fem styvmödrar till James Bond!", i *På tredje bänk. Ett antal besökare förklarar sig besatta av biografifilm*. Fylkeson, Eric och Ellinor (red.). Uppsala: Janus Förlag.
- Höijer, Birgitta 1998: *Det hörde vi allihop! Etermedierna och publiken under 1900-talet*. Stockholm: Prisma och stiftelsen Etermedierna i Sverige.
- Ideland, Malin 2002: *Dagens gennyheter: hur massmedia berättar om genetik och genteknik*. Lund: Nordic Academic Press.



- Idestam-Almqvist, Bengt 1959: *När filmen kom till Sverige. Charles Magnusson och Svensk Bio*. Stockholm: P.A. Norstedts och Söner.
- Iversen, Gunnar 1993: "Den norske pionertiden. Filmkultur og filmproduksjon 1896–1920", i *Kringkasting og kino*, Skretting, Kathrine (red.). Levende bilder nr 2/93.
- Jadelius, Lars 1987: *Folk, Form och Funktionalism. om allmänt och gemensamt i offentlighetens arkitektur – med utgångspunkt från Helsingborgs konserthus*. Göteborg: Chalmers Tekniska Högskola 1989:1.
- Jensen, Klaus Bruhn 1996: *Dansk mediehistorie*. Bind 1: Mediernas forhistorie 1840–1880. Aalborg: Samleren.
- 1997: *Dansk mediehistorie*. Bind 2: 1880–1920. De trykte mediers guldalder, 1920–1960 En national mediekultur. Aalborg: Samleren.
- 1997: *Dansk mediehistorie*. Bind 3: 1960–1995 Velfærdsstat og informationssamfund. Aalborg: Samleren.
- Jerselius, Kjell 1987: *Hotade reservat. Spelfilmerna med Edvard Persson*. Uppsala: Filmförlaget.
- Jersild, PC 1989/1998: *Fem hjärtan i en tändsticksask*. Stockholm: Bonnier Pocket.
- Jerslev, Anne 1995: Amerikanske filmstjernefanblade i 30'erne og iscensættelse af kvindeligheden i glamourens lys. Paper vid den 12. Nordiske konference for massekommunikationsforskning 1995.
- Jerslev, Anne 2000: "När kön gör skillnad. Feministisk filmteori och könskonstruktioner", i *Häftan för Kritiska studier* nr 1/2000.
- Johannisson, Karin 2001: *Nostalgia*. Stockholm: Bonnier essä.
- Jönsson, Lars-Eric 1998: *Det terapeutiska rummet. Rum och kropp i svensk sinnessjukvård 1850–1970*. Stockholm: Carlssons Bokförlag.
- Jönsson, Reidar 1996: "Söndag i fantasins tempel", i Bengtsson, Arne m.fl. 1996: *Nu är han kommen! Kinematografen. Film och biografer på Österlen 1897–1997*. Simrishamn: Simrishamns kommuns kulturnämnd och Simrishamns Filmstudio.
- Jönsson, Åke 1997: *Historien om en stad. Del 3 Landskrona 1900–1997*. Landskrona: Landskrona kommun.
- Kleberg, Madeleine 1999: *Skötsam kvinnosyn: Hem- och familjereportage i svensk TV åren 1956–1969*. Stockholm: Journalistisk, medier och kommunikation, Stockholms universitet.
- Knutsson, Magnus 1995: "Seriemagasinet mot barnboken: en moralpanik ur kultursociologiskt perspektiv", i *Bild och bubbla* 1995:1.
- Kuhn, Annette 1996: "Biografkultur och feminitet i 30-talets England", i *Aura. Filmvetenskaplig tidskrift* nr 4/1996.
- Kracauer, Siegfried 1932/1996: "På gränsen till gårdagen", i *Flyktigheten fångad. Att skriva filmens historia*. Astrid Söderbergh Widding (red.). Stockholm: Aura förlag.
- deKuyper, Eric 1996: "Fragment ur filmhistorien", i *Flyktigheten fångad. Att skriva filmens historia*. Astrid Söderbergh Widding (red.). Stockholm: Aura förlag.
- Larsén, Lena 2000: Nerslag och vingslag – om änglar. Licentiatavhandling i etnologi, Lunds universitet. Stencil.
- Larsson, Lisbeth 1989: *En annan historia. Om kvinnors läsning och svensk veckopress*. Stockholm/Stehag: Symposium.
- Leffler, Yvonne 2001: *Skräck som fiktion och underhållning*. Lund: Studentlitteratur.

