



LUND UNIVERSITY

Välfärdsbilder : svensk film utanför biografen

Hedling, Erik; Jönsson, Mats

2008

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Hedling, E., & Jönsson, M. (Red.) (2008). *Välfärdsbilder : svensk film utanför biografen*. (Mediehistoriskt arkiv; Vol. 5). Statens ljud- och bildarkiv.

Total number of authors:

2

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



Max Liljefors

Videokonst: omtagningar

UNDER PSEUDONYMEN CONSTANTIN CONSTANTIUS – den ständaktige, den oföränderlige – utpekar Sören Kierkegaard i sin bok *Gjentagelsen* från 1843, vad som enligt hans mening kommer att bli den moderna tidens stora filosofiska problem, nämligen upprepningen.¹ Kärlekshistorien i denna tunna men mångskiktade skrift är nära förknippad med Kierkegaards egen kortvariga förlovning med Regine Olsen. Men bokens betonande av upprepningens filosofiska betydelse visar också på en klar, ja närmast profetisk blick för modernitetens innebörder.

Samma år som Kierkegaard publicerade *Gjentagelsen*, öppnade engelsmannen William Henry Fox Talbot det första fotografiska tryckeriet i Reading utanför London. Talbots fotografiska metod kalotypin (eller talbotypin) hade en avgörande fördel framför daguerrotypin: den kunde framställa mångfaldiga kopior från ett och samma negativ medan daguerrotypin bara tillät en unik bild från varje exponering. Sedan dess har medieteknologiernas utveckling gått mot ständigt mer effektivt mångfaldigande av bild och ljud – förr mekaniskt, idag elektroniskt och digitalt. Det är kostnadseffektiv reproduktion som möjliggjort vår egen tids medieindustrier och som drivit fram den tekniska vidareutvecklingen av fotografien såväl som av dess efterföljare filmen, televisionen och videon.

Upprepningen är alltså ett centralt begrepp för vår medieim-pregnerade tid. Den här uppsatsen behandlar hur upprepningens tema genomsyrar några videokonstverk av tre unga svenska konstnärer: *Fallstudie* (2000) av Andreas Hagström, *9 Attempts To Break The Chain of Events* (2000) av Jesper Norda och *Copyleft Trilogy* (2006) av Conny Blom. Dessa verk kretsar kring upprepningen – eller kanske hellre kring *omtagningen*, ett ord närmare förknippat med filmmediet och dessutom mer troget Kierkegaards danska begrepp *gjentagelsen*² – i dubbel bemärkelse. Dels är verken sammansatta av film- och ljudklipp som konstnärerna lånat från biograffilmer eller musikskivor, dels är verkens struktur uppbyggd runt olika former av upprepning.

Innan vi går in på de enskilda verken, finns det skäl att påminna oss hur olikartade visningsvillkoren i allmänhet är för videokonst respektive biograffilm. Föreställ er en biograf vars besökare varken känner till filmernas titel, genre eller innehåll. Filmerna visas rullande under hela dagen utan att någon starttid angivits. Besökarna anländer när de vill, tittar in i en salong, stannar så länge filmen håller deras intresse uppe och fortsätter sedan till nästa. De vet inte om filmen är en kortfilm eller ett femtimmarsepos och har därför ingen aning om hur mycket som återstår av den.

Hur många besökare skulle under sådana villkor uppleva en film från början till slut? Under sådana villkor visas ofta videokonst på museer, konsthallar och gallerier. Dessa institutioner saknar som regel den koordinering av verkets varaktighet med betraktarens närvaro inför det, som är en självklarhet för biograffilmen. Trots att video är ett temporalt medium underkastas videokonsten vanligen de visningskonventioner som gäller för spatiala konstarter, som måleri och skulptur, inför vilka betraktaren själv avgör hur länge han vill stanna.

Detta förhållande begränsar naturligtvis videokonstens förutsättningar att berätta en traditionell historia med början, intrig och slut. Men det öppnar också upp för experiment och lek med narrativitet, med berättandets strukturer, troper och konventioner och med kulturformer som bygger på dessa. Så är fallet med Hagströms, Nordas och Bloms videoverk, där redan existerande berättelser utgör ett råmaterial som fragmentariseras, dupliceras eller leds in i nya banor som förgrenar sig, löper runt eller stampar på samma ställe. På föl-

jande sidor försöker jag belysa några aspekter av dessa omtagningens variationer.

Omtagning 1: Loop (Andreas Hagström, *Fallstudie*)

För några år sedan hade en konstnärskollega från Tyskland och jag själv fått i uppdrag att framställa ett videokonstverk åt en svensk konsthall. Vår idé var att sätta samman en videoloop av fallscener ur populära spelfilmer, sekvenser där människor faller från en klippa, ett hustak eller ett flygplan mot en säker död. Av dessa stereotypa scener ville vi klippa ihop ett evighetsfall utan slut. Halvvägs i arbetet fick dock min kollega förhinder och eftersom jag inte ville färdigställa verket själv valde jag att visa ett annat videoverk på utställningen, med resultatet att vårt ”fallandeverk” ännu ligger ofullbordat. På vernissagekvällen berättade emellertid konsthallschefen något som fick mig att dra en lättnandens suck över min väns förhinder. Ett år tidigare hade man nämligen visat ett verk av konstnären Andreas Hagström, som bestod av – jag trodde knappt mina öron! – en videoloop av filmklipp med människor som faller från höga höjder. Sammanträffandet var så märkligt att jag kontaktade Hagström som skickade mig en kopia av sitt verk. På TV-skärmen hemma såg jag sedan inte bara min egen idé gestaltad av en annan konstnär, utan i vissa fall till och med samma scener – ur filmer som *Die Hard* (John McTiernan, 1998) och *Cliffhanger* (Renny Harlin, 1993) – som min kollega och jag hade valt till vårt verk.

I Hagströms *Fallstudie* faller människor utan att någonsin slå i marken. Loopen varar bara någon minut, men upprepas om och om igen så att fallen avlöser varandra utan avbrott. Att falla är i sig självt något dramatiskt, förknippat med arkaisk skräck. Övergiven åt tyngdkraften accelererar kroppen bortom kontroll mot det oundvikliga nedslaget. I förstone förmedlar *Fallstudie* en kittlande aning av denna skräck. Dock hör det till monotonins karaktäristik som estetiskt uttryck (en viktig fåra i modernismen), att när sensoriska stimuli förblir oförändrade dras betraktarens uppmärksamhet till förändringarna i hans eget medvetande. Ganska snart antar kropparna en svävande karaktär, som om de var fria från gravitationens inverkan. Till detta intryck bidrar ljudspåret i *Fallstudie*: ett oavbru-



Ur Andreas Hagström, *Fallstudie* (video, 2000).

tet glissando, skapat i samarbete med ljudkonstnären Tony Blomdahl, en så kallad Shepard-skala som låter som en evigt dalande ton. Stannar betraktaren kvar framför verket når han emellertid efter en stund en ny brytpunkt, där monotonins bedövande effekt slår över i sin egen motsats: kroppens skräck och en förnyad inlevelse med den störtande gestalten som klyver luften på vägen nedåt. Här har vi den monotona upprepningens verkningsformel: initialt intresse – gradvis avtrubning – intensifierad upplevelse.

Fallet som fenomen och bildmotiv bär på kulturella innebörder, påpekar Hagström i en projektbeskrivning för *Fallstudie*. När en skurk faller i actionfilmer tar inte bara hans liv slut utan symboliskt störtas också hans makt. Fallet är en arketypisk bild för att tappa kontrollen, förlora behärsksningen. Vi talar, påpekar Hagström, om att ”falla till föga” och att ”falla i gråt”, till vilket kan läggas ordet ”syndafall” och engelskans ”to fall in love”. I själva verket börjar människans liv med ett fall, fortsätter Hagström, i form av födelsen där den livslånga ”[k]ampen mellan kroppen och marken” tar sin början, uttryckt i barnets instinktiva gripreflex.³ Konstnären Robert Morris har framkastat tanken att konsten, ja allt formskapande har varit fråga om att trotsa tyngdkraften. Att spanna målarduken på en ram, att låta färgen torka eller härda, att bränna leran – ytterst handlar det om att bevara materialens vertikala formbeständighet.⁴ Enligt Freud föddes människan som kulturvarelse i det ögonblick hon reste sig upprätt, då genitalierna gömdes och synen kom att dominera över luktsinnet och beröringen.⁵ Fallet som motiv utgör därför på en grundläggande nivå bilden av själva formens, identitetens och jagets nederlag mot naturens upplösande krafter; en skräckfylld och lustfylld fantasi om regressionen tillbaka till ett förkulturellt och förmänskligt tillstånd.

Att Hagströms verk har referenser till filmens värld är uppenbart, men kopplingen till televisionen är lika stark. Inte bara för att mer film ses på tv än på biografer – (år 2006 såg elva gånger fler människor film på tv och video än på bio)⁶ – utan också för att loopen som form är nära förknippad med tv-mediet. Raymond Williams har myntat begreppet flöde – *flow* – för att beteckna televisionens aldrig sinande bildutbud.⁷ Loopen och flödet i Williams mening har det gemensamt att båda saknar given start- och slutpunkt. Dessut-

om försvinner televisionens bilder inte för gott utan kan alltid potentiellt återkomma i replays, repriser eller i andra kanaler. Fredric Jameson hävdar att hastigheten med vilken tv-bilderna oupphörligt avlöser varandra försvårar för tittaren att upprätta den distans som krävs för att kritiskt reflektera över dem.⁸ Här kan man dock komma ihåg, att videokonsten tidigt började använda just upprepningen driven in absurdum för att skapa en sådan kritisk distans.

Som exempel kan nämnas Dara Birnbaums klassiska videoverk *Technology, Transformation: Wonder Woman* (1978-79), där korta sekvenser ur tv-serien *Wonder Woman* repeteras gång på gång, med syfte att, med Birnbaums ord, ”sakta ned televisionens ’teknologiska hastighet’ och hejda ögonblick av tv-tid” för att göra det möjligt för tittaren att granska och ifrågasätta det han ser.⁹ Senare har konstnärer som Johan Grimonprez och Christoph Draeger på olika sätt använt sig av repetitiv upprepning som metod att främmandegöra televisionens bilder och reflektera över deras genomslagskraft i samhället. Deras verk, liksom Hagströms, undersöker (och vore själva otänkbara utan) populärkulturens spridning via de elektroniska reproduktionsteknologierna och den förtrogenhet som de har skapat hos publiken med den rörliga bildens koder och stereotyper.

Året efter Hagströms *Fallstudie* ägde attentatet mot World Trade Center rum, varpå världen översköljdes av tv-bilder av flygplanen som kraschade in i tornen, byggnaderna som störtade till marken och människor som hoppade från fönstren för att undkomma det brinnande infernot. På dagen ett år senare hade filmen *11'09'01 – September 11* premiär, bestående av elva regissörers novellfilmer om attentatet. Alejandro Gonzáles Inárritus bidrag har en slående likhet med Hagströms verk: i en mestadels helt svart bildruta blinkar sekundkorta tv-sekvenser fram av de små gestalterna som faller utför fasaden, korta glimtar av fallande kroppar som vi aldrig får se nå marken, till bakgrundsorlet från flerfaldiga tv-kanaler. En människa som faller från en hög höjd har, trots att de flesta av oss antagligen aldrig har sett det i verkligheten, blivit en välbekant, igenkännbar och betydelsemättad bildschablon. Med reproduktionssamhällets logik är ständigt nya bilder – från actionfilmens stuntscener till nyhetsbyråernas dokumentärbilder – dömda att ryckas med i samma bildflod.

Omtagning 2: Paralleller (Jesper Norda, *9 Attempts to Break the Chain of Events*)

Från filmthrillern *Breakdown* (Jonathan Mostow, 1997) har Jesper Norda hämtat bildmaterialet som ingår i hans *9 Attempts to Break the Chain of Events* (2000). Ett knappt två minuter långt klipp ur filmen visas i nio olika versioner, var och en med sin egen pålagda monolog skriven av Norda (och uppläst av skådespelaren Niklas Engdahl). Dessutom ingår en drygt tio minuter lång ”Prolog” som består av ett oförändrat parti ur filmens början. I den får vi se ett gift par, Jeffrey och Amy (Kurt Russell och Kathleen Quinlan) som färdas med bil genom Amerika och drabbas av motorstopp i öknen. En långträdarchaufför (J. T. Walsh), stannar och erbjuder hjälp. Amy följer med honom till en vägkrog för att ringa efter bärgning, medan Jeffrey stannar för att vakta bilen.



Ur Jesper Norda, *9 Attempts To Break The Chain Of Events* (video, 2000).

I *Breakdown* utgör detta upptakten till en kidnappingsintrig, men det får vi inte veta i Nordas *9 Attempts to Break the Chain of Events*. Istället upprepar Norda den efterföljande scenen hela nio gånger med olika berättarspår, som för att visa på möjligheten av flera, alternativa historier. Scenen i sig själv är odramatisk: Jeffrey ser långträdaren köra iväg, han väntar en stund, lyckas få igång motorn och åker till vägkrogen Belle's Diner där Amy skulle ringa. Filmklippet tar slut precis när Jeffrey bromsar in på parkeringen.

På DVD-skivan med *9 Attempts to Break the Chain of Events* kan betraktaren i huvudmenyn själv välja vilket av de nio ”försöken” han vill titta på. När en version är slut förs han automatiskt tillbaka till menyn där han kan välja ett nytt.¹⁰

Monologerna, som är det enda som skiljer sig åt mellan versionerna, ger intryck av att vara fragment ur en längre historia. Namnet Red Barr (långträdarchauffören i *Breakdown*) och vägkrogen Belle's Diner återkommer i dem, men det är inte fråga om samma fiktionsvärld som i filmen. Istället pratar berättarrösten om sina egna föräldrar och omständigheterna runt sin egen födelse och uppväxt. I ett berättarspår får vi veta att hans pappa bestämt sig att döpa sin son till Jesper – fiktionen vävs alltså samman med självbiografiska inslag (Norda har för övrigt dedikerat verket till sin far). Monologerna låter sig emellertid inte förenas till någon samman-

hängande berättelse, tvärtom motsäger de ofta varandra. I en monolog får vi veta att berättarjaget blev till under en romantisk natt som föräldrarna tillbringade på Belle's Diner, i en annan monolog heter det att hans biologiska mor är Reds trafikskadade dotter och att han själv är adopterad, i en tredje har Red testamenterat sin säd på en spermabank åt berättarjagets mor. Gemensamt för alla berättarspår är dock ett ömsint och melankoliskt tonfall i återblickarna på det förflutna.