- Leidstedt, Anders 1997: *Uppsalas biografer. Filmer, biografer och övrig nöjeshistoria 1897–1997*. Uppsala: Sthig Jonassons förlag.
- Lemhagen, Ingmar 1986: "Den tomma rutan", i *På tredje bänk. Ett antal besökare förklarar sig besatta av biograffilm*. Fylkeson, Eric och Ellinor (red.). Uppsala: Janus Förlag.
- Lennerhed, Lena 1994: *Frihet att njuta: sexualdebatten i Sverige på 1960-talet*. Stockholm: Norstedt.
- Lieberg, Mats 1989: "Stamställen och stråk. Hur ungdomar använder det offentliga rummet", i *Rum och rörelse. Om ungas inte och yttre livsrum*. Fornäs, Johan och Forsman, Michael (red.). Stockholm: Byggeforskningsrådet.
- Lieberg, Mats 1992: *Att ta staden i besittning. Om ungas rum och rörelser i offentlig miljö*. Lund: Byggnadsfunktionslära. Arkitektursektionen, Lunds universitet.
- Lieberg, Mats 1993: "Ungdomarna, staden och det offentliga livet", i *Ungdomar i skilda sfärer*. Fornäs, Johan, Boëthius, Ulf och Reimer, Bo (red.). FUS-rapport nr 5. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Liliedahl, Karleric 1997: *Trelleborgs biografer: deras historia och program*. Trelleborg: Förlagshuset Swedala.
- Liliequist, Marianne 1994: "Såpoperan och dess brukare" i, *Kulturella Perspektiv* nr 4/1994.
- Liliequist, Marianne 2000: *Våp, bitchor och moderliga män. Kvinnligt och manligt i såpopperans värld*. Umeå: Boréa.
- Liljedahl, Elisabeth 1975: *Stumfilmen i Sverige – kritik och debatt. Hur samtiden värderade den nya konstarten*. Uppsala: Proprius.
- Lilja, Agneta 1999: "Kollektiva beskrivningar och individuella berättelser", i *Metod och minne. Etnologiska tolkningar och rekonstruktioner*. Bergquist, Magnus och Svensson, Birgitta (red.). Lund: Studentlitteratur.
- Linde-Laursen, Anders 1994: "Danernes mark", i *Möjligheternas landskap: nordiska kulturanalyser*. Linde-Laursen, Anders och Nilsson, Jan Olof (red.). Köbenhavn: Nordiska ministerrådet.
- Lindqvist, Sven 1957/1994: *Reklamen är livsfarlig. En stridsskrift*. Stockholm: Linjen för Grafisk Design.
- Lindström, Lars 1986: *Bio i Arvika. En historisk överblick 1897–1986*. Arvika: Bröderna Lindström.
- Lo-Johansson, Ivar 1935: *Kungsgatan*. Stockholm: Bonnier.
- Lundén B.E. 1949: "Bättre bioluft", i *Sveriges biografer 1944–1945. Förteckning över biografer och biografägare*. Stockholm: Förlagsaktiebolaget Spectator Förlag.
- Löfgren, Anders 1991: "Blott Stockholm svenska ungdomar hava? Aspekter på ungdomstidens geografi", i *Att förstå ungdom. Identitet och mening i en föränderlig värld*. Löfgren, Anders och Norell, Margareta (red.). Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Löfgren, Orvar 1990: "Medierna i nationsbygget: Hur press, radio och tv gjort Sverige svenskt", i *Medier och kultur*. Hannerz, Ulf (red.). Stockholm: Carlssons.
- Löfgren, Orvar 1992: "Mitt liv som konsument. Livshistoria som forskningstrategi och analysmaterial", i *Självbiografi, kultur, liv. Levnadshistoriska studier inom human- och samhällsvetenskap*. Tigerstedt, Christoffer, Roos, J.P. och Vilkkö, Anni (red.). Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Löfgren, Orvar 1997: "Att ta plats: rummets och rörelsens pedagogik", i *Skjorta eller själ?*

- Kulturella identiteter i tid och rum*. Alsmark, Gunnar (red.). Lund: Studentlitteratur.
- Löfgren, Orvar 1997: "Mellanrum. Vita fläckar och svarat hål i storstadens utkant", i *Moderna landskap*. Saltzman, Katarina och Svensson, Birgitta (red.). Stockholm: Natur och kultur.
- Löfgren, Orvar och Wikdahl, Magnus 1997: "Cyberdrömmar och IT-var dag", i *Kulturella Perspektiv* nr 2/1997.
- Löfgren, Orvar 1999: "Rum och rörelse. Landskapsupplevelserns förvandling", i *Bebyggelsehistorisk tidskrift* nr 38 1999.
- Löfgren, Orvar 2002: "Minnessaker", i *Tingsligheter*. Fredriksson, Cecilia (red.), Kulturrens årsbok 2002. Lund: Kulturen.
- Lövgren, Karin 2002: "Video: brukets tider och platser", i *Medier och människor i konsumtionsrummet*. Becker, Karin, Bjurström, Erling, Fornäs, Johan och Ganetz, Hillevi (red.). Nora: Nya Doxa.
- Marcussen, Elsa Brita 1948: *På kino i kveld?* Oslo: Falken.
- Marcussen, Elsa Brita 1950: *Film*. Ehrlins: Stockholm.
- Mayer, J.P. 1946: *Sociology of Film*. London: Faber and Faber Limited.
- Mayer, J.P. 1948: *British Cinemas and their Audience*. London: Denis Dobson.
- Mayne, Judith 1993: *Cinema and spectatorship*. London: Routledge.
- Melucci, Alberto 1992: *Nomader i nätet. Sociala rörelser och individuella behov i dagens samhälle*. Göteborg: Daidalos.
- Metz, Magnus 1996: Biograferna på Österlen 1897–1995. C-uppsats Drama-Teater-Film, Litteraturvetenskapliga institutionen, Lund universitet.
- Morne, Ruben 1998: *Neon och ljusskyltar: en handbok*. Stockholm: Svensk byggtjänst.
- Mulvey, Laura 1975: "Visual pleasure and narrative cinema", i *Screen* nr 3/1975.
- Nilsson Anne 1982/83: Filmvisning i Landskrona. Film- och biografiv i Landskrona 1918–1982. Trebetygsuppsats vid institutionen för Drama-Teater-Film, Lunds universitet.
- Nilsson, Bo G. 1996: *Folkhemmets arbetarminnen. En undersökning av de historiska och diskursiva villkoren för svenska arbetares levnadsskildringar*. Stockholm: Nordiska museets förlag.
- Nilsson, Fredrik 1999: "Ångbåtens och Öresundsbrons tid!", i *Ta fan i båten. Etnologins politiska utmaningar*. Damsholt, Tine och Nilsson Fredrik (red.). Lund: Studentlitteratur.
- Nilsson, Jan-Olof 1994: "Man måste hårda sig", i *Möjligheternas landskap. Nordiska kulturanalyser*. Linde-Laursen, Anders och Nilsson, Jan Olof (red.). Köpenhamn: Nordiska Ministerrådet.
- Nordberg, Karin 1998: *Folkhemmets röst: radion som folkbildare 1925–1950*. Stockholm/Stehag: Brustus Östlings Bokförlag Symposion.
- Nordmark, Dag 1993: "Den kultiverade spektatören", i *Kulturella Perspektiv* nr 3/1993.
- Nordström, Ingrid 1988: "Hava höglärde herrar hört talas om...?", i *Folklivsarkivet i Lund 1913–1988*. Nils-Arvid Bringéus (red.). Lund: Skrifter från Folklivsarkivet i Lund nr 26.
- Nordström, Michael och Östvall, Lars 2002: *Äventyr i filmbranschen: om entreprenörerna John Johansson och John Ek från Jönköping, deras biografier, distribution och filmproduktion samt nedslag i Jönköpings film- och biografiv 1897–2002*. Jönköping: Jönköpings läns museum.

- Norlin, Margareta 1984: "Blomkvistare, idyller och Arne Sucksdorff. Om femtiotalets svenska barn- och ungdomsfilm", i *Svensk filmografi* del 5, 1950–1959. Stockholm: Svenska Filminstitutet och Almqvist & Wiksell.
- O'Brian, Margaret och Eyles, Allen 1993: *Enter the Dreamhouse. Memories of Cinemas in South London from the Twenties to the Sixties*. London: British Film Institute.
- O'Dell, Thomas 1997: *Culture Unbound: Americanization and Everyday Life in Sweden*. Lund: Nordic Academic Press.
- O'Dell, Tom 1999: "Metodens praktik: uteslutningens poetik", i *Ta fan i båten. Etnologins politiska utmaningar*. Damsholt, Tine och Nilsson, Fredrik (red.). Lund: Studentlitteratur.
- O'Dell, Tom 1999: "Turism i upplevelsens tecken", i *Nonstop! Turist i upplevelseindustrialismen*. O'Dell, Tom (red.). Lund: Historiska Media.
- O'Dell, Tom 2001: "Are you experienced?", i *Kulturella Perspektiv* nr 3/2001.
- O'Dell, Tom 2002: "Upplevelsens lockelser, tingens dynamik", i *Upplevelsens materialitet*. O'Dell, Tom (red.). Lund: Studentlitteratur.
- O'Dell, Tom 2002: "Upplevelsens makt: Gåvobyte i det senmoderna", i *Upplevelsens materialitet*. O'Dell, Tom (red.). Lund: Studentlitteratur.
- Olson, Hans-Erik 1992: *Staten och ungdomens fritid. Kontroll eller autonomi*. Lund: Arkiv.
- Olsson, Gunnel 2003: *Mellan rum. En studie i fysisk och mental utveckling av kommunikation med utgångspunkt i en mellanstadieklass*. Under utgivning. Stockholm/Stehag: Brustus Östlings Bokförlag Symposion.
- Olsson, Jan 1990: *I offentlighetens ljus. Stumfilmens affischer, kritiker, stjärnor och musik*. Stockholm/Stehag: Symposion.
- Olsson, Jan 1992: "I filmromanens begynnelse", i *I musernas sällskap*, Olsson, Bernt, Olsson, Jan och Lund, Hans (red.). Höganäs: Wiken.
- Olsson, Jan 1993: "Staden, gatan och filmen. En betraktelse", i *Häftet för Kritiska studier* nr 4/1993.
- Olsson, Sven O. 1967/1978: "McCarthyismen och filmen", i *Motbilder. Svensk socialistisk filmkritik* i urval av Andersson, Gunder, Bjärlund, Eva och Eriksson, Ingmarie. Stockholm: Tidens förslag.
- Osten, Gerd och Lundkvist, Artur 1950: *Erotiken i filmen*. Svenskt filmbibliotek. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Osten, Gerd 1951: *Nordisk film*. Svensk filmbibliotek. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Osten, Gerd 1956: *Den nya filmrealismen*. Stockholm: LT.
- Persson, Lena: 1994: *Radio. En bok för radioter*. Stockholm: Bonnier.
- Polanski, Roman 1984: *Polanski*. Stockholm: P.A. Norstedt och Söners förlag.
- Qvist, Per Olov: 1986: *Jorden är vår arvedel: Landsbygden i svensk spelfilm 1940–1959*. Uppsala: Filmhäftets förlag.
- Qvist, Per Olov 1986: "Bort från byn och hem igen. Storstaden i svensk film", i *Filmhäftet* nr 2–4/1986.
- Qvist, Per Olov 1992: "Filmen i folkhemmet", i *Tvärnitt* nr 1/1992.
- Qvist, Per Olov 1994: "Det förlorade och återvunna paradiset", i *Möjligheternas landskap. Nordiska kulturanalyser*. Linde-Laursen, Anders och Nilsson, Jan Olof (red.). Köpenhamn: Nordiska ministerrådet.