Upprepningen är lika konkret närvarande i Nordas verk som i Hagströms, men den låter sig bäst beskrivas med en annan spatial figur, nämligen parallellen. Medan den narrativa modellen i *Fallstudie* är loopen som biter sig själv i svansen, betonas i *9 Attempts to Break the Chain of Events* istället en linjär rörelse från punkt A till B. Alla nio versionerna börjar i exakt samma ögonblick, när långtradarren lämnar Jeffrey vid väggkanten (släpet som sveper förbi kameran fungerar som en wipe) och slutar just när Jeffrey stannar bilen utanför Belle's Diner. Jeffreys förflyttning mellan två geografiska punkter ackompanjeras av monologernas återblick bakåt i tiden. Som nämnts löper dessa brottstycken inte samman till en sammanhängande historia, lika lite som Jeffreys bilfärder i de olika "försöken" kan förenas till *en* längre resa. Versionerna är parallella och kan därför aldrig mötas. Parallelliteten är dock inte av samma slag i filmsekvenserna och i monologerna: filmklippen är oförenliga för att de är identiska med varandra; berättarspåren hålls isär av motsägelserna mellan dem.

Inför *9 Attempts to Break the Chain of Events* finns det skäl att återvända till Kierkegaards tankar om upprepningen. Arne Melberg konstaterar att Kierkegaard beskriver omtagningen framför allt som en rörelse i tid: "Gjentagelsen' rör sig i tiden: att ta igen/upprepa/återta/vända om."¹¹ Ändå är upprepning, för Kierkegaard, inte detsamma som att minnas. "Upprepning och erinring", förklarar han i början av sin skrift, "är samma slags rörelse, bara i motsatta riktningar; ty det som erinras, har varit, upprepas baklänges, medan den egentliga upprepningen erinras framlänges."¹² Däri ligger det *moderna* i upprepningen, som skiljer den från minnet: den är en rörelse framåt. Senare återkommer Kierkegaard till detta motiv:

Upprepningens dialektik är enkel; det som upprepas har en gång varit, annars kan det inte upprepas, men just det, att det *har* varit, gör upprepningen till det nya. När grekerna sa att all kunskap är erinring så sa de: hela tillvaron, som är till, har varit till; när man säger att livet är en upprepning så säger man: tillvaron, som har varit till, blir nu till. Om man inte äger erinringens eller upprepningens kategori så upplöses hela livet i ett tomt och innehållslöst buller.¹³

Melberg anmärker om denna passage att de motsatta rörelser som representeras av erinring och upprepning endast får mening i relation till nuet, ögonblicket.¹⁴ Citatets tes, att tillvaron "blir till" genom upprepningen, tror jag har en nyckelbetydelse: det är fråga om tillblivelse, om ett "verklig-görande" av ögonblicket som den levande punkt som i sin tur utgör förutsättningen för att urskilja en mening hos det förflutna och en riktning för framtiden. Denna levande punkt är dock alltid redan i färd att "dö", att glida ut i den svunna tidens överklighet. Utan denna dialektik mellan tidens utsträckning och ögonblicket, mellan rörelse och punkt, "upplöses hela livet i ett tomt och innehållslöst buller".

Kierkegaard inramar sitt resonemang om upprepning och minne med den grekiska termen *kinesis*, som betyder rörelse och återfinns i *cinema*, *kino*, *cinéma*. I Nordas *9 Attempts to Break the Chain of Events* uppträder två motsatta *kinesis*-ordningar: å ena sidan de parallella filmsekvensernas linjära upprepningar som aldrig kan mötas, å andra sidan riktninglösheten på DVD-skivans menynivå där användaren kan navigera fritt mellan de nio "försöken". Denna dubbelhet återspeglar, menar jag, själva kärnan som de nio monologerna kretsar kring. Verket heter *9 Attempts to Break the Chain of Events*, men vilken händelsekedja är det som berättarjaget försöker bryta? Det får betraktaren inte veta.

Samtidigt framstår monologerna som försök att fastställa en meningsfylld berättelse om berättarjagets ursprung. De låter ana en önskan att antingen besvärja en fruktansvärd förlust eller rädda ett älskat förflutet från att försvinna i glömska, i sista instans ett försök att konsolidera jagets egen grund. Den dubbla innebörden hos ordet "biograf", som betyder filmsalong men också levnadstecknare eller "tecken-för-liv", fångar den dubbla betydelsenivån i Nordas verk.

Berättarjaget verkar leka med fragmenten till alternativa biografier, som om han sökte bevis för hur hans eget liv och deras, ur vars liv hans eget uppstått, kan länkas samman till en meningsfull historia. Men verket ifrågasätter också filmmediets giltighet som metafor för individens liv, livsbanan förstådd som en story med en intrig och ett slut som innebär något slags fullbordan. Biograffilmens tydliga början och slut och filmprojektorns enkelriktade frammatning av filmrutorna har ersatts, verkar Norda säga (inte utan melankoli), av den digitala videons friktionsfria navigation fram och tillbaka mellan nivåer och versioner, berättelser och identiteter. Somliga ser här friheten att bärga som sitt eget vadhelst de vill ur mediasamhällets bildflöden; andra ser verklighetens urholkning.

Omtagning 3: Stamning (Conny Blom, *Copyleft Trilogy*)

I Conny Bloms *Copyleft Trilogy* aktualiseras politiska aspekter av reproduktionens problematik. Trilogin består av tre ljudverk i mp3-format, som har samplats från utgivna musikalbum och kan laddas ned gratis från konstnärens hemsida.¹⁵ På utställningar har besökarna också erbjudits möjligheten att bränna egna CD-skivor med Bloms verk. Blom gör i sina kommentarer ingen hemlighet av att udden är riktad mot musikindustrin och dess nogsamt bevakade anspråk på immaterialrätt.

Stycket ”4’33 Minutes of Stolen Silence” (producerat 2005) refererar till John Cages berömda komposition 4’33” (1952), i vilket instrumentet (ofta piano även om verket skrevs för valfritt instrument) inte ger ifrån sig en enda ton under verkets dryga fyra och en halv minut. Musiken i Cages stycke består enbart av tystnaden och av de små ljud som vi kan uppfatta om vi lyssnar uppmärksamt: suckanden, knarranden, fläktljud, vindens sus... Bloms komposition består också av tystnad, i form av små avbrott och pauser inuti låtar och kompositioner på utgivna musikskivor, samplade till samma längd som Cages verk. Även denna tystnad visar sig vara fylld av ljud. ”När de kringliggande ljuden har klippts bort”, förklarar Blom, ”är det möjligt att [...] höra ljud som döljer sig i bakgrundsbruset, oavsiktliga missljud, kvardröjande efterklanger, andetag och kanske till och med röster.”

Trilogins andra stycke heter "Rock & Roll Will Never Die", med titeln hämtad ur texten från Neil Youngs välkända rocklåt *Hey Hey, My My* på albumet *Rust Never Sleeps* (1979). Stycket består av samplade crescendon och avslut från olika rocklåtar, sammansatta till ett 38 minuter och 27 sekunder långt rockkaos – samma längd som albumet *Rust Never Sleeps*. "[E]n sann rocklåt tonar inte ut", menar Blom. "Den må sluta i kaos och oväsen men den tonar inte ut. Uttoningen hör hemma i radioanpassad musik och kommersiellt nonsens."

Den tredje delen i *Copyleft Trilogy* heter "15 Minutes of Fame" och refererar till Andy Warhols välkända kommentar att alla människor i framtiden skulle komma att vara världsberömda under femton minuter. Stycket består av samplade publikljud från olika liveskivor, ihopklippta till denna tidslängd. Blom kommenterar: "I princip allt på en CD-utgåva är skyddat av upphovsrättslagar. Detta inkluderar även publikljud på liveupptagningar. Hur någon kan äga rättigheterna till en publiks röster och handklapp är svår [sic!] att förstå."

Copyleft Trilogy kan alltså ses som ett direkt angrepp mot medieindustrins ägaranspråk på det immateriella innehållet i sina produkter. Ingen lär ha undgått den pågående debatten om illegal fildelning över Internet, en konflikt där två olika begrepp om ägande tycks stå mot varandra. Att besitta ägandet av ett materiellt föremål innebär som regel att andra personer inte samtidigt kan äga det. Men digitala filer kan övertas av andra utan att någonting försvinner från den ursprungliga ägaren, genom att exakta kopior av filen skapas medelst en knapptryckning. Konflikten runt fildelning rör med andra ord inte den digitala filens bruksvärde, utan endast dess bytesvärde.

Samtidigt kan motsättningen mellan medieföretagen och fildelarna betraktas som en kamp om de nya reproduktionsteknikernas kulturella innebörder, vilka värderingar de ska förknippas med. På ena sidan står medieindustrin som, vilket nämndes inledningsvis, alltid hämtat sin profit från vinstmaximerad massreproduktion och som ser den digitala tekniken som en fortsättning på den utvecklingen. På den andra står en tämligen heterogen rörelse som åtminstone till vissa delar i den digitala tekniken ser ett löfte om oberoende från politiska och kommersiella makthavare. Motsättningen i denna konflikt har beskrivits av Stewart Brand åtskilliga år före

Internet: ”Å ena sidan vill information vara dyr, eftersom den är så värdefull. Rätt information i rätt stund förändrar ditt liv. Å andra sidan vill information vara fri, eftersom kostnaden för att sprida den hela tiden blir lägre och lägre. Så du har de här två tendenserna som kämpar mot varandra.”¹⁶ Ur detta uttalande har destillerats den populära devisen: *Information wants to be free!*

Bryter *Copyleft Trilogy* mot upphovsrätten (vilket jag inte är säker på) så sker det med ironiska förtecken. Det vore absurt att hävda bytesvärdet hos och ägaranspråket över de korta tystnaderna inuti ett musikstycke. I praktiken måste det också vara omöjligt att identifiera var och en av de skivor från vilka fragmenten av applåder och rockcrescendon härstammar. Detta beror delvis på att Blom använder en variant av upprepning som skiljer sig både från loopen i Hagströms verk och parallelliteten i Nordas, och som i visst avseende är mer radikal än dem. Upprepning, kan man nämligen hävda, måste ju alltid i någon mening innebära en rörelse tillbaka till en föregående punkt. Rutten som leder dit är på samma gång en omväg, ett uppskjutande av detta återtagande: ju kortare väg tillbaka, desto snabbare upprepning. I *Copyleft Trilogy* är återvändandets rutt mycket kort. Samplarna som följer på varandra är dessutom antingen relativt variationslösa (tystnader) eller själva uppbyggda av snabba repetitioner (applåder, gitarriff) med följd att det auditiva intrycket, särskilt om man lyssnar länge, blir ett slags monotont *staccato* (inte olikt en hackande grammofonskiva) som gradvis övergår i ett odiferentierat brus. I motsats till de andra verken förlorar de minsta beståndsdelarna i *Copyleft Trilogy*, de individuella samplarna, varje egen innebörd. Tystnaderna utgör inte längre interpunktion och gitarrcrescendona inte klimax i en musikalisk komposition och applåderna inte avslutning på ett lyckat framförande. Istället refererar samplarna bara till varandra, genom inbördes likhet, i en monoton progression där de små skillnaderna reduceras till intet. *Copyleft Trilogy* alienerar på detta vis tecknen från det värde de en gång besatt, genom en oavbruten duplicering av dem som svajar mellan humor och yrsel. Därför påminner verket om stamningens ”k-k-k...”, som sliter fonemet, bokstavsljudet, ur morfemets, ordets, meningsgivande kontext och uppprepar det med samma automatism som en tryckpress uppvisar när den spottar ut identiska löpsedlar eller sedlar.

Coda

Jag greps av en känsla av yrsel inför Andreas Hagströms *Fallstudie* när jag såg samma kroppar, ”mina” kroppar, falla och falla igen över TV-skärmen. Handfallen kunde jag bara skratta när min ”egen” idé visade sig redan från början ha varit en kopia av en annan upprepning. Jag kände mig som den man Charles Baudelaire – liksom Kierkegaard en tidig utforskare av det moderna – beskriver i sin essä ”De l’essence du rire” (”Om skrattets essens”) från 1855, året för Kierkegaards död. Baudelaire tänker sig en man som snubblar och faller omkull på gatan – och kan skratta åt det, förutsatt att han inom sig har förvärvat kraften att, liksom filosofen, kunna ”fördubbla sig” – *se dédoubler* – och bli sin egen utomstående betraktare.¹⁷ Längre fram i samma essä spårar Baudelaire i det ironiska skrat- tet ett tecken på en konstant dualitet hos människan, en förmåga hos henne ”att vara samtidigt sig själv och en annan”.¹⁸

Baudelairens text har kommenterats av Paul de Man, i dennes essä ”The Rhetoric of Temporality”. Där fäster sig de Man vid att Baudelaire beskriver fördubblingen eller splittringen av det ironiska medvetandet just genom bilden av ett fall. Fallet är också en insikt, menar de Man, på samma sätt som syndafallet är ett fall in i kunskap. Vad människan inser i sitt fall är sitt eget misstag att glömma att han själv är underkastad naturens blinda makt, en natur som ”i varje ögonblick kan behandla honom som om han var ett ting och påminna honom om hans förkonstling”.¹⁹ Som upprättstående var- else, skriver de Man, är människan benägen att tro att hon kan behärska naturen så som människor kan härska över varandra, men för naturen, själv omänsklig, är människan bara ett ting. Måste vi inte tänka oss denna ”natur” som omfattande också de industri- ella och postindustriella (re)produktionsapparaterna, som för varje generation överträffar kvantitativt vad den föregående kunnat föreställa sig? Upprepningens filosofiska problematik står överraskande konstant genom det moderna; inför videokonsten är vi frestade att instämna med Baudelaire när han säger, att konstnären i det moderna bara är konstnär genom ”belägenheten att vara dubbel [*à la condition d’être double*]”.²⁰

Noter

1. Sören Kierkegaard, *Upprepningen* (Reboda: Nimrod, 1995), s. 5 och 25.
2. Constantius gratulerar det danska språket till den filosofiska termen *gentagelse*, ”ett gott danskt ord”. Ibid., s. 24.
3. Andreas Hagström, Projektbeskrivning ”Fallstudie”. www.valand.gu.se/dm/students/andreas/projekt/fallstudiemapp/fall_proj_beskr.html (07-08-20).
4. Morris såg i Jackson Pollocks drip-paintings (och i andra aleatoriska processer, hos till exempel Duchamp) en brytning med det formbeständighetens paradigm som fram tills dess dikterat konsten. Han gav brytningen namnet ”Anti-form”. Exempel från 1960-talet är Gustav Metzgers självförstörande målningar och David Medallas självskapande skulpturer av skum. Robert Morris citerad i Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois och Benjamin H. D. Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (London: Thames & Hudson, 2004), s. 358 f.
5. Se till exempel Sigmund Freud, *Vi vantrivs i kulturen* (Stockholm: Bokförlaget Röda Rummet, 1983), s. 45 ff., not 1.
6. Rudolf Antoni, *Morgondagens publik. Attityd och vanor kring film och bio på 2000-talet* (Göteborg: SOM-institutet, Göteborgs universitet: 2006), s. 19.
7. Raymond Williams, *Tv. Teknik och kulturell form* (Lund: Arkiv moderna klassiker, 2001 [1974]), s. 8.
8. Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (New York: Verso, 1991), s. 70 f.
9. Dara Birnbaum, citerad i Melanie Corn, ”Wonder Woman and Material Girls. Performing Gender in Video”, opaginerad nätartikel, 1997. http://time.arts.ucla.edu/projects/98-99/HAC/HACgrad_web/corn/melanie.html (07-08-20).
10. På Jesper Nordas hemsida finns monologernas texter och ett par av videosekvenserna. www.jespernorda.com/nine.html
11. Arne Melberg, *Mimesis - en repetition* (Stockholm/Ste-hag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion: 1992), s. 157.
12. Kierkegaard, aa, s. 5.
13. Ibid., s. 25.
14. Melberg, aa, s. 158.
15. För citaten av Blom, se konstnärens hemsida www.connyblom.com (07-08-20).
16. Brand fällde uttalandet på den första Hacker’s Conference 1984. Se Stewart Brand, *The Media Lab: Inventing the Future at MIT* (New York: Viking Press, 1987, s. 202. Min översättning.
17. Charles Baudelaire, ”De l’essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques”, s. 8. Först publicerad i *Le Portefeuille*, juli 1855. www.litteratura.com (07-08-20). Min översättning.
18. Ibid., s. 15. Kierkegaard skriver också att upprepningen kräver av människan en talang för ”ironins elasticitet”, förmågan att distansera sig från sitt eget jag.” (Kierkegaard, aa, s. 21.).
19. Paul de Man, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. Theory and History of Literature*, vol. 7 (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), s. 214. Min översättning.
20. Baudelaire, aa, s.15. Min översättning.