- Qvist, Per Olov 1995: *Folkhemmets bilder. Modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 30-talsfilmen*. Lund: Arkiv förlag.
- Qvist, Per Olov 1998: "Ungdom av idag". Ungdomstiden i svensk 30-talsfilm", i *Från Flygdröm till Swingscen. Ungdom och modernitet på 1930-talet*. Arkiv: Lund.
- Reimer, Bo 1993: "Senmoderna miljöer. Massmedier och organisationen av det privata och det offentliga", i *Ungdomar i skilda sfärer*, Johan Fornäs, Ulf Boethius och Bo Reimer (red.). FUS-rapport nr 5. Stockholm/Stehag: Brustus Östlings Bokförlag Symposion.
- Richards, Jeffrey and Aldgate, Anthony 1983: *British Cinema and Society 1930–1970*. Oxford: Basil Blackwell.
- Richards, Jeffrey 1984: *The Age of the Dream Palace. Cinema and Society in Britain 1930–1939*. London: Routledge.
- Richards, Jeffrey och Sheridan, Dorothy (eds.) 1987: *Mass-Observation at the Movies*. London: Routledge.
- Ristilampi, Per-Markku 1998: "Den kinetiska staden", i *Aura. Filmvetenskaplig tidskrift* nr 2–3/1998.
- Ristilampi, Per-Markku 2001: "Ballonger och begivenheter", i *Kulturella Perspektiv* nr 3/2001.
- Roe, Keith 1987: *The Swedish Moral Panic over Video 1980–84*. Göteborg: Avdelningen för masskommunikation, Göteborgs universitet.
- Roos, Hans-Edvard 1986: *Vandalism i storstad och glesbygd. Den registrerade skadegörelsebrotslighetens utbredning och förändring i Malmö och Arvika*. Stockholm: Statens råd för byggnadsforskning/Liber.
- Roslund, Boris E. 1985: "Scarlett-färjorna Landskrona-Tuborg", i *Landskronaboken* 1985. Landskrona: Landskrona museum.
- Rydén, Josef 1989: *När bio var synd i Jönköping: studie av Jönköpings-posten 1935–1970*. Jönköping: Hall.
- Salomonsson, Anders 1988: "Kulturdokumentation i ord och bild", i *Folkliksarkivet i Lund 1913–1988*. Nils-Arvid Bringéus (red.). Lund: Skrifter från folkliksarkivet i Lund nr 26.
- Salomonsson, Karin 1998: *Fattigdomens besvärjelser. Visionära ideal och vardagliga realiteter i socialt arbete*. Lund: Historisk Media.
- Schade, Jens August 1962: *Udvalgte Digte*. København: Gyldendal.
- Schein, Harry 1962: *Har vi råd med kultur?* Stockholm: Bonniers.
- Schildt, Jürgen 1970: *Det pensionerade paradiset. Anteckningar om svensk 30-talsfilm*. Stockholm: Bokförlaget PAN/Norstedts.
- Schröder, Kim m.fl. 1993: "Den etnografiske bølge og receptionsforskningen", i *Mediekultur* nr 21/1993.
- Schoug, Fredrik 1997: *Intima samhällsvisioner. Sporten mellan minimalism och gigantism*. Stockholm/Stehag: Brustus Östlings Bokförlag Symposion.
- Selberg, Torunn 1992: "Så hyggeleg me hadde det i lag for TV'n kom': om fjernsyn og nostalgi", i *Tradisjon* 1992/22. ☹
- Selberg, Torunn (red.) 1995: *Nostalgi og sensasjoner. Folkloristisk perspektiv på mediekultur*. Turku: NIF.
- Sharp, Dennis 1969: *The Picture and Other Buildings for the Movies*. London: Hugh Evelyn.

- Sjöholm, Carina och Wollinger, Susanne 1988: "Bakom stängda luckor. En studie av en proteststorm mot TV2:s julkalender 1985", i *Religiösa rörelser förr och nu. Religionsetnologiska studier*. Gustavsson, Anders (red.). Lund: Centrum för religionsetnologisk forskning.
- Sjöholm, Carina 1988: *Landskronapågens äventyr. Idé möter verklighet i ungdomsprojekt*. Lund: Bokbox förlag.
- Sjöholm, Carina 1992: "Hellre lite dum än snobbig". *En etnologisk studie av en satsning på arbetsplatsbibliotek*. Lund: Bokbox förlag.
- Sjöholm, Carina 1994: "Biografen som mötesplats. Att gå på bio på svenska landsbygden under 1940- och 50-talen", i *Kulturella Perspektiv* nr 4/1994.
- Sjöholm, Carina 1995a: "Biografen som mötesplats", i *Lundalinjer* nr 11/1995.
- Sjöholm, Carina 1995b: "Allt skulle i likhet med luften cirkulera", i *Filmhäftet* nr 1-2 1995.
- Sjöholm, Carina 1997: "Rörelse och frigörelse", i *Skjorta eller själ? Kulturella identiteter i tid och rum*. Almark, Gunnar (red.). Lund: Studentlitteratur.
- Sjöholm, Carina 1998: "For Ol' Times Sake. Elvis eller Tommy – nostalgi eller försvensknig?", i *Lundalinjer* nr 116/1998.
- Sjöholm, Carina 1999: "Biobiljetter, filmprogram och frågelistor", i *Metod och minne. Etnologiska tolkningar och rekonstruktioner*. Bergquist, Magnus och Svensson, Birgitta (red.). Lund: Studentlitteratur.
- Sjöholm, Carina 2001: "Hegel eller Hitchcock? Bio som bildningsmedel", i *Arbetshistoria* nr 2-3/2001.
- Sklar, Robert 1996: "O! Althusser! Historiografi och filmvetenskap", i *Flyktigheten fångad. Att skriva filmens historia*. Astrid Söderbergh Widding (red.). Stockholm: Aura förlag.
- Skretting, Kathrine (red.) 1993: "Kikke, lytte, kjøpe. Reklame på kino og reklame på TV", i *Kringkasting og Kino. Levende Bilder* nr 2/1993.
- Soila, Tytti 1997a: "Kvinnan i folkhemmet – husmodern som nationell ikon", i *Dialoger – feministisk filmteori i praktiken*. Soila, Tytti (red.). Stockholm: Aura förlag.
- Soila, Tytti 1997b: "Thalias magra bröd", i *Dialoger – feministisk filmteori i praktiken*. Soila, Tytti (red.). Stockholm: Aura förlag.
- Stacey, Jackie 1994a: *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London: Routledge.
- Stacey, Jackie 1994b: "Minnesbilder. Metodologi, historia och kvinnliga filmåskådare", i *Filmhäftet* nr 2/1994.
- Stattin, Jochum 1990: *Från gastkränning till gatuvåld. En etnologisk studie av svenska rädsor*. Stockholm: Carlsson Bokförlag.
- Stattin, Jochum 1996: "Hobbyentusiaster och folkhemsbyggare. Om samlandets och hobbybyggandets kreativitet och estetik", i *Tycke och smak. Sju etnologer om estetik*. Valeri, Renée och Nordström, Ingrid (red.). Stockholm: Carlsson.
- Stauslund, Uffe 2001: *Bio i Malmö: Malmö's biografer genom tiderna*. Malmö: Corona.
- Stenberg, Birgitta 1981: *Kärlek i Europa*. Stockholm: Wahlström och Widstrand.
- Stockfelt, Ola 1988: *Musik som lyssnandets konst. En analys av W A Mozarts symfoni nr 40, g moll K. 500*. Göteborg: Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen.
- Svensson, Birgitta 1997: "Livstid. Metodiska reflexioner över biografiskt särskiljande och

- modern identitetsformering", i *Skjorta eller själ? Kulturella identiteter i tid och rum*. Alsmark, Gunnar (red.). Lund: Studentlitteratur.
- Svensson, Conny 1997: *Tarzan i slukaråldern*. Stockholm: Rabén Prisma.
- Svensson, Per 1996: *Storstugan eller När förorten kom till byn*. Stockholm: Bonnier Alba.
- Swärd, Hans 1993: *Mångenstädes vanartad... Om problemen med det uppväxande släktet*. Floda: Zenon Förlag.
- Söderberg, Johan 2000: "Utseendets ekonomi", i *Den moderna människans uppkomst och andra uppsatser* Söderberg, Johan (red.). Stockholm: Carlssons Bokförlag.
- Söderberg, Johan 2001: *Röda läppar och shinglat hår: konsumtionen av kosmetika i Sverige 1900–1960*. Stockholm: Ekonomisk-historiska institutionen, Stockholms Universitet.
- Söderbergh Widding, Astrid (red.) 1994: *Sätt att se. Texter om estetik och film*. Stockholm: T Fischer och Co.
- Söderbergh Widding, Astrid 1994: "Kvinnoroll och åskådarspektiv. Nedslag i feministisk filmanalys", i *Häftan för kritiska Studier* nr 4/1994.
- Söderbergh Widding, Astrid (red.) 1996: *Flyktigheten fångad. Att skriva filmens historia*. Stockholm: Aura Förlag.
- Söderbergh Widding, Astrid 1998: "Den fördömda staden", i *Aura. Filmvetenskaplig tidskrift* nr 2–3/1998.
- Thau, Carsten 1994: "Prolog", i *Drømmepaladset – film og arkitektur*, Köpenhamn: Danska Arkitektur och Byggekspert Center 1994.
- Thavenius, Jan 1992: *Det postlitterära samhället. Tankar om litteraturens och läsningens framtid*. Malmö: Rapporter om utbildning, Malmö Högskola nr 2/1992.
- Thorvall, Kerstin 1957/1985: *Boken till dig. Tonårsboken. Boken om pubertetens växtvärk, dess smärta och upprymdhet*. Stockholm: Läs förlaget AB.
- Thörn, Håkan 1991: "Rörelser i det senmoderna samhället", i *Ungdom i rörelse. En antologi om ungdomars levnadsvillkor*. Carle, Jan och Hermansson, Hans-Erik (red.). Göteborg: Daidalos i samarbete med Centrum för ungdomsforskning (CUG).
- Tigerstedt, Christoffer, Roos, J.P. och Vilkkö, Anni (red.) 1992: *Självbiografi, kultur, liv. Levnadshistoriska studier inom human- och samhällsvetenskap*. Stockholm/Stehag: Brustus Östlings Bokförlag Symposion.
- Turner, Victor 1969/1995: *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: Aldine de Gruyter.
- Wahlberg, Thor 1959: *Stilettåldern. En bok om ungdomsbrottslighet*. Stockholm: Bonniers.
- Waldekranz, Rune 1951: *Modern film*. Svenskt filmbibliotek. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Waldekranz, Rune 1953: *Italiensk film*. Svenskt filmbibliotek. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Waldekranz, Rune 1954: *Amerikansk film*. Svenskt filmbibliotek. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Waldekranz, Rune 1956: *Film från hela världen*. Svenskt filmbibliotek. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Waldekranz 1984: "Kriser och kransar i 50-talets svenska film", i *Svenska filmografien del 5, 1950–1959*. Stockholm: Svenska Filminstitutet och Almqvist & Wiksell.
- Waldekranz, Rune 1985: *Filmens historia. De första hundra åren*. Del 1: Pionjärtiden 1880–1920. Stockholm: Norstedts.