Olof Hedling

”Detta dåliga samvete”: om kortfilmen, regionerna och filmfestivalerna

SEDAN ETT DRYGT decennium är många svenska filminspelningar förlagda bortom storstadsområdena. Ifråga om långfilm har de dominerande produktionsorterna blivit de tre regionala resurscentrum som förklarades officiella i filmavtalet år 2000 (i princip länsvisa – landsting eller regionförbund är huvudmän).¹ Med utnämningen följde i sin tur extra ekonomisk tilldelning från Svenska filminstitutet. De tre är Film i Väst i Trollhättan, Filmpool Nord i Luleå samt Film i Skåne i Ystad. Det är här en majoritet av de ungefär 25–45 årliga svenska långfilmerna spelas in.²

Orsaken till utlokaliseringen är att dessa produktionscentrum framgångsrikt etablerade sig som samproducenter efter att de åtnjöt offentligt stöd. En samproducent som är minoritetsfinansiär kan i vissa avseenden utöva avsevärt inflytande på en filmproduktion. Samtidigt tillhandahålls en ekonomiskt fördelaktig tjänst på marginalen för huvudproducenterna. Genom att förbinda åtagandet som samproducent med ett lokaliseringvillkor garanterar man att produktionen sker på en bestämd plats. Denna plats är vanligen någon av de nämnda orterna med kringliggande regioner. Att de regionala aktörerna förmått etablera sig med sådant eftertryck som varit fallet är ett resultat av att både Trollhättan och Luleå sökte och 1996 beviljades avsevärda och långvariga stöd från Europeiska Unionens strukturfonder.



Tystnad! Tagning! Regional filminspelning på gång. (Foto: Carina Ekdahl-Hallqvist).

Motivet till att dessa orter etablerat sig som samproducenter av film och som regionala inspelningsplatser är inte alldeles självklart. Således förväntar man sig sällan att samproduktionsinsatsen ska ge särskilt stora direkta vinster i form av omedelbar avkastning, genererad av biografintäkter, tv-visningar, DVD-försäljning, visningar på flygplan och färjor eller genom legal nedladdning. Rent företagsekonomiskt omnämndes Film i Väst i *Dagens Industri* för några år sedan följaktligen som ”inte någon vinstgivande verksamhet”.³ Istället är syftet och den huvudsakliga förmodade förtjänsten indirekt. Film och medier blir till ett verktyg för att generera regional strukturomvandling och näringslivsutveckling. Film medför synlighet, regional kulturell utveckling, högre sysselsättning, tilltagande skatteintäkter samt diverse företag som konstituerar ett slags service- och tjänstenätverk kring den nya ekonomiska aktiviteten. Nätverket tänks i sin tur som en katalysator i en fortlöpande, ytterligare utveckling som också inbegriper betydande imagevinster, turism och inkomster därifrån.

Långfilmen är den dyraste, mest synliga och mest ekonomiskt betydelsefulla formen av produktion. Men långfilmer är inte allt som produceras i regionerna. Film i Väst har till exempel rört sig i riktning mot tv-serier. Bland annat är man samproducent till den av Peter Birro författade, fyrdelade storsatsningen *Upp till kamp* (Mikael Marcimain, 2007) om 1960-talets ungdomskultur och inte minst ödesåret 1968:s återverkningar på det kollektiva nationella medvetandet. Vad alla de tre regionala organisationerna också gör förutom långfilm är dokumentärfilm, kortfilm respektive olika typer av ”ung film” eller ”växthusfilm”. Med det sistnämnda menas vanligen riktade satsningar mot yngre personer från regionen som ska erbjudas möjligheter att få göra sina första filmer och prova på mediet.

Dokumentärfilmerna kan ibland beredas plats på biorepertoaren. Inte sällan fungerar då detta evenemang som ett ”lokomotiv” eller ett slags katalysator för den vidare lanseringen. Mer vanligt är filmerna samproduktioner där exempelvis en tv-kanal är inblandad. Det garanterar ofta en mottagare som ser dokumentären ifråga då den visas. Det innebär också att ekonomisk kompensation kommer producenterna till del. I fråga om dokumentärfilm finns även ett inte obetydligt internationellt utbyte. Filmerna visas i en rad fall följaktligen i tv-kanaler och i andra sammanhang utanför produktionslandet.

I fråga om de ”rena” kortfilmerna eller den ”fiktiva kortfilmen” som formen kallas i officiella sammanhang är situationen mer komplicerad.⁴ Här finns bara undantagsvis en potentiell köpare eller någon större publik. Sällan lyckas man sälja filmen så att någon form av större synlighet eller återbäring kommer ifråga. Biograf- eller DVD-distribution existerar i princip inte. Under vissa perioder har någon mindre distributör och biografkedja som Folkets Bio visserligen visat kortfilm i anslutning till huvudprogrammet, en långfilm. Man har också försökt skapa intresse genom att erbjuda kortfilmsprogram gratis i form av satsningen ”Kort & Gratis”. Det finns också ett antal ”samlings-DVD” med kortfilmer utgivna av till exempel Folkets Bio, Svenska filminstitutet (SFI) eller någon av de regionala aktörerna med titlar som *Underbart är kort* (Håkan Berthas med flera, 2003, Folkets Bio) och *På gränsen – sju skånska historier* (Filippa Frejd med flera, 2004, Film i Skåne). Nästan genomgående har dessa mer karaktär av promotionsmaterial än av regelrätta konsumtionsvaror ämnade för försäljning.

Ett smärre undantag från strukturen utgörs i viss mån av kortfilmer för barn. Dessa kan faktiskt säljas på DVD-kompilationer. Samtidigt passar formen med sin begränsade längd väl in på tv och som inslag i ”barnblock” av den typ Sveriges Televisions långkörare *Bolibompa* utgör ett exempel på. Eftersom detta är en typ av material som oproblematiskt kan dubbas till det nationella språket i de flesta länder torde möjligheterna att få det internationellt distribuerat också vara relativt goda.⁵

Undantar man denna speciella subgenre rör det sig dock på det hela taget om obetydliga exponeringsmöjligheter för kortfilm inom traditionella ”fönster”. De många tv-kanalernas intresse av att visa regionalt eller på annat sätt producerad kortfilm varierar högst avsevärt. Visserligen är Sveriges Television samproducent på vissa filmer varpå man visar dem. Sker då visningen någon gång under attraktiv tid kan filmen få en hyfsad publik. Men på många håll existerar viljan att visa kortfilm nästan inte alls.⁶ En traditionell marknadsanknuten efterfrågan på kortfilm – sådan som finns för dramatiska långfilmer, för dokumentärer eller tv-serier – verkar idag alltså knappt existera. Annorlunda uttryckt kan man hävda att en bärkraftig affärsmodell som låter filmer och åskådare mötas och som effektivt hjälper till att finansiera formen inte förekommer. I en nationell rapport från Svenska filminstitutet, ”Regionalt finansierad

kort- och dokumentärfilm 2005” heter det typiskt nog att ”[v]i vill också påpeka att vi i brist på tillförlitliga uppgifter har valt att inte redovisa filmernas publikrespons”.⁷

Kortfilmen i historien

Denna undanskymda position har dock inte alltid varit kortfilmens lott. Innan tv:s frammarsch i västvärlden under det dryga decenniet efter 1945 var kortfilmen en integrerad del av både filmindustrin och biografbranschen. Filmbolag som Svensk Filmindustri (SF), de kontinentala likarna eller de mäktiga studiorna på den amerikanska västkusten höll sig vanligen med kortfilmsavdelningar (SF från 1932). Här gjordes alltifrån skolfilm och dokumentärer till ”välreciterade”, idealiserade exposéer över nationella fenomen som julottor och midsommarfirande i stil med dem som prins Wilhelm årligen regisserade.⁸ Till skillnad från idag hade många av dessa filmer en självklar plats på biograferna eftersom repertoaren inte var exklusivt inriktad på bara långfilm. Ett ”normalt” bioprogram under världsdepressionens 1930-tal bestod följaktligen av åtskilliga delar varav långfilmen eller till och med långfilmerna kanske tillhandahöll det största attraktionsvärdet. Journal- och kortfilm hade emellertid också en given plats.⁹ Under krigsåren och tiden närmast därefter, kanske biografnäringens särklassiga högkonjunktur under hela filmhistorien, fanns dessutom biografer i Stockholm som specialiserade sig på kortfilm.¹⁰ Naturligtvis var det då eventuella nyheter om krigets utveckling som gjorde att allmänheten främst lät sig lockas till att se journalfilmerna.

Men kortfilmen är också en historiskt sett protegerad form vars existens inte sällan garanterats av det allmänna. I ett klimat där man sällan förväntar sig ekonomisk återbäring eller vinst från filmproduktion ses kortfilm ofta som betydligt mindre ekonomiskt riskfylld än den kostsamma spelfilmen. Samtidigt kan formen användas för experimentella, didaktiska och formella syften som av olika anledningar anses betydelsefulla. Välkända historiska fall av offentligt stödd dokumentär- och kortfilmsproduktion, som kommit att omfattas av avsevärd kulturell och politisk prestige, är till exempel den verksamhet skotten John Grierson och sedermera brasilianaren Alberto Cavalcanti ledde i Storbritannien från senare hälften av 1920-

talet och fram till andra världskriget. Även om dessa filmer ofta inordnas under dokumentärstämpeln gjordes också experimentell kortfilm. Samtidigt uppvisar även dokumentärerna starkt experimentella drag, inte minst Cavalcanti hade ju också nära band till det kontinentala, historiska avantgardet.¹¹

Denna egenskap, naturligtvis tillsammans med att filmerna vanligen hade pedagogiska och folkupplysande avsikter – ett slags public service-credo om man så vill – torde också vara en betydande orsak till att de fortfarande dryftas, analyseras och lyfts fram som föredömen. Detta trots att dessa filmer likt dagens kortfilm befann sig i en svag position utifrån ett publik-, distributions- och biografperspektiv. En viss, långt ifrån betydelslös, åskådargrupp fanns visserligen inom filmstudior och liknande ideella sammanslutningar.¹² Mot denna bakgrund är det dock förståeligt att det inte var den traditionella filmbranschen som såg till att dessa filmer blev till utan myndigheter som Empire Marketing Board, General Post Office, The Crown Film Unit och senare The Ministry of Information, det vill säga det brittiska informationsministeriet. Emellanåt kom de också till som en följd av att en extern sponsor – vanligen någon annan myndighet eller organisation med offentlig anknytning – stöttade produktionen. På samma sätt kan man notera att försvarsmakten var en av Sveriges största kortfilmsproducenter under det andra världskriget.¹³

Som en följd av nya teknologier, skapandet av offentliga institutioner och i förbindelse med vad de amerikanska filmhistorikerna David Bordwell och Kristin Thompson benämner ”den kommersiella konstfilmens frammarsch och uppkomsten av ’nya vågor’”, uppstår en rad liknande verksamheter efter kriget.¹⁴ En sådan verksamhet som befäst en historisk position var den aktivitet som finansierades av National Film Board i Kanada – för övrigt startad av just Grierson 1939 – under efterkrigstiden. Den hade till syfte att institutionalisera ”nyskapande”.¹⁵ En annan liknande ”våg” är den brittiska Free Cinema-rörelsen som genom stöd från det brittiska filminstitutets Experimental Film Fund samt då och då från privata sponsorer bedrev ”personlig” dokumentärproduktion.¹⁶

Det var alltså ingen tillfällighet att det ursprungliga svenska filmavtalet 1963 tillförsäkrade en andel av fondmedlen som specialdestinerade för kortfilm.¹⁷ Detta trots att, som Leif Furhammar på-



John Grierson. Mycket kort-, dokumentär- och experimentfilms fader.

pekat, ”kortfilmens framtid i realiteten var förvisad från biografen”, redan vid decennieskiftet mellan 1950- och 1960-tal.¹⁸ Men att den med Furhammars ord ”helt oräntabla” formen garanterades den nybildade stiftelsen Svenska filminstitutets stöd innebar ingalunda att dess existens var oomtvistad.¹⁹

Å ena sidan fanns de som hävdade att kortfilmen borde vara ett självständigt filmiskt uttryck, avsett för exponering på stor duk för en biopublik. Utifrån denna ståndpunkt hävdades att reformen trots stödet till kortfilm präglades av alltför ”marknadsanpassade överenskommelser”.²⁰ Med tiden kom denna ståndpunkt att kanaliseras inom ramen för den med vänsterpolitiska förtecken anstrukna organisationen FilmCentrum, bildad 1968.²¹

Å andra sidan fanns den stora allmänheten som i någon mening röstade bort formen med fötterna. Men även på officiella poster förekom funktionärer som ställde sig tvivlande. Filminstitutets verkställande direktör Harry Schein tycks följaktligen ha haft vad som i bästa fall kan beskrivas som ett halvhjärtat förhållande till kortfilm. Visserligen menade han att små produktioner kunde vara verktyg för experiment vid utbildningen av långfilmsregissörer. Dessutom kunde de utgöra underlag vid interna diskussioner. I sin självbiografi summerade Schein dock sin syn på kortfilmen i övervägande negativa ordalag: ”Så mycket pengar har offrats på detta dåliga samvete, till ingen nytta, varken för filmen eller filmdebatten”.²²

Kortfilmen nu

Men stödet överlevde. Och det har existerat i olika former sedan dess. År 2006 kunde exempelvis SFI:s kortfilmkonsulent Anne-Marie Söhrman Fermelin bevilja stöd åt 28 produktioner med allt från 200 000 till trekvarts miljon kronor.²³ Dessa filmer har redan erhållit regionalt stöd. Ett ytterligare stöd, om än inte ett direkt produktionsstöd, för att ”öka tillgängligheten till svensk kort- och dokumentärfilm i distributions- och visningsformer utanför televisionen” utgick också och uppgick till ungefär 1,5 miljoner kronor.²⁴ Här kan det nämnas att 36 av 45 stöd beviljades åt distributören Folkets Bio, en uppgift som understryker formens marginella roll hos de mer välbesökta biografkedjorna. Ett ytterligare om än litet exempel på den of-

fentligt privilegierade ställningen är att kortfilmen alltid varit befriad från granskningsavgift från Statens Biografbyrå.

Med regionaliseringen av filmproduktionen har medlen från SFI och tv utökats. Regionerna har blivit det tredje finansiella ben varpå formen vilar. Enligt en uppgift har Film i Väst varit samproducent på ungefär 400 kortfilmer sedan 1992.²⁵ Det ger ett genomsnitt på drygt 26 filmer per år. Film i Skåne uppger att man är delaktig i cirka 30 dokumentär- och kortfilmer varje år och att man sedan år 2000 varit samproducent på 180 stycken.²⁶ Fördelningen de båda filmtyperna emellan är 50-50. Filmpool Nord, i sin tur, anger siffran 20-30 per år i anslutning till att man presenterar sig som kort- och dokumentärfilmsproducent.²⁷

Vid sidan av detta stöder de sexton regionala resurscentrum som inte är prioriterade som långfilmsproducenter i många fall kortfilm och dokumentärer. Reaktor Sydost, regionalt produktionscentrum för Blekinge samt Kronobergs och Kalmar län och med basen förlagd till Växjö, för att ta ett fall, stöttade tretton produktioner ekonomiskt bara mellan januari och april år 2006.²⁸ Här var visserligen beloppen mycket mindre än dem SFI anslår och många av projekten har karaktär av växthusprojekt, det vill säga det är frågan om smärre bidrag till yngre aktörer baserade i regionen. Ändå antyder dessa siffror via överslagsräkning samt vetskapen om att denna verksamhet är prioriterad även i de andra regionerna att flera hundra kort- och dokumentärfilmsproduktioner av mer eller mindre professionell art sannolikt stöds av SFI och regionerna eller bara regionerna varje år.

Dessutom existerar förmodligen en hel del professionell produktion utöver detta. Filmer görs utan bidrag från regionala aktörer och med stöd av exempelvis medel från någon annan offentlig aktör som Konstnärsnämnden, Stiftelsen framtidens kultur eller Statens kulturråd. Till sist finns naturligtvis exempel på kortfilmer som görs utan inblandning från offentliga aktörer eller som görs helt på någon tv-kanals initiativ. Kort sagt och om man begränsar sig till ”fiktiv kortfilm” som inte är att betrakta som dokumentärfilm görs det förmodligen – produktionen är inte helt lätt att överblicka – långt mer än hundra bara i Sverige varje år där det förekommer någon form av offentlig delfinansiering.

Inom denna grupp kan man i sin tur urskilja det som Svenska

filminstitutet benämner ”det mest kvalitativa och professionella av den regionalt finansierade kort- och dokumentärfilmen”.²⁹ Enligt definitionen handlar det här om de filmer som förutom att ha erhållit regionala medel dessutom antingen stötts av SFI, visats av eller erhållit medel från SVT och/eller ”kvalificerat sig för visning vid någon av de större svenska filmfestivalerna eller till utländsk filmfestival”. År 2005 utgjordes denna grupp av 64 filmer, varav 30 betraktats som dokumentärer, varför man får dra slutsatsen att 34 kan ses som ”fiktiv kortfilm”. Av dessa har ungefär hälften inget hopp om att visas i SVT eller i annan tv-kanal. Visserligen behöver detta nödvändigtvis inte innebära att lanseringsmöjligheterna är uttömda. Det finns internationella säljagenter som också arbetar med kortfilm och som sålt svenska kortfilmer och inbringat inkomster åt producenter och filmmakare.³⁰ Fenomenet torde dock utgöra ett undantag snarare än en regel.

Lite vid sidan av eller på toppen av all denna kortfilm finns dessutom den sedan år 2001 pågående Novellfilmssatsningen, finansierad av SFI och SVT samt på senare år också av Film i Väst. Här är ambitionen att ”få fram nya filmare som är redo att ta steget över från kortfilmen till de längre formaten som långfilm och tv-dramatik”.³¹ Det rör sig om filmer som är mer än 30 minuter men som ändå underskrider långfilmslängd. Visningar garanteras sedan på Göteborgs Filmfestival och i den licensfinansierade public service-televisionen.

Men för att återgå till den tidigare behandlade ”fiktiva kortfilmen”. Varför finansieras och genomförs all denna produktion när den traditionella avsättningen och den ”betalande” publiken är så svindlande liten? Och varför förefaller det som förutsättningarna snarast förbättrats och mängden titlar som produceras ökat i samband med ”den regionala vändningen”.³² Med regionernas sikte inställt på regional ekonomisk strukturomvandling, ökad synlighet, kulturell utveckling samt betydande imagevinster och turistinkomster, kunde man kanske ha tänkt sig att beslutsfattarna gjort bedömningen att kortfilmen – med sin begränsade synlighet – är den form inom film- och tv-repertoaren som har minst potential att direkt bidra till att uppfylla målsättningarna. Uppenbarligen är dock så inte fallet.

Bakom besluten att producera kortfilm, varav flera redan antytts, anförs en rad argument som på olika sätt försöker legitimera produk-

tionen bortom uppenbara direkta ekonomiska samband. Ett döljer sig naturligtvis i den bakgrund som skisserats. Kortfilmen är historiskt sett ett eget fält befolkat av en rad klassiker och karismatiska personligheter. Att många av dessa filmer ändå förekom i ett slags ekonomiskt och publikt vakuüm förefaller ha slätats över med argument som att ett slags systemfel existerade på marknaden eller genom att man framhåller hur en intresserad allmänhet saknar kunskap om var kortfilmen finns tillgänglig.³³ Filmerna är viktiga estetiska dokument även om inte en tillräckligt stor publik tycker så. Det är en återkommande synpunkt idag men här finns också åtskilliga andra argument.

På en förfrågan till Lisa Nyed, projektledare på Film i Skåne och med inblick i den nationella kortfilmsproduktionen, anger hon att ett vägande skäl till att man producerar kortfilm är att det ger en relativt billig möjlighet att utveckla talanger.³⁴ Regional rekrytering ses vidare av vissa som en viktig långsiktig strategi för regionernas filmsatsningar. Formatet fungerar således som ett slags filmskola på plats. Med tid och via avancemang kan dessa kortfilmare bli sällsynt ekonomiskt betydelsefulla som lång- eller dokumentärfilmare för den regionala organisationen ifråga.

Andra motiv som kommer upp är åter att kortfilmen kan betraktas som en autonom konstform som bör odlas och att vissa filmer helt enkelt har sådan kvalitet att detta ensamt legitimerar deras existens. ”Den svenska kortfilmen håller hög internationell klass, vilket inte minst märks genom den långa rad av svenska kortfilmer som har vunnit stora priser på kortfilmsfestivaler runt om i Europa; *Natan* [Jonas Holmström och Jonas Bergergård, 2003], *Utvecklingsamtal* [Jens Jonsson, 2003] och *Music for One Apartment and Six Drummers* [Johannes Stjärne Nilsson och Ola Simonsson, 2001] är bara några exempel”, skriver till exempel kortfilmsentusiasterna Niclas Gillberg och Christoffer Olofsson i en studie om internationella kortfilmer i Sverige.³⁵ Den korta formen och det relativt begränsade ekonomiska åtagandet gör även formatet lämpligt som experimentverkstad. Här kan annars sällsynta former som, för att ta ett exempel, den leranimerade dokumentären *Blue, Karma, Tiger* (Mia Hulterstam och Cecilia Actis, 2006), om graffitimålare, provas. Kortfilmen erbjuder också möjligheter för andra konstnärer och för etablerade filmarbetare som klippare eller ljudtekniker att få

prova på filmregi. Kortfilmen protegeras därför också inom filmarbetarskrået. Inte sällan är de som hyser särskild faiblesse för speciellt kortfilmen och betraktar den som sin speciella uttrycksform tillika etablerade i någon mer specialiserad filmarbetarprofession. Genom detta arbete ges i sin tur den ekonomiska basen för att emellanåt, då någon finansiering uppenbarar sig, fullt ut ägna sig åt kortfilmen. Formen fyller alltså en rad funktioner. Från de regionala samproducenternas sida tycks det emellertid främst vara att kortfilmen kan användas som ett slags ”startbana” och att oprövade personer tillåts prova filmregi som upplevs som attraktivt.³⁶

Kortfilmen och konstfilmsinstitutionen

En ytterligare tänkbar orsak till den omfattande produktionen och till att många organisationer ser det som självklart att också kortfilmen bör ha en garanterad ekonomisk bas torde ha med ett slags konformitet att göra. Genom att befrämja kortfilmsproduktion verkar man för historisk och internationell kontinuitet. Man avviker inte heller från andra jämförbara nationer runt om i Europa med liknande supportorganisationer. Att subsidiera kortfilm anses således som självklart inom organisationer som också har till syfte att stöda långfilm. Enligt den tidigare nämnda personen med insyn i svensk kortfilmsproduktion är det följaktligen medarbetarna inom den regionala organisationen inom vilken hon arbetar, snarare än finansierarna, som tagit initiativ till att produktionen av kortfilm skulle vara en integrerad del av verksamheten.³⁷

Bordwell och Thompson hävdade alltså att en allt tätare förbindelse mellan kortfilmen och ”den kommersiella konstfilmens frammarsch och uppkomsten av ’nya vågor’” gjorde sig gällande under efterkrigstiden. Mot bakgrund av detta och av det ovanstående tycks det inte opåkallat att hävda att kortfilmen helt enkelt garanterats en plats inom vad den svenske filmforskaren Lars Gustaf Andersson, via en inflytelserik uppsats av britten Steve Neale, kallat ”den svenska konstfilmsinstitutionen”.³⁸ Andersson talar om konstfilmsinstitutionen som ”en filmkulturell offentlighet som bevakar konstfilmen mot angrepp och säkrar dess fortlevnad”.³⁹ På ett lite paradoxalt sätt kan man vidare tala om denna ”institution” eller denna ”offentlighet”

som på en gång ett nationellt projekt och en internationell ideologi med starkt fäste på speciellt den europeiska kontinenten. Det går följaktligen att tala om både en svensk och en europeisk konstfilmsinstitution.⁴⁰ Mot denna ”institution”, här förkroppsligad av filmarbetare, filminstitut och medarbetare vid regionala filmproduktionscentrum, kan man möjligen hävda att regionala makthavare i grunden regionala och näringslivsutvecklande strategier och bevekelsegrunder fått ge vika eller åtminstone fått konkurrens. Rimligen borde jakten på imagevinster, turism, marknadsföring av platsen och ekonomisk strukturomvandling i högre grad tillgodoses genom ett mer hårdtaget engagemang i mer ”synliga” former av rörlig bild som traditionella tv-serier och långfilm än genom att producera kortfilm (obekänt produktions pedagogiska aspekter eller potentialen att emellanåt sätta en tidigare okänd filmmakare på kartan).

Vad som i sin tur ger kortfilmen denna plats är att den kommit att upptas som en självklar del av ett nätverk av återkommande filmfestivaler och mer enstaka evenemang som är en annan viktig del av konstfilmsinstitutionen. Detta nätverk har i sin tur ersatt den historiska och mer traditionella efterfrågan. Festivalerna tycks nu vara det primära visningsfönstret även om de någon gång ibland kompletteras av sändningar i tv:s public service-kanaler.

Filmfestivalerna och kortfilmsevenemangen kan vara internationella, nationella eller regionala samt ha inriktningar mot olika temata och olika former av film. Festivaler som Cannes, Berlin, Venedig och Sundance har exempelvis alla sidoserier för kortfilm även om det är långfilmen som röner i särklass mest uppmärksamhet. Clermont-Ferrand i Frankrike håller sig med en av få filmfestivaler som exklusivt visar kortfilm, *Festival International du Court Métrage*. År 2008 arrangeras den för trettionde året i rad. Vid sidan av denna förekommer dessutom en rad festivaler som huvudsakligen är inriktade mot kortfilm och systerdisciplinen dokumentärfilm.⁴¹ På en mer nationell, för att inte säga regional nivå och med mer evenemangsbetonad karaktär, har man exempelvis Skånska filmdagar på västkusten i Skåne som ett forum för kort- och dokumentärfilm.

Vid nästan alla sådana evenemang utdelas utmärkelser och priser, ibland till och med av symboliskt finansiell bidragskaraktär. Annars utgör priserna generellt ett slags parallell till publikintäkterna och de

ekonomiska förtjänsterna som förknippas med kommersiell spelfilm. Något slags kulturell prestige tar här pengarnas plats. I ett resonemang som rör subsidierad film generellt – till skillnad från helt kommersiell, marknadsdriven produktion – har den amerikanske filmforskaren David Bordwell kommenterat denna verksamhet i termer av ett kretslopp och hävdar att filmerna görs för att:

tävla om att få visas vid någon av världens fyra hundra [sic!] årliga filmfestivaler. Dessa festivaler efterfrågar all typ av film som inte är av uppenbar mainstreamkaraktär. Om ett festivalbidrag blir omtalat, får beröm eller kanske vinner ett pris, så styrks den bakomvarande bidragsgivaren. Organisationen bekräftas, man gjorde rätt i att finansiellt medverka till filmen. Som en följd består den nationella kulturen med anseende. Till följd av sådana orsakssamband har raden av filmfestivaler blivit ett parallellnätverk för produktion, distribution och visning till det som alltid existerat inom den mera traditionella publikfilmen.⁴²

Om än att Bordwell troligen underskattar antalet festivaler – en mer rimlig, färskare siffra angiven av den holländska filmforskaren Marijke de Valck tycks vara 800 officiella festivaler och 1900 inofficiella – ger hans resonemang en tankeväckande förklaring till på vilket sätt ett fenomen som kortfilm existerar inom ett kulturellt och ekonomiskt kretslopp.⁴³ Det ger också en motivering till varför produktionen är både stor och kontinuerlig.