- Valeri, Renée 1996: "Om smak och estetik – en bakgrund", i *Tycke och smak. Sju etnologer om estetik*. Valeri, Renée och Nordström, Ingrid (red.). Stockholm: Carlsson.
- Wallengren, Ann-Kristin 1998: *En afton på Röda Kvarn. Svensk stumfilm som musikdrama*. Lund: University Press.
- Wennhall, Johan 1994: *Från djäkne till swingpjatt: Om de moderna ungdomskulturernas historia*. Uppsala: Etnologiska institutionen.
- Werner, Gösta 1978: *Den svenska filmens historia*. Stockholm: Norstedts.
- Werner, Karla 1989: "Mer än tak över huvudet", i *Rum och rörelse. Om ungas inre och yttre livsrum*. Fornäs, Johan och Forsman, Michael (red.). Stockholm: Byggforskningsrådet.
- Vesterlund, Per 1999: *Den glömde mannen. Erik "Hampe" Faustmans filmer*. Stockholm: Filmvetenskapliga institutionen.
- Vesterlund, Per 2001: "Kampen om publiken och prestige. Arbetarrörelsens behov av egna stjärnor", i *Arbetshistoria*. Tema: Arbetarrörelsen och filmen, nr 2–3.
- Widerberg, Bo 1962: *Visionen i svensk film*. Stockholm: Bonniers.
- Wigerfelt, Berit 1996: *Ungdom i nya kläder. Dansbanefröjder och längtan efter det moderna i 1940-talets Sverige*. Stockholm/Stehag: Brustus Östlings Bokförlag Symposion.
- Williams, Linda 1995: "Bilder av rörelse. Kroppar, njutning, genrer", i *Filmhäftet* nr 4/1995.
- Williams, Linda 1996: "När kvinnor ser", i *Aura. Filmvetenskaplig tidskrift* nr 4/1996.
- Williams, Linda 1999: "Psycho och den postmoderna filmen. Disciplinering och underhållning", i *Filmhäftet* nr 3/1999.
- Willis, Paul 1983: *Fostran till lönearbete*. Göteborg: Röda bokförlaget.
- Wimmermark, Karsten 1948: *Birger Jarlsgatan*. Stockholm: Carl B. Svensson, Aktiebolag.
- Vingedahl, Sven Erik 1944: *Gatans arv*. Stockholm: Förlaget Frilansen.
- Winther, Rigmor 1969: Att gå på bio i Lund. Seminarieuppsats b-nivå. Etnologiska institutionen Lunds universitet.
- Wolf-Knuts, Ulrika 1995: "Drömmen om den gamla goda tiden. Om nostalgi i veckotidningar", i *Nostalgi og sensasjoner: folkloristisk perspektiv på mediekulturen*. Selberg, Torunn (red.). Turku: NIF.
- Wollinger, Susanne 2000: *Mannen i ledet. Takt och otakt i värnpliktens skugga*. Stockholm: Carlssons.
- Yrlid, Rolf 1992: "Filmare utan kamera", i *I musernas sällskap*. Olsson, Bernt, Olsson, Jan och Lund, Hans (red.). Höganäs: Wiken.
- Zachrisson, Göran 1986: "Inga-Britt", i *På tredje bänk – ett antal besökare förklarar sig besatta av biograffilm*. Fylkeson, Erik och Ellinor (red.): Uppsala: Janus förlag.
- Zern, Leif 1993: *Se Bergman*. Stockholm: Norstedt.
- Ziehe, Thomas 1989: *Kulturanalyser: ungdom, utbildning, modernitet*. Essäer sammanställda av Johan Fornäs och Joachim Retzlaff i samarbete med författaren. Stockholm/Stehag: Symposion.
- Åhlander, Lars 1977: *Metropol i Tyringe: enda arbetet om landsbygdsbiografen i Sverige*. Lund: Institutionen för dramaforskning, Lunds Universitet.
- Åhlander, Lars 2000: *Filmen i Lund. Biograferna – filmerna – publiken*. Lund: Föreningen Gamla Lund.
- Åkerman, Sune, Ambjörnsson, Ronny och Ringby, Pär (red.) 1997: *Att skriva människan. Essäer om biografien som livshistoria och vetenskaplig genre*. Stockholm: Carlssons.