Filmfestivaler

Filmfestivaler som fenomen betraktat är på många sätt en framgångssaga. Venedigfestivalen var först år 1932 och fungerade till en början, ivrigt uppbackad av Mussolini, som ett fascistiskt propagandanummer. Cannes var följden av en reaktion från franskt, brittiskt och amerikanskt håll mot de ideal som premierades vid Lido. Efter att ha planerats till september 1939 senarelades starten till 1946 till följd av krigsutbrottet. Därpå kom nya festivaler slag i slag, Locarno 1946, Karlovy Vary 1946, Edinburgh 1946, Bryssel 1947, Berlin 1951 och Oberhausen 1954. Utvecklingen har sedan fortsatt. En ökad tillväxttakt är speciellt märkbar under det senaste decenniet.⁴⁴

Filmfestivalerna var alltså till en början en europeisk företeelse. Och enligt vad som torde var den mest systematiska studien av fenomenet hittills, nämnda de Valcks doktorsavhandling *Film Festivals – History and Theory of a European Phenomenon that Became a Global Network*, tillerkändes festivalerna redan från början några grundläggande egenskaper eller funktioner. De var kapabla att ”kulturellt legitimeras” och ”skänka värde” åt vissa filmer och filmmakare samtidigt som de tillskrevs en nyckelkompetens i form av att de förmådde ”uppfatta kvalitet”.⁴⁵ Samtliga dessa funktioner, om än aldrig så relativa, diskutabla och skiftande, svarade mot ett behov hos en nationell europeisk film som hade svårt att hävda sig på den traditionella filmmarknaden. Denna marknad hade sedan första världskrigets slut kraftigt dominerats av Hollywood, liksom som för övrigt är fallet än idag.

På senare tid har festivalernas funktioner tilltagit, blivit mer komplexa, inte minst till följd institutionens globalisering och väldiga tillväxt också bortom Europa. Festivalerna har blivit redskap för att marknadsföra orter och regioner. De medfinansierar film och har etablerat omfattande samarbeten och sponsoravtal med både lokalt och internationellt näringsliv. De har även kommit att få rollen som officiella organ eller funktionärer åt nationer och myndigheter. Samtidigt har den tidiga karaktären av små, elitistiska tilldragelser många gånger förbytts. En hel del evenemang har fått drag av publikfestivaler. De har blivit del av den globala upplevelseindustrin. Därmed finns också betydande ekonomiska värden inblandade.

Trots denna utveckling har emellertid grundfunktionerna i stort bestått. Genomgående beskriver de Valck festivalernas utveckling och historia i termer av en framgångsberättelse, om inte annat så för den exponentiella tillväxt fenomenet förlänats. Förmågan att bestå, förnya sig och att staka ut en framkomlig väg trots förändringar och skiften i omvärlden har varit förvånansvärd.

Väl framme vid summeringen förbyts dock optimismen till tveksamhet. Då uppenbarar sig också implikationer med uppenbar relevans också för kortfilmens nuvarande existensformer. De Valck frågar sig:

Erbjuder nätverket av festivaler verkligen en säker miljö för de mer ömtåliga filmer som behöver skyddas från kommersiella intressen och istället uppskattas för sina kulturella och konstnärliga värden?

Eller är det möjligen så att festivalerna bara erbjuder en pseudokur som tillåter filmskapare att förbli marginaliserade genom att låta dem sjunka djupare och djupare ner i den begränsade festivalvärlden, alltmedan de anpassar sig till dess normer och tappar förmågan att etablera en meningsfull kontakt med filmvärlden utanför?⁴⁶

Festivalernas återverkningar

Just attityden att festivalen med sina sakrala visningsformer antagit rollen som norm, att förlusttäckande subsidier är en självklarhet och att den mer traditionella filmvärlden utanför utgör en problematisk miljö går det också att hitta prov på bland enskilda filmare. Med dess kommersiella övervägande, krav på flexibilitet och syn på filmmakaren som i någon mening ”bara” en ”content provider” uppfattas denna större filmvärld följaktligen ibland som något av ett hot. I en artikel om nya, möjliga distributionsformer för kortfilm, exempelvis genom betalsajter på Internet eller till mobiltelefoner, kommenterade den uppmärksammade svenske kortfilmaren Johannes Stjärne Nilsson ansatserna till nyordning i förhållandevis skeptiska ordalag:

Ola [Simonsson, Stjärne Nilssons samarbetspartner] och jag är konstnärer med stora krav på visningskvalitet och att kunna fördjupa oss i ett ämne. Det måste finnas plats för sådana som oss också i framtiden. Det är roligt att nå en stor publik men man kan inte bortse från att det är en helt annan upplevelse att se t.ex. vår film *Spättans väg* [2005], som är gjord i cinemascope, på en datorskärm än att se den på duk i en biograf.⁴⁷

Det är naturligtvis lätt att bifalla regissörens utnämning av biografen som särklassig visningsform. Samtidigt är det intressant att notera reservationerna mot det ideala i att försöka nå största möjliga publik. *Spättans väg* är tio minuter lång. Därmed är den i princip diskvalificerad för enskild biograf- eller DVD-distribution såväl här hemma som utomlands. Mot denna bakgrund, samt att Svenska filminstitutets faktablad omnämner visningar vid filmfestivaler i Göteborg och Uppsala och vid några andra inhemska evenemang, får man helt enkelt dra slutsatsen att dessa tillfällen, tillsammans med några utländska presentationer, utgör den huvudsakliga offentlighet för

vilken *Spättans väg* främst är tänkt.⁴⁸ Det tycks som en begränsad primär lanseringsplan även om man beaktar att filmen på ett hörn finansierats av Sveriges Television och visats där några gånger – huvudsakligen i Kunskapskanalen. Från ett finansiellt perspektiv är det också svårt att övertygas om att dessa visningar kan ha genererat betryggande inkomster för att bestrida den, för en kortfilm, betydande inspelningsbudgeten om 750 000 kronor. Och då har ändå inte kostnaderna för distributionen och marknadsföringen i anslutning till de spridda festivalvisningarna runt om i Europa tagits med.⁴⁹ Den amerikanske filmforskaren och producenten James Schamus (*Safe*, Todd Haynes, 1995, *The Ice Storm*, Ang Lee, 1997, *Brokeback Mountain*, Ang Lee, 2005), har i detalj redovisat de många typer av utgifter, i praktiken ett slags försäljningskostnader, som är förbundna med till och med en ”blygsam” festivallansering.⁵⁰ Skapar inte detta arbete och dessa pengar efterfrågan hos biograf-, DVD- och tv-distributionsföretag, antyder Schamus, kan följderna bli förödande.

I ärlighetens namn är det väl inte så att producenterna och finansierarna bakom *Spättans väg* – statstelevvisionsföretag samt offentligt anknutna finansierare som Film i Skåne, Film i Halland, Nordisk Film- och TV-fond och framför allt SFI – förväntat sig någon större ekonomisk återbärning eller att filmen skulle bli en kioskvältare i fråga om bred publik tillströmning. Ändå är det inte oskäligt att tro att man i någon mening tyckte att man fick en sorts avkastning på satsade medel. Och det är denna omständighet som till syvende og sist gör fallet intressant.

För här illustreras förhållandevis uttryckligt Bordwells ovan beskrivna kretsloppstes. Samtidigt kan exemplet i viss mån förklara varför ansenliga medel satsas på en ”helt oräntabel” form för vilken en etablerad affärsmodell saknas och för vilken den betalande publiken är mycket liten. *Spättans väg* och dess upphovsmän var följaktligen som projekt eller paket betraktat förmodligen något som bedömdes kunna göra sig gällande på filmfestivaler. Festivalernas förmåga att ”kulturellt legitimera”, ”skänka värde” och ”uppfatta kvalitet” – för att åter citera de av de Valck urskilda grundfunktionerna – genom att acceptera filmen för visning och vid något tillfälle alltså ge den ett pris, blev sedan den behållning som bekräftade engagemanget och gjorde det både berömligt och legitimt.

Med detta i åtanke finns det återigen skäl att återvända till några



Spättans väg (2005, Johannes Stjärne Nilsson & Ola Simonsson).

av slutsatserna i de Valcks studie av filmfestivaler. Angående några av de ekonomiska följderna av festivalerna skriver hon således:

Å ena sidan erbjuder filmfestivaler globala exponeringsmöjligheter och uppmärksamhet åt många underbara filmer som sannolikt skulle ha misslyckats att finna en publik på annat sätt. Å andra sidan har festivalerna inte medfört att man förmått skapa stabila, finansiellt oberoende företag och industrier för sådana filmer. Snarare kan man hävda att en utveckling mot ekonomiskt oberoende förhindrats och motverkats. Det internationella festivalnätverket är visserligen självbärande, men framtidsutsikterna för en majoritet av de filmer och filmskapare som passerar genom systemet förblir högst ovissa samtidigt som framgångarna, kan man hävda, framstår som en smula konstgjorda eller artificiella.⁵¹

En mer osystematisk, förbryllande men likväl tankeväckande kritik av filmfestivalinstitutionen gavs av den brittiske, mångfaldigt hyllade filmregissören Stephen Frears (*High Fidelity*, 2000, *The Queen*, 2006) sommaren 2007. Principiellt tycktes regissören vara på jakt efter festivalernas tendens att skapa ett slags egen efterfrågan på film, helt bortom popularitet och ekonomiska samband. Frears hade erhållit det prestigefyllda uppdraget att vara ordförande för prisjuryn vid vårens Cannesfestival. I reflekterande ordalag berättade han om den då färska erfarenheten. Inte minst uppehöll han sig vid några av de svårigheter juryarbetet förorsakat. Speciellt hade han varit bekymrad över hur juryn skulle förhålla sig till de amerikanska tävlingsbidragen. Hur skulle man värdera kommersiellt producerade filmer, som visserligen alltid varit en del av festivalrepertoaren och som haft en del framgångar i sammanhanget, i förhållande till bidrag från Europa och andra världsdelar som är skapade utifrån helt andra incitament. Speciellt tävlingsbidraget *No Country for Old Men* (Joel och Ethan Coen, 2007) hade försatt Frears och juryn, antydde det, i bryderier. ”Den svåraste frågan att förhålla sig till gällde hur de amerikanska filmerna skulle hanteras”, framhöll Frears. ”Någon skulle ha sagt till bröderna Coens producenter att de inte borde ha erbjudit sin film till tävlingen. Det var helt sanslöst. Man bedömer filmer som är gjorda för att tilltala en publik tillsammans med filmer som uppenbarligen inte är gjorda av det skälet (You’re judging films that are made for audiences against films that are not).⁵²

Avslutande anteckningar

Bakom festivalglamouren, de positiva ansatserna, medieuppståndelsen och de återkommande diskussionerna om bra respektive dåliga årgångar av de stora festivalerna i Cannes, Berlin och Venedig, döljer sig alltså en enorm och komplicerad struktur. Denna har omfattande konsekvenser för hur världens filmlandskap ser ut.

Att vi har en till antalet filmer mycket stor europeisk filmproduktion där varje film ses av alltför liten publik, att väldiga mängder kortfilmer görs som ett slags självändamål utan planer på annat än att visas på festivaler eller att festivalpriser tillmäts oproportionerlig betydelse på bekostnad av filmers förmåga ”att betala hyran” är några sådana konsekvenser.⁵³ För vissa kan dessa skevheter naturligtvis framstå som önskvärda. Vad som uppfattas som fel i marknadens sätt att fungera rättas till. Ekonomin tillåts inte dominera. Enskilda filmkonstnärers existens och verksamhet garanteras. Samtidigt erbjuds ett alternativ till den förhärskande, mer strömlinjeformade amerikanska eller inhemska produktionen.

Problemet med detta, som de Valck alltså påpekar, är emellertid att efter närmare ett halvt sekels försök att odla fram detta alternativ i Europa och på andra håll har inga bärkraftiga, oberoende företag eller industriliknande konstellationer som ekonomiskt förmått bära strukturen uppstått. Det bottnar naturligtvis i omständigheten att en alltför stor del av den potentiella publiken visat sig ointresserad. Medan filmsektorn på andra håll kan utgöra en vital ekonomisk kraft som skapar arbetstillfällen, välstånd och exportinkomster kvarstår mycket av den europeiska filmen som ett slags ghettoiserat sorgebarn. Eller som filmforskaren Thomas Elsaesser formulerat diagnosen: ”decennierna av statssubventioner och av olika samarbeten med tv har inte förmått förvandla den europeiska filmen till en internationellt gångbar, kreativ industri”.⁵⁴ Framförallt gäller detta i bemärkelsen att marknadsandelarna förblivit små, exporten synnerligen begränsad, nya välbetalda arbetstillfällen få och de varaktiga, massiva handelsunderskotten inom sektorn ett besvärande problem. Som helhet har branschen vandrat från kris till kris varvid ett ökat offentligt stöd ständigt fått utgöra räddningsplankan. För en absolut majoritet filmer blir den korta uppmärksamheten på festivalen, som de Valck föreslår, en intäktlös pseudokur, ett ”uppfat-



George Clooney på filmfestival i Venedig 2007.

tande av kvaliteten”, som får dölja en bister verklighet utan ordentlig spridning, publik och därmed inkomster. Varken man vill det eller inte gör till slut de ekonomiska sambanden sig påminna.

När detta skrivs befinner sig regionerna med sina förhoppningar om regional näringslivsutveckling och strukturuomvandling i viss mån fortfarande i den svenska filmens förarsäte. En ny vägriktning är föreslagen i gällande filmavtal. Det heter ”att svensk film skall utgöra en dynamisk tillväxtbransch”. Det är ord som saknar motsvarighet i fyra decenniernas tidigare filmavtal.⁵⁵ Samtidigt ska produktionen koncentreras. Den ska minska för att en större insats på varje enskild film ska bli möjlig. Denna förändring är i linje med vad som antytts ovan och med vad en rad rekommendationer under en längre tid föreslagit angående europeisk film generellt. Uppenbarligen finns en vilja till förändring, till att bryta med en del av mönstren.

Att i detta läge upprätthålla en omfattande produktion av kortfilm, som regionala produktionscentrum kollektivt bidrar till, tycks åtminstone öppet för diskussion. Formens pedagogiska potential, inte minst i filmskolor, ska naturligtvis inte underskattas. Dock borde det rimligen finnas andra sätt genom vilka grundläggande färdigheter kan inhämtas. För sannolikt produceras mer rörliga bilder och mer bildberättande i fler former nu än vad som någonsin tidigare varit fallet. Möjligheterna till bred och varierad rekrytering torde därmed också vara radikalt annorlunda. Kan inte framtidens långfilmsregissörer skaffas också från grupper med erfarenheter från exempelvis allehanda tv-inslag, reklamspottar på webben, musikvideor eller YouTube-filmer. Framförallt som en specifik förklaring till kultiverandet av ”fiktiv kortfilm” är historisk. Formen har setts som lämplig för att utveckla en annan av ”konstfilmsinstitutionens” mest beskyddade men också problematiska element, den starkt individualiserade filmskaparen, *auteursen* – mediets egna ”sivare och skalder”. Denna omständighet, bara i sig, är ett ytterligare incitament till att se vidgad rekrytering som en möjlighet.⁵⁶ Ett sådant steg kunde också bidra till att förvandla bilden av de regionala filmorganisationerna. Intrycket av dem som lite av små filminstitut som reproducerar strukturer som storebror i Stockholm sedan länge ägnat sig åt skulle kunna suddas ut. Istället skulle de kunna anta en skepnad mer i linje med de nya intentionerna i filmpolitiken men kanske också mer i stil med vad deras huvudmän egentligen hoppats på.⁵⁷

Noter

1. Huvudmannaskapet och organisationsformerna kan variera något. Film i Skåne, exempelvis, är ett aktiebolag ägt av en förening. De viktigaste bidragsgivarna är dock Region Skåne, ett antal skånska kommuner samt Svenska filminstitutet.
2. För en mer utförlig redogörelse om den regionala filmutvecklingen i Sverige, se Olof Hedling, ”Sveriges mest kända korvkiosk’ – om regionaliseringen av svensk film”, *Solskenslandet: svensk film på 2000-talet*, Erik Hedling och Ann-Kristin Wallengren, red. (Stockholm: Atlantis, 2006), s. 19–50.
3. Börje Isakson, ”Full rulle för svensk film”, *Dagens Industri*, 29/12 2001.
4. Se exempelvis Svenska filminstitutets rapport ”Regionalt finansierad kort- och dokumentärfilm 2005”, s. 5. http://www.sfi.se/sfi/IMAGES/_SFI_PDF/RAPPORTER%20OCH%20DOKUMENT/RAPPORT_REG_KORTDOK_05.PDF (07-10-10).
5. Motståndet mot dubbnig är annars utpräglat inom det som senare i denna uppsats benämns ”konstfilmsinstitutionen”. Enligt den amerikanske forskaren Mark Betz är detta motstånd i praktiken ett hinder från att lansera exempelvis europeiska filmer på engelskspråkiga marknader. Se Mark Betz, ”The Name above the (Sub)Title: Internationalism, Co-production, and Polyglot European Art Cinema”, *Camera Obscura* vol. 46, nr. 1, 2001, s. 4 f.
6. Ett konsekvent undantag utgörs av Canal+, det franskgädda film- och tv-konglomeratet som både bidrar till att finansiera kortfilm och visar den (dock ofta oannonserat) i sina betalkanaler. Denna strategi ligger i linje med företagets aktiviteter inom långfilmsproduktion. Här stöder man såväl stora amerikanska kioskvältare som sådan film som når sina största framgångar inom det senare i uppsatsen beskrivna systemet av filmfestivaler.
7. ”Regionalt finansierad kort- och dokumentärfilm 2005”, s. 1.
8. För en uppslagsrik uppsats om prins Wilhelm som filmregissör och medial personlighet, se Pelle Snickars, ”Prins Wilhelm och politikens medialisering”, *Ord & Bild*, nr. 6, 2005, s. 21–26.
9. Se David Bordwell och Kristin Thompson, *Film History – An Introduction*, (2:a uppl.) (Boston: McGraw-Hill, 2003), s. 218.
10. Se Anna Hansson och Hanna Karlsson, ”Kortfilmen i Sverige” (opublicerad kandidatuppsats framlagd vid Filmvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet, 2004), s. 10.
11. Se Jack C. Ellis och Betsy A. McLane, *A New History of Documentary Film* (New York och London: Continuum, 2005), s. 48 f.
12. Se Bordwell och Thompson, aa, s. 310 ff.
13. Jämför Leif Furhammar, *Med TV i verkligheten - Sveriges television och de dokumentära genrerna*, (Stockholm: Stiftelsen Etermedierna i Sverige, 1995), s. 14.
14. Bordwell och Thompson, aa, s. 447. ”the rise of the commercial art cinema and the emergence of new waves”.
15. Ibid., s. 480.
16. Ibid.
17. Före 1963 uppbars kortfilmsproduktionen ekonomiskt huvudsakligen av filmbolag, mecenater och privatpersoner. Den var dock en kulturellt privilegierad form redan då. Peter Weiss mottog exempelvis Stockholm stads kulturstipendium för kortfilmer producerade under 1950-talet. År 1959 infördes efter utredning ett system med statliga kvalitetspremier. Se Leif Furhammar, *Filmen i Sverige: en historia i tio kapitel och en fortsättning* (Stockholm: Dialogos, 2003), s. 261–63.
18. Ibid., s. 262.
19. Ibid., s. 255.
20. Mauritz Edström, ”Kortfilmspolitik i blindo”, *Dagens Nyheter*, 12/1 1965, citerad i Ingrid Esping, *Dokumentärfilmen som tidsresa – Modstrilogin*, (Lund: KFS, 2007), s. 118.
21. För utförlig information om FilmCentrum och dess bildande, se Esping, aa, s. 116–150. Angående den politiska inplaceringen, se s. 142.
22. Harry Schein, *Schein* (Stockholm: Bonniers, 1980), citerad från Esping, aa, s. 118.
23. Se http://www.sfi.se/sfi/IMAGES/_SFI_PDF/FILMSTOD/2006/2006_FORHANDSSTOD.PDF (07-10-10).
24. Se http://www.sfi.se/sfi/IMAGES/_SFI_PDF/FILMSTOD/2006/2006_SPRIDNING.PDF (07-10-10).
25. Siffran fanns på Film i Västs hemsida då arbetet med denna uppsats påbörjades i maj 2007. Efter en omfattande revidering av hemsidorna under sommaren

- saknas uppgiften och är istället ersatt av frasen ”flera hundra kort- och dokumentärfilmer”, http://www.filmivast.se/vgrtemplates/RegRightColumn_____8672.aspx (07-10-10).
26. Tal av Ralf Ivarsson, VD Film i Skåne, ”Film i Skåne i samverkan med kommuner i Skåne”, Samverkansdag under titeln *Lunds roll i den regionala filmutvecklingen*, Lund (07-10-12).
 27. Se <http://www.fpn.se/site/page.asp?id=1052> (07-10-14).
 28. Se <http://www.reaktorsydost.se/rxDynamicPage.aspx?pageId=1&menuId=14&parentId=1> (07-10-10).
 29. ”Regionalt finansierad kort- och dokumentärfilm 2005”, s. 1.
 30. E-postbrev till författaren från Lisa Nyed, projektledare på Film i Skåne, 24/10 2007. I författarens ägo. En annan möjlighet till försäljning och spridning finns genom den samnordiska kortfilmsfestivalen Nordisk Panorama anordnad av Filmkontakt Nord som ibland också förmår sälja kortfilmer för vidare lansering. Intervju med Lisa Nyed, projektledare på Film i Skåne (07-06-08). Stort tack Lisa för att du tog dig tid!
 31. ”Novellfilmssatsningen 2007”, <http://www.sfi.se/sfi/smpage.fwx?page=24565> (07-10-10).
 32. Se angivna siffror ovan. Även Niclas Gillberg och Christoffer Olofsson, *Internationell kortfilm i Sverige – distribution och visning*, (Uppsala: Kulturföreningen för filmfestival i Uppsala, 2005), hävdar samma sak, s. 45.
 33. Gillberg och Olofsson, aa, s. 45.
 34. Intervju med Lisa Nyed (07-06-08).
 35. Gillberg och Olofsson, aa, s. 7.
 36. E-postbrev till författaren från Lisa Nyed, 24/10 2007. I författarens ägo.
 37. Intervju med Lisa Nyed. Det innebär dock inte att man inte har bidragsgivarnas samtycke.
 38. Lars Gustaf Andersson, ”Den svenska konstfilmsinstitutionen”, *Filmhäftet*, nr. 1-2, 1995, s. 5 ff.
 39. Andersson, aa, s. 8.
 40. Jämför Maria Larsson, *Skenet som bedrog: Mai Zetterling och det svenska sextioalet* (Lund: Sekel, 2006), s. 20.
 41. Till denna typ hör exempelvis filmfestivalerna i Tammerfors (Tampere Film Festival), Oberhausen (Internationale Kurzfilmtage Oberhausen), Krakow (Krakowski Festiwal Filmowy), S:t Petersburg (”Message To Man” International Documentary, Short and Animated Films Festival) och Bilbao (Zinebi, Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje).
 42. David Bordwell, *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*, (Cambridge, Mass. och London: Harvard University Press, 2000), s. 6.
 43. Se Marijke de Valck, ”Drowning in Popcorn at the International Film Festival Rotterdam? – The Festival as a Multiplex of Cinephilia”, *Cinephilia – Movies, Love and Memory*, Marijke de Valck och Malte Hagener, red. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005), s. 101. Inofficiella festivaler tycks vara festivalliknande arrangemang som dock inte har ordet festival i titeln.
 44. Jämför de Valck, ”Drowning in Popcorn at the International Film Festival Rotterdam?”, s. 109, not. 14.
 45. Marijke de Valck, *Film Festivals – History and Theory of a European Phenomenon That Became a Global Network*, Diss. (Opublicerad doktorsavhandling framlagd vid Universiteit van Amsterdam, Faculteit der Geesteswetenschappen, 2006), s. 229.
 46. *Ibid.*, s. 222.
 47. Johannes Stjärne Nilsson citerad i Agneta Green, ”Kortfilm – nya distributionsformer”, *Teknik & Människa*, nr. 5, 2006, s. 22.
 48. *Spättans väg*, Filmfaktablad, Svensk filmdatabas, [http://193.10.144.135/Movie/\(jzxbd55f4twn0z23ai2qjik\)/faktablad.aspx?Id=57428](http://193.10.144.135/Movie/(jzxbd55f4twn0z23ai2qjik)/faktablad.aspx?Id=57428) (07-10-09). Uppgifter om vad filmen visats varierar. På betalsajten för kortfilm [glimz.se](http://www.glimz.se) (där filmen dock inte kan ses) anges att filmen visats på festivaler i Tyskland och England samt vid Nordisk Panorama. Se <http://www.glimz.net/film.php?movieId=355&title=Sp%C3%A4ttans%20v%C3%A4g> (07-10-09). På samproducenten Film i Skånes sajt uppges att filmen år 2005 visats på festivaler i Tjeckien och i Spanien samt att den vunnit pris, Prix Fiction vid World Festival of Underwater Pictures i Antibes, Frankrike. Se <http://www.filmskane.se/content/view/337/105/> (07-10-09). International Movie Data Base, i sin tur, anger att filmen visats på festivaler i Polen och Spanien och att den vunnit andra pris vid en festival i Almería, Spanien kallad, Festival Internacional de Cortometrajes ”Almería en corto” 2006. Se <http://us.imdb.com/name/nm0632312/awards> (07-10-10). Förmodligen har filmen visats på ytterligare platser. En samlad bild är dock svår att få.
 49. Budgeten anges till 750 000 kronor varav SFI står för

- närmare 70 procent. Se ”Regionalt finansierad kort- och dokumentärfilm 2005”, s. 8.
50. James Schamus, ”To the Rear of the Back End – The Economics of Independent Cinema”, *Contemporary Hollywood Cinema*, Steve Neale och Murray Smith, red. (London och New York: Routledge, 1998), s. 96f.
51. de Valck, *Film Festivals*, s. 223.
52. Stephen Frears, ”A Life Less Ordinary”, *Sight and Sound*, July 2007, s. 24. Mig veterligen har Frears påstående varken bemötts eller diskuterats.
53. För ett exempel på en sådan kritik, se Angus Finney, *The State of European Cinema: A New Dose of Reality* (London: Cassell, 1996), exempelvis s. iv ff.
54. Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005), s. 499.
55. Susanne Roger, ”Filmavtalet 2006–2010”, *Teknik & Människa*, nr. 5, 2005, s. 4.
56. För en kritisk analys av ”auteurteorins” historiska betydelse i europeisk film, se David Puttnam, *The Undeclared War: The Struggle for Control of the World’s Film Industry*, (London: HarperCollins, 1997), s. 303 f.
57. Återigen måste det understrykas att de regionala organisationerna inte befinner sig i konflikt med huvudmännen. Vad som antyds är bara att produktionen av kortfilm kan diskuteras i bemärkelsen huruvida den är effektiv för att skapa regional ekonomisk strukturomvandling, ökad synlighet, kulturell utveckling och så vidare.



Carina Sjöholm

Smalfilm som semesterminne

Bakgrund och material

UNDER 1900-TALET HAR det lagts ner mycket tid, möda och pengar på att dokumentera liv, både till vardags och fest. I åtskilliga hem finns skåp med smalfilm som numera sällan visas. Många tänker kanske att man någon gång borde lägga över filmerna på DVD för att göra dem tillgängliga på ett smidigare sätt.

Arkivet i Grängesberg samlar aktivt in vad som benämns ”kulturhistoriskt intressanta filmer” och 60 procent av arkivets samlingar består av så kallad privatfilm. Primärt kan sägas att det handlar om film som i första hand är tänkt att visas i privata sammanhang.¹ Bland annat finns en större samling smalfilmer inspelade mellan 1952 och 1982 som tillhört en privatperson. Samlingen består av 72 smalfilmer av varierande längd (8-41 minuter). Denna uppsats bygger på 1950-talsmaterialet, sammanlagt nio timmar smalfilm. Deponenten har i Svensk filmdatabas angivit att hon varit yrkesverksam inom skolväsendet i Stockholm och att hennes fritidsintressen varit amatörfotografering, natur, vandring, simning, resor och kolonilottsodling.² Tillsammans med sin man och vänner reste hon ofta långt och länge. De hade inga egna barn men nära relation till syskonbarnen som förekommer flitigt i filmerna. De reste

utomlands i princip varje år men också en hel del i Sverige. Vi får följa paret på semestrar och turistresor runt om i världen, vid sommarstugan i Gustavsvik, i samband med familjehögtider som jul och midsommar liksom sammankomster med släkt och vänner.