- Åkesson, Lynn 1985: "Veta sitt värde", i *Modärna tider. Vision och vardag i folkhemmet*. Frykman, Jonas och Löfgren, Orvar (red.). Lund: Liber Bokförlag.
- Åström, Lissie 1985: "Husmodern möter folkhemmet", i *Modärna tider. Vision och vardag i folkhemmet*. Frykman, Jonas och Löfgren, Orvar (red.). Stockholm: Liber Bokförlag.
- Öhlander, Magnus 1998: Recension av Karin Salomonsson, Fattigdomens besvärjelser. Visionära ideal och vardagliga realiteter i socialt arbete. *Rig* nr 3 1998.
- Österberg, Henning 1953: "Filmen – förkunnare och förförare. Kring filmens betydelse för människan och samhället", i *Filmboken. En bok om film och filmskapare*. Wortzelius, Hugo och Larsson, Nils (red.). Stockholm: Svenska Filmsamfundets årsskrift 1944.

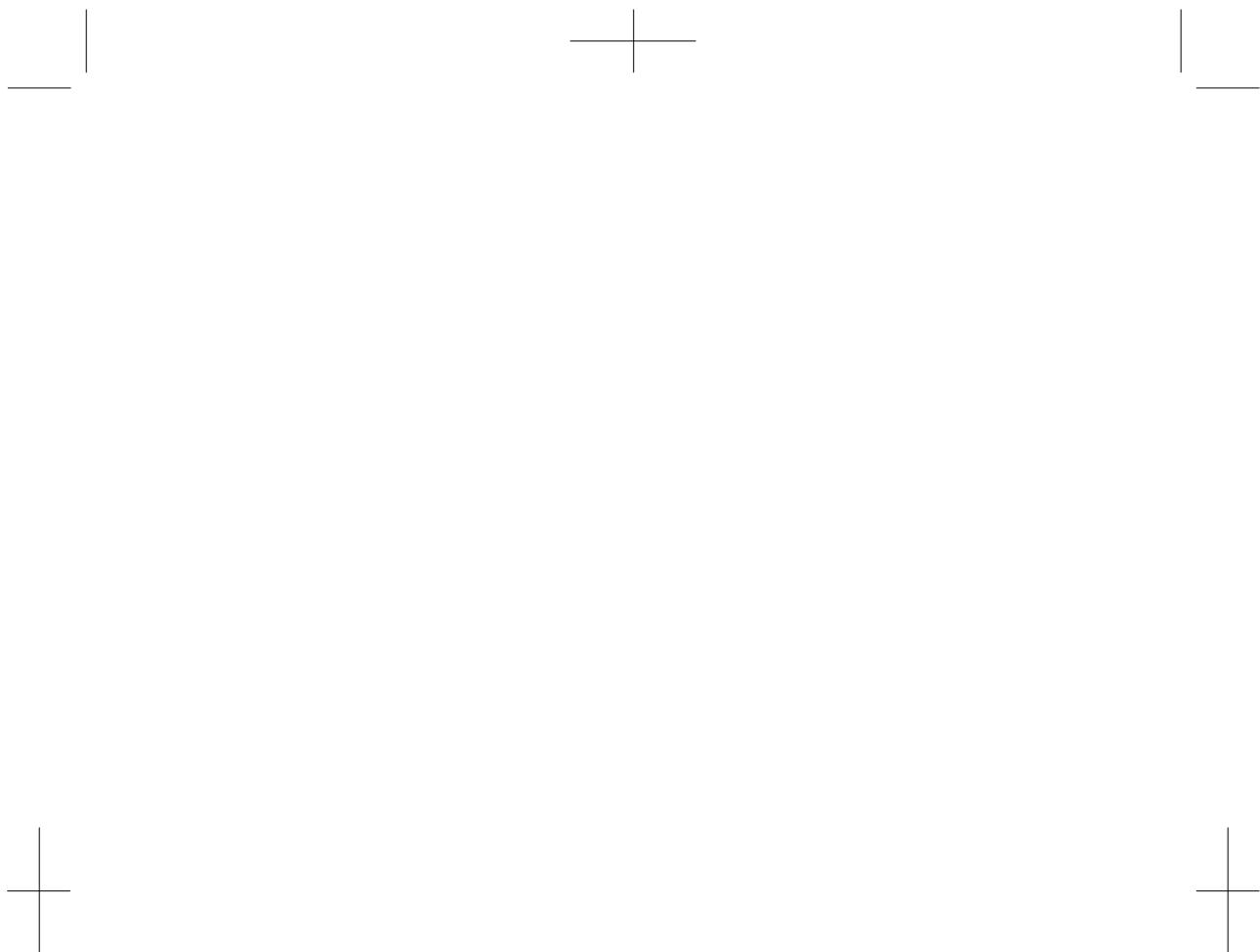
# Bildförteckning

## Sidan

- 40 Foto Kjell Furberg: Palladium, Malmö, exteriörbild: biografpalats.
- 41 Foto Kjell Furberg: Rio, Tomelilla, Aga-Baltic Ultra färgfilmsprojektorer.
- 43 Foto Kjell Furberg: Bio, Kristianstad, osignerade dörrmålningar.
- 47 Filmprogram för filmen *Tredje mannen*. Original finns på Lunds universitetsbibliotek.
- 50 Bioprogram. Original finns på Lunds universitetsbibliotek.
- 56 Foto x 3 Kjell Furberg: Borgholms bio.
- 60 Foto Lennart Edling, Pressens bild, Bonnierarkivet: Vad ska vi se i kväll? Flicka studerar dagens bioannonser och gör upp planer för kvällen. 1962.
- 66 Foto Arne Schweitz, Pressens bild: Två flickor framför ett skyltfönster med utländska magasin om den nyligen bortgångne filmstjärnan och kultfiguren James Dean.
- 68 Framsida *Filmjournalen*, nr 31, 1950. Original finns på Lunds universitetsbibliotek.
- 71 Annons för beställning av filmfoton ur filmprogram för filmen *Att ha och inte ha*. Original finns på Lunds universitetsbibliotek.
- 73 Se filmen – köp boken. Ur filmprogram för filmen *Klockan klämtar för dig*. Original finns på Lunds universitetsbibliotek.
- 77 Reklam för filmfrisyr. Ur filmprogram för filmen *Klockan klämtar för dig*. Original finns på Lunds universitetsbibliotek.
- 81 Foto Pressens bild från 1950. Bilden användes som illustration till ett indignationsreportage om ungdomligt busliv på bio.
- 86 Reklam Lux toalettvål ur *Bildjournalen* nr 42, 1954. Original finns på Lunds universitetsbibliotek.
- 89 Signerade filmfoton. I privat ägo.
- 91 Filmstjärnebilder, s.k filmisar. I privat ägo.

- 93 Biobiljettalbum. I privat ägo.
- 94 Filmstjärnealbum (LUF M21507).
- 97 Hemmagjorda klippdockor. I privat ägo.
- 102 Friends of Flynn-affisch. Utskick från föreningen *Friends of Flynn*. I privat ägo.
- 105 Foto publicerat i *Filmjournalen* nr 43, 1947. I privat ägo.
- 106 Foto publicerat i *Biografägaren* nr 1, 1948. I privat ägo.