Dokumentation av resor

Tanken om det äkta överträffar tanken om representation menar filmskaparen och forskaren Michelle Citron med hänvisning till Roland Barthes. Någon form av äkthet eller autenticitet kan man tala om när det gäller dessa filmer, eftersom man åtminstone tror att vad man ser på filmerna har funnits eller hänt eftersom det har blivit filmat.³ Men det handlar inte om att vi inte skulle veta att filmerna till viss del är arrangerade. Alla som varit med på film eller bild vet vilka processer som föregår själva filmandet men också agerandet när väl filmandet sker. Det är många paradoxer inbakade i detta komplex: det handlar om både det spontana och det direkta, om autentiskt och konstruerat samt om dokumentär och fiktion.⁴ Dessa paradoxer blir som tydligast när vi ser filmer som vi har en personlig relation till. Och som Citron skriver, vi har lärt oss olika vägar hur vi till exempel skall filma vår semester, men det är fortfarande *vår* speciella familjs semester som filmas.⁵ Vi filmar familjemiddagar snarare än den ensamma lunchen, födelsedagsfest och inte besöket på akuten, bröllopet och inte skilsmässoproceduren och så vidare. I vår selektion är det livets ljusa sidor, de mer minnesvärda och extraordinära i något slags bemärkelse, snarare än det mörka vi dokumenterar just på det här sättet. Det är ett urval av bilder vi ser och det är en estetik styrd av komplexa sociala och kulturella koder. Genom att via filmerna se detaljer ur en familjs vardagsliv blir det uppenbart att det är en mycket ritualiserad dokumentation som gjorts.⁶

Filmande, fotograferande och över huvud taget skapande av visuell kultur hänger intimt samman med fritid, resande och turism.⁷ Fotoutrustning införlivades i resenärskontexten redan vid mitten av 1800-talet. Tidigt uppstod en symbios mellan kamera och resenär där själva resorna stimulerade till att man fotograferade medan fotografierna i sin tur lockade till resande.⁸ Ett av de vanligaste moti-

ven i privat bildbruk var och är just vyer och människor, gärna i någon form av aktivitet, under semesterresor. Det näst vanligaste motivet är högtidsdagar tillsammans med släkt och vänner.⁹

Genom att tolka dessa privatfilmer, det vill säga genom att se det lilla, detaljerna, kommer några tidstypiska men också genretypiska inslag att betonas. Filmerna kommer att diskuteras relativt generellt. Det betyder inte att familjen och det rent biografiska är ointressant utan helt enkelt att mycket av det privata sammanhanget saknas för att mer långtgående tolkningar ska låta sig göras.

Filmerna

Den första filmen är svart-vit och inspelad ”på landet”. Det är sommar och via kameran ser vi en kvinna som går runt i ett sommarlandskap iklädd bikini, rökande. Vid ett flertal tillfällen tittar kvinnan rakt in i kameran, som successivt närmar sig hennes ansikte och hon ler. Lite senare dricker hon kaffe tillsammans med en kvinna som återkommer i flera av de andra filmerna. Personerna är medvetna om att de filmas och förefaller inte ha något emot det. Närbilder varvas med svepande bilder på hela sällskapet eller trädgården. Det är uppenbart semester och sommarlov. Typiska sommaraktiviteter som bärplockning, kastspöfiske, bad, båtutflykt, kaffekalas i trädgården och dagar på stranden varvas med praktiska göromål som trädgårdsarbete, diskande i havet och hårtvätt i insjö. Allt i en så kallad ”ledig” inramning. Det finns en medvetenhet om kameran i samtliga dessa 1950-talsfilmer: de som filmas ler med jämna mellanrum rakt in i kameran. Av deponentens mycket kortfattade handlingsbeskrivning vet vi att filmen är inspelad i Gustavsvik, vid sommarhuset. De personer vi ser är deponentens mamma, man och diverse släktingar och grannar.

Nästa film och de därpå följande är i färg. En vinjettbild med text om var vi befinner oss inleder första filmen som tar oss till Italien. Denna första resa med filmkameran går med tåg – båt – tåg. Färdmedlen betonas generellt och filmas ofta. Panoramabilder med vyer och båtar på kanalerna inleder. Personer vi redan sett i den tidiga filmen kommer i fokus mellan varven. Detta varvas med panoreringar av klassiska turistvyer, som till exempel San Markusplatsen



Det är sommar, på landet och alla är lediga.



Närbilder varvas med mer svepande landskapsbilder, här i skärgården.



En egenhändigt skapad illustration som inleder filmen "Summer in Italy".

där deponenten sitter i havet med duvor. Så följer strandbilder. För den som sett flera av filmerna i denna samling går många personer att känna igen, gående leende längs stranden i baddräkt. Så kommer vyer filmade från en båt. Gamla byggnader, stadssilhuetter, vyer i olika sorters solljus, kyrkor, ruiner i olika italienska städer återkommer. Det är bara en kort filmsnutt per plats vilket ibland gör det svårt att identifiera platserna. Sällskapet sitter på restaurang, personerna men också matbordet och maten filmas och man skålar leende in i kameran. I nästa scen går en av kvinnorna runt bland ruiner. Ett lokalt evenemang med utklädda människor filmas liksom marknad med massor av souvenirstånd. Marknadsstånd med religiösa souvenirer filmas lite mer ingående. Slutet av filmen är filmad inifrån en buss och vi får se en panorering av "Rivierakust". Bilder av resenärerna själva varvas med bilder av exotisk växtlighet, lokal befolkning (också exotisk) med släpkärror fyllda med mat, arbetande hantverkare, nunnor med dok och så vidare.

Handlingsbeskrivningen anger att paret denna gång reser med ett annat par till Verona, Venedig, Florence, Ravenna, Siena, Neapel, Pompeji och Capri. Därefter tar de båt till Sicilien.

I den tredje filmen är vi i Rom. Denna film har en annan inramning än de andra filmerna genom att den inleds med bilder av ett italienskt flygplan i början och i slutet av filmen. Det blir alltså tydligt att det är en turistfilm. Personer vi känner igen lämnar flygplanet och vi får se en vinkande flygvärdinna. Så förflyttas vi till en annan situation med betydligt mer hektiskt tempo men fortfarande med transportmedel i centrum: stads- och trafikbilder och en dirigerande polis mitt i det som skulle kunna tolkas som trafikkaos, åtminstone för en svensk 1950-tals blick. Storslagna byggnader som Capitolium, Viktor Emanuel-monumentet, Den okände soldatens grav, delar av Vatikanen, Sankt Peterskyrkan och Colosseum filmas. Dessa panoreringar av vyer varvas med bilder av två kvinnor och en man som går runt och tittar. Det återkommer flera sekvenser där våra huvudpersoner går mot kameran i historisk eller exotisk miljö. Bilder av spännande mat och på lokalbefolkning i olika konstellationer återkommer som motiv i denna film liksom andra. Vi kommer till en marknad med mängder av frukt, grönsaker, pasta i lös-vikt, hängande charkuterier, ibland med skyltar och prislappar väl

synliga, och därefter till en marknad med prylar. Fontäner, enkla och mer storslagna, filmas ofta. Vattenmotiv var för övrigt vanliga redan i den tidiga filmens historia liksom inom vykortsindustrin. Vatten i rörelse påvisade filmens teknologiskt överlägsna sätt att registrera och användes flitigt i professionella sammanhang och så småningom också i privatfilmandet.¹⁰

Den sista filmstumpen från Italien visar solnedgång över hav och avslutas med att deponenten själv äter granatäpple, kanhända medtaget hem som en souvenir. Enligt handlingsbeskrivningen tar paret flyget till Rom men tåg hem genom Österrike och Alperna och slutligen båt över Stora Bält till Sverige. När vi är i Sverige igen filmas en björk vid stugan nerifrån och upp till kronan i ganska långsam tagning. Detta följs av höstbilder i trädgården och solnedgång igen. Fascinationen för natur, panoreringar och detaljer är uppenbar. Senare kommer flera filmer från resor i fjällandskap och då filmas moln i olika formationer liksom snö i olika faser: fallande, liggande och rykande.

Nästa resa bär till Holland och året är 1953. Enligt handlingsbeskrivningen reste paret i april månad via tåg – båt – tåg och de bodde i Haarlem hemma hos en familj. Blommande trädgårdar och parker filmas liksom bagaren som kom med bröd på morgonen. Olika holländska sevärdheter som till exempel partiförsäljning av blommor, miniatyrbyggnader, gatumusikanter, djurparker, växthus, Bloemensymphonie och en gammal holländsk stad där alla bär nationaldräkter filmas. Slutligen är det återigen dags för transportmedlen tåg – båt – tåg hem till Sverige.

I nästa film är vi tillbaka i Gustavsvik och det är midsommar med all där tillhörande rekvisita: hissande av flagga, kransbindning, lövande av stång, tågande till brygga, präst som håller tal, dans kring midsommarsången, saft och godis. Efter bad plockar deponenten sju blommor som sig bör vid midsommar. Sommaren fortsätter med en sommarbilresa med vänner via Ödeshög, Veddige, Jönköping och längs Vättern. Bad i insjö varvas med filmande av blommor, djur och natur. Och så här fortsätter filmerna under femtiotalet: mycket bilder från sommarhuset, vänner, motorbåtsturer, bad, naturbilder av mer panorerande karaktär omväxlande med närbilder på till exempel tulpaner i egna trädgården. Tagningar från



Panorering av en klassisk italiensk turistvy.



Deponenten matar duvor vid San Markusplatsen, Venedig.

resor i Sverige kombineras som sagt med utlandsresor och filmande av högtider som jul och midsommar och all den rekvisita, rutiner och ritualer som hör till. Alla filmsekvenser präglas av rörelse på något sätt: människor går, vinkar, gör saker hela tiden.



Ruiner är och har länge varit en populär turistvy.



Utgrävningar i Pompeji.

Ingångar till filmerna

”En bild säger så mycket mer än ord” hör man ofta. Första tanken efter att ha tittat på nio timmar privatfilm är en fascination över hur mycket tolkning som är möjlig utan att man vet något om familjen som äger filmen eller utan att det finns ljud till filmerna. Nästa tanke är hur lite bortom detta man egentligen ser. Det generella och det lika med tusentals andra privatfilmer från samma tid ser man, men knappast något mer om detta specifika par. Vad är det i filmerna som gör att vi trots att de är stumma och trots att vi vet så lite om tillkomst, personerna som filmar och deltar ändå kan läsa ut så mycket? Varför har detta par valt vissa motiv som sammanfaller med så många andra och hur lärde man sig vilka motiv som var värda att filmas, på vilket sätt de skulle avbildas och hur kommer det sig att vi än idag kan avläsa dem?

Ja, en del beror på resedokumentationens institutionalisering, det vill säga vi har lärt oss genren och att den inte har förändrats så mycket. Att filma, och fotografera, kan ses som ett sätt att samla på intryck men också på vyer. Turistindustrin är överhuvud taget en bransch med en fascinerande blandning av gammalt och nytt, mellan kontinuitet och förnyelse.¹¹ Det har varit en lång process av väljande av bilder, motiv och berättelser som lärt oss sätt att dokumentera vårt resande. Det är påfallande mycket kontinuitet i hur man till exempel avbildar landskap. En del av detta kan man visa i en jämförande studie och göra till en berättelse om hur man lär och har lärt sig att bli turist. Att resa är så mycket men det finns ändå ett antal uppsättningar av rutiner för olika typer av resande. Det visar filmerna till exempel genom den holländska blomsterresan eller stadsresan till Rom med ruinbesök och skärgårdsfilmerna där en uppsättning landskapsbilder presenteras. Det är ett perspektiv som man kan gå vidare med via detta material. Vilka vyer dokumenterades? Och vad valdes bort? Vad ansågs inte värt att filmas?

Naturromantiken är påtaglig när man ser flera av filmerna efter varandra. Många semesterminnen handlar om naturupplevelser. Att vara i naturen, titta på naturen och avbilda naturen är en del av semestern för många av oss.¹² Men natur är ju som så mycket annat i resandet något som får sitt värde och innehåll och som tolkas i en kulturell process, det vill säga beroende på varifrån man kommer och vem man är. Ofta kategoriseras dock natur som något som är annorlunda.¹³ Naturen görs till ett ting att betrakta. Utifrån en sådan blick är det logiskt att man på filmerna också får flera jämförelser mellan växter i naturen och växter i trädgården hemma. I flera av de här aktuella filmerna inleds eller avslutas resan med filmade sekvenser i svensk natur och trädgård för att under resans gång jämföras med mer exotisk växtlighet, växter som vi i några sekvenser får se som krukväxter inomhus.¹⁴

Men det kan också vara en berättelse om hur man skapar familjeminnen. Ja, till och med hur man skapar bilden av sin familj. Pelle Snickars skriver på annat håll i denna bok om privatfilmerna som ”familjealbum i rörliga bilder”. Representationen av familjen ses ofta som en given aspekt när man ser till privatfilmandet och om detta har flera forskare skrivit.¹⁵ Pierre Bourdieu hävdar att detta dokumenterande av vardagsliv i hemmiljö handlar om sociala relationer och det är ett sätt att skapa samhörighet, delad identitet men också att överbrygga generationsklyftor.¹⁶ Här kan vi tala både om konsumtion och om produktion av filmerna. Att skapa dem har flera betydelser och att se dem har också många, men andra betydelser. Ofta visar filmerna oss något som inte längre är och därmed blir de en sorts band till det förflutna. Trots att foto- och filmtekniken utvecklats så markant under 100 år kan man förundras över att själva avbildandet förblivit sig ganska likt. Varken de olika teknikerna eller tiden verkar ha förändrat till exempel de motiv privatfilmarna fotograferar eller filmar.¹⁷

Men en hel del annat har trots allt förändrats i och med den tekniska utvecklingen. Visningssituationen är ett exempel. För att koppla till de här behandlade filmerna har jag vid analystillfällena sett dem på DVD hemma i mitt vardagsrum med papper och penna i beredskap. Då har mycket av smalfilmens speciella uttryck gått förlorat liksom hela den sociala visningssituationen. Vad spelar det för



Religiösa souvenirer på italiensk marknad.



Lokalt evenemang.



Vinjett till filmen från Sicilien.

roll för intrycket att det inte har byggts upp förväntningar genom att känna de personer som finns i filmerna? Att inte finnas med i ett sammanhang där jag är förebredd på att vi skall se en gemensam film, utrustningen riggas, filmen komma igång, låta, personer kommentera vad de ser, vilja spola tillbaka för att se om, känna igen, återuppleva och kanske slutligen se filmen baklänges?

Utan att veta särskilt mycket om detta specifika par eller deras privata filmsituationer kan man alltså ändå säga en hel del om till exempel naturuppfattningen, om hur man knyter band till det förflutna genom att dokumentera och inte minst om hur man skapar självbilder genom denna specifika teknik och genre: smalfilm och semester.