- 110 Foto Olof Belander, Malmö museer: Visning av originalteckningar ur filmen *Eld-donet*. 1947.
- 116 Foto Karl Sandel, Ljungbyheds bildbyrå: Biopremiär *Tarzan och leopardkvinnan*.
- 121 Foto Olof Belander, Malmö museer: Södergatan i Malmö och bioreklam för filmen *Paradisets barn*.
- 124 Foto Kjell Furberg: Saga, Höganäs.
- 127 Foto SkD:s arkiv, Malmö museer: biograffoajé, affischerad med bilder från filmen *Ninotchka* med Garbo.
- 133 Foto Stockholms Stadsmuseum: exteriörbild från 1950-talet.
- 137 Foto Kjell Furberg: Metropol, Hörby.
- 140 Foto Olof Belander, Malmö museer: bioreklam för *Kvinna utan ansikte* i skyltfönster i skoaffär. 1947.
- 143 Foto Kjell Furberg: biljettlucka, Metropol, Hörby.
- 149 Biografprogram för filmen *Sommaren med Monika*. Original finns på Lunds universitetsbibliotek.
- 153 Filmprogram för filmen *Att ha och inte ha*. Original finns på Lunds universitetsbibliotek.
- 156 Foto Kjell Furberg: detaljbild tak, Filmstaden (f.d. Skandia), Lund.
- 158 Foto Kjell Furberg: Scala, Ystad.
- 161 Foto Kjell Furberg: Saga, Adak.
- 163 Foto Kjell Furberg: Park, Hässleholm, invigdes 1951 och var en av de biografer som fick dispens från nyetableringsstoppet som infördes redan 1941 (Furberg 2000:250).

- 165 Foto Kjell Furberg: Centrum godiskiosk, Ronneby.
- 170 Annons för fläktsystem ur boken *Sveriges biografier 1944–1945*.
- 173 Foto x 2 Kjell Furberg: Tomelilla bio.
- 175 Foto Svenska Filminstitutet: publik framför skyltskåp inför matiné 1952.
- 177 Foto Pressens bild: Biomatiné i Stockholm 1948.
- 182 Maraboureklam med Yvonne Lombard. Utlånad av Kraft Foods Sverige AB.
- 184 Hitchcock och "Psycho"-reklam.
- 187 Foto Pressens bild: Edvard Persson skriver autografer utanför Europafilms ateljéer i Bälsta 1950.
- 191 Foto Landskrona museum: Kvinnor vid Jipe-korvkiosk.
- 197 Foto Kjell Furberg: foajébild, Röda Kvarn, Halmstad.
- 203 Foto x 2 Kjell Furberg: Metropol, Karlshamn.
- 208 Filmstjärnebilder. I privat ägo.
- 217 Filmannons ur *Biografägaren* nr 4–5, 1957. Original finns på Lunds universitetsbibliotek.
- 221 Framsida ur filmprogram för filmen *Het strand*. Original finns på Lunds universitetsbibliotek.
- 223 Sida ur *Filmboken* 1953, artikel av Henning Österberg: "Filmen – förkunnare och förförare. Kring filmens betydelse för människan och samhället".
- 235 Foto x 3 Kjell Furberg: Filmstaden, Malmö.
- 238 Foto Kjell Furberg: Wivex, Veberöd: biograf i förfall.
- 239 Foto Kjell Furberg: Wivex, Veberöd: biograf i förfall.
- 243 Montage av nostalgibilder. I privat ägo.



Läs mer om Symposions utgivning på:  
[www.symposion.se](http://www.symposion.se)  
Vi har givit ut sjuhundra titlar sedan starten 1981.