Tiden, samhället och tekniken

Den ekonomiska boomen och den tekniska utvecklingen efter andra världskriget gjorde resandet möjligt på ett nytt sätt. Privatpersoner hade en helt annan möjlighet att komma över smalfilmsutrustning. Möjligheten spred sig i hemmen och det skapades en särskild marknad för hobbyfilmmande, som alltså inte längre var hänvisad till professionell utrustning. Det fanns en del tidskrifter men också föreningar för smalfilmmande. Lennart Bernadottes smalfilmsförening, Riksförbundet Sveriges Filmamatörer, som Lars Gustaf Andersson och John Sundholm skriver om i denna bok, är en. Organisationerna riktade sig vanligen till män och i synnerhet attraherade man ingenjörer. Det förekom också en hel del handböcker¹⁸ och framför allt tidskrifter av mer teknisk karaktär: hur fotograferar man till exempel människor, moln, trädgård. Man kan med fog tala om en sorts teknisk professionalisering vid den här tiden när just hobbyisterna kunde filma till ett relativt lågt pris (i jämförelse med hur det varit, för fortfarande var det en dyr sysselsättning).

Annan teknik som spelade roll för möjligheten till förflyttning och därmed resande var bilen som under efterkrigstiden skapade en ny frihetskänsla. Den kan beskrivas som ett rullande rum med ny rekvisita för den nya fritidsindustrin.¹⁹ Bilden av tekniken och fascinationen syns i en del av dessa filmer där man gladeligen filmar alla transportmedel som man åker med men också som man ser runt

omkring sig. Restes det med bil var det självklart att bilen fanns med på film. Om 1800-talet sägs var det kollektiva resandets århundrade kan bilens segertåg under 1900-talet sägas ha inneburit en renässans för det individuella resandet som tidigare varit det förhärskande.²⁰ Men inom turismen har samtidigt det kollektiva resandet i stort sett behållit sin ställning genom sällskapsresan och dess ledande färdmedel, bussen. 1950-talet var bussresans stora decennium innan sol- och badresandet slagit igenom. Bussresan hade fortfarande drag av bildningsresande. Genom att dess främsta företrädare var att ge tillfälle att möta sevärdheter. Vad som var sevärt bestämdes av vad som kan kallas borgerliga bildningsideal: arkitektur, konstmuséer, storslagna och pittoreska landskap och nationaltypiska folkliga yttringar som folkdans är framträdande.²¹ Precis som vi har sett i de aktuella filmerna.

Charterflygets genomslag på 1950-talet var ytterligare ett led i demokratiseringen av resandet. Fördelen med så kallade sällskapsresor var att de möjliggjorde för resenärer utan resvana och språkkunskaper att resa samt att de genom att kostnaderna slogs ut på flera gjorde resandet billigare och därmed öppnades för nya grupper.

Vad fanns det för semester- och sommarideal i olika grupper under 1950-talet? Efter andra världskrigets slut ökade intresset för utlandsturism väsentligt. I takt med att massturismen blev ett fenomen utkristalliserades andra former att resa. Ett sätt var det så kallade seriösa resandet, det vill säga en resenär som var något annat än charterturist. Kan man tänka sig att det aktuella paret definierade sig snarare som resenärer än turister? Men många komponenter i resandet var fortfarande de samma. I båda kategorierna ville man säkert ha rekreation och längtade till det bland annat etnologen Orvar Löfgren kallar ”landet Annorlunda”, det vill säga något som är annat än det man ser och upplever i sin vardag.²²

Paret vars filmer vi nu följer reste med olika sorters transportmedel, som framgått. Om man skall kategorisera dem skulle man kunna benämna dem som klassiska kulturturister. Deras bilresa genom Vättern-bygden, till exempel, är ett klassiskt resmål. De trakterna var genom sin blandning av historiska ruiner och vackra vyer ett attraktivt resmål för så kallade kulturturister redan på 1800-talet. Högkonjunkturen för de trakterna kom med cykel- och bilturismen



Lokala glassförsäljare.



Sicilianska honungsmeloner.



Deponenten med nyskördade vindruvor i vingård.

mellan världskrigen. Beskåda, bese och bevittna var således tidigt ett turismens signum.²³

Teknikens roll för fritidslivet kan inte nog betonas liksom de sociala reformernas betydelse. Efter andra världskriget fattade riksdagen en del beslut som lade grunden till det svenska socialförsäkringssystemet: höjd folkpension, fria skolmåltider, allmänt barnbidrag, allmän sjukförsäkring för att nämna några. Att ytterligare förlänga semestern med en vecka 1951, som därmed blev tre veckors semester, spelade stor roll för resebranschen. 1963 beslutades om fyra veckors semester. Dagens semesterlagstiftning föreskriver fem veckor varav fyra av dessa är rekommenderade att förläggas till en sammanhängande period under sommarmånaderna. Från 1946 ända fram till några år in på 1970-talet rådde en stabil och stark tillväxt i den svenska ekonomin som gav fler och fler människor möjlighet att resa utomlands.

Den tekniska utvecklingen inte bara förändrade vårt sätt att resa utan också vårt sätt att dokumentera resandet. Det möjliggjorde för många att visualisera turistupplevelserna på ett förhållandevis billigt sätt. Till viss del handlade det också om att lära sig mediet inte bara som inspelningsteknik utan också i form av en seendets teknik: fiktionsfilm kan man förstå, menar medieforskaren Cecilia Mörner, utan förfilmisk erfarenhet av just det vi ser och hör därför att vi tidigare lärt oss att följa händelseförloppet orsaks- och verkanskedjor. När det gäller privatfilmer, fortsätter Mörner, är vi inte lika beroende av detta slags tolkning eftersom det framför allt är minnena som filmerna väcker som är de viktiga, inte det vi ser.²⁴

Några andra frågor man skulle kunna ställa sig är vem filmar och vem lämnar efter sig sitt material? I det finns en klassaspekt inbakad och det handlar en hel del om offentligt och privat. Vem reste? Vad är syftet med att filma, det vill säga vad ska man göra med det sedan? Ska andra titta på filmerna eller bara familjen och de som var med? Handlar det om en lust eller ett behov av att sätta spår? Att inte alla lämnar sina filmer (eller resedagböcker) till arkiv eller bibliotek beror förmodligen dels på att alla inte vet att de kan göra det (eller att det över huvud taget finns arkiv som samlar på sådant), dels på att alla inte vill det. Vill inte alla sätta spår? Eller inte sådana spår? Eller är det så att alla inte vill låta det privata bli en del av den offentliga/kollektiva historien?

Det finns flera normativa delar i dokumenterandets ”måsten” och en hel del oskrivna regler kring vad man skall ha med sig hem efter resan. Orvar Löfgren talar om den moderna turismens ”mindscape”: det vill säga turistens behov av att delge reseberättelser och reseminnen.²⁵ Hur ett ”bra” minne ser ut lär vi oss på olika sätt liksom vi lär oss vilka motiv vi bör filma. Detta är återkommande i många manualer och mycket reklam. Ett exempel är hur man skapar den lyckliga familjen. Citron och Mörner illustrerar, var för sig, hur fotoutrustningsreklamens och kamerornas bruksanvisningar fungerar som mallar för vad som är värt att filma men också hur det skall ske.²⁶ Medieforskaren Karin Becker menar att amatörer till viss del härmar professionella eller i alla fall inspireras av och hittar såväl motiv som sätt att filma hos professionella.²⁷ Att se filmer man sparar är att minnas, att reflektera över vem man var, vem man kände och hur man levde.²⁸ Men det är också så att vi *förväntas* skapa minnen via fotografier och/eller film.

Vem hade möjlighet att både köpa och hantera den utrustning som krävdes på 1950-talet för att filma? Vid den här tiden hade människor tid för resande genom semesterlagstiftning, men vem hade råd att använda denna nyvunna fritid till resa? Semesterlagen gjorde att semester och sommarnöje inte längre var en angelägenhet bara för borgerligheten, men den typ av resor detta par gjorde var heller inte förbehållet vem som helst. Det finns en omfattande kontext för hur man förväntades använda sin fritid i Sverige under 1900-talets första hälft. Utställningen *Fritiden* i Ystad 1936, till exempel, ville visa vikten av att vara aktiv på sin fritid och att ledighet förpliktigar. I folkupplysande sammanhang betonades 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 till exempel ägna sig åt någon nyttig fritidsverksamhet av hobbykaraktär. Indirekt var fritidsutställningen en uppmaning till konsumtion, skriver idéhistorikern Lena Eskilsson. För att kunna ägna sig åt den rekommenderade uppbyggliga fritiden krävdes konsumtion av vissa sorters kläder, utrustning med mera. Kameran ingick som sådan fritidsrekvisita.²⁹ Man skulle konsumera såväl prylar som upplevelser.³⁰



Flygplanet till Rom.



Trafikpolis i Roms centrum.

Resandet och filmandets materialitet

Den gestaltande dimensionen och de olika sinnenas närvaro har alltmer betonats i turism- och upplevelseindustrin under det senaste decenniet. I turismforskningen kan man se en glidning från att betona den turistiska blickens betydelse, det vill säga att försöka se det turisten ser och betraktar, till medskapandet av den egna upplevelsen genom ett aktivt deltagande av olika slag. Dokumenterandet av resan kan definitivt betraktas som en del av resandets materialitet. Orvar Löfgren skriver om det kreativa i skapandet av reseminnen genom souvenirer och menar att så mycket energi går åt till att skapa dessa berättelser och vad än tanken med berättelserna är har själva produktionen och skapandet ett värde i sig.³¹ Medieforskaren Malin Wahlberg hittar träffande och igenkännbara uttryck för dessa konstnärliga ambitioner och denna improviserade kreativitet när hon beskriver hur vanligt förekommande det till exempel är med mellantexter för att markera plats eller att datera sekvenser i privatfilmer.³² I de aktuella privatfilmerna finns flera exempel på hur man pysslat och tänkt till kring filmerna när man till exempel skapat de inledande vinjettfilmerna av ihopklistrade vykort, kartongbitar, resebroschyrbilder och mellantexter.

Just smalfilmandet gav inte minst männen möjlighet att pyssla och vara kreativa. Kanske fungerade detta rent av som en frizon ibland? De behövde inte riktigt vara där mentalt därför att den dokumenterande blicken och den närvarande blicken är inte alltid densamma. Samma sak gällde när man kom hem från resan. Männen hade möjlighet att få syssla. Dimensionen amatörism och professionalitet är närvarande, i såväl handhavandet, som i motivsökandet och själva berättandet. Och vad var viktigast: resan eller berättelsen om den? Vissa forskare, till exempel Richard Chalfen, talar om privatfilmande som en sorts hyllningar till privatkonsumtionen, som människors stolthet över att kunna konsumera. Privatfilmandet kan som sagt ses som ett sätt att ge utlopp för kreativitet, vilket även Zimmermann betonar. Hon driver det dock längre genom att säga att det kreativa utloppet nekas oss i arbetslivet och då blir det så mycket viktigare på vår fritid där det egentliga självförverkligandet sker.³³



Marknad i Rom.



Kycklingar till salu på marknad i Rom.

Filmandet som social rit

Patricia Zimmermann skriver om ”reel families” utifrån just amatör- eller privatfilmmande. Skapandet av familj via filmandet är en aspekt som är tydlig i detta material – trots att just detta par inte har egna barn. Det finns ändå en sorts skapande av familjen genom släktingar, vänner och andras barn – ett avbildande av familjen genom att ständigt avbilda egna hemmet, trädgården, bilen, sommaren, semesterutrustningen och högtiderna. Zimmermann talar framför allt om själva inspelningen av filmerna och inte om visningarna. Men det finns intressanta ting att resonera utifrån kring materialiteten i själva visningssituationen; riggandet av filmvisningsutrustningen, upptrappningen inför visningen, samlandet av tillbehör, kort sagt prylarna som möjliggjorde själva filmvisningen. Det handlade inte om någon spontan visning man kunde genomföra när som helst utan det var en ritual, något som krävde planering och tid och, som sagt, gjordes vid vissa högtidliga tillfällen. Ytterligare en annan aspekt i skapandet av familjen är själva uppvisandet av familjen. Vilka filmer valde man att visa? För vem visades de och varför visades då just de filmerna?

Filmerna är något som får igång minnet men också fantasin kring det som varit – en länk mellan nutid och det förflutna om en, som Wahlberg skriver, gäckande närvaro av det förflutna i nuet.³⁴ Eftersom dokumentationen av det egna livet är så starkt selektiv blir det också spännande att tänka på vad filmerna *inte* visar.

Kameran fryser liv, liv som sedan kan bevaras som fotografi i fotoalbum eller en låda, som film, visade eller ej. Det är framför allt de goda minnena som visas och därmed bilden av den ideala familjen, menar flera forskare. Det handlar helt enkelt om att skapa, visa och/eller återskapa det som kan benämnas som ”livets solsida”.³⁵ Flera forskare talar om att kvinnornas roll i den här sortens filmer oftare handlar om att visa en sorts tidens ideal än att kvinnorna illustrerar sig själva. Citron skriver om ”tillfälliga revolter”: det vill säga det filmade subjektets opposition mot själva filmandet. Påfallande ofta handlar det om att kvinnan på ett retsamt sätt returnerar mannens kamerablick.³⁶ I en av de aktuella privatfilmerna fall finns ett exempel när kvinnan i paret räcker ut tungan till fotografen, troligen maken.



Bilder av vatten och fontäner förekommer rikligt.



Molnformationer är en annan klassisk och återkommande vy i semesterfilmer.



Hemfärd och solnedgång.

Man kan se filmandet och filmvisandet som ritual, ja, till och med som social rit för att tala med Susan Sontag.³⁷ Det är alltså inte bara filmandet i sig som skapar familjen utan även och kanske till och med snarare seendet: här sitter vi som en familj och ser på filmen att vi faktiskt är en familj. Filmen är beviset. Då fokuserar vi snarare på produkten och vad den gör med oss, det vill säga konsumtionen av medieprodukten. Mötet mellan minne och bild tydliggör att filmerna fungerar både som individuellt minne och som ett slags kollektivt sådant, men också att det är, som jag skriver ovan utifrån Bourdieu, generationsöverskridande. I det sociala sammanhanget, när vi ser filmerna, sker det ofta med högljudda kommentarer där vi fyller i varandras eventuella minnesluckor.³⁸

Citron, som är född i slutet av 1940-talet, är inte bara en forskare som reflekterar över privatfilmers betydelse utan delger som konstnär och filmare högst personliga berättelser och betraktelser. De fanns alltid där, skriver hon om privatfilmerna, genom att det filmades eller att man tittade på dem.³⁹ När hon beskriver dem känner vi igen motiv och handlingar från de filmer som analyserats här. Det är en massa leende och en massa görande. Att man ofta i filmögonblicket var klädd i finkläder berättar om skillnaden mellan arbete och fritid, mellan privat och offentligt. Privatfilmerna erbjuder familjen en fiktion som bekräftar vad de vill veta om sig själva, skriver Citron, och detta sanktionerar en offentlig blick av det mest privata utrymmet: hemmet.⁴⁰

Skapandet av jaget och nostalgin

Att synas är att finnas. Privatfilmerna är inte bara ett sätt att skapa familj eller ett sätt att visa oss hur typifierat minnesskapandet kan vara eller vilken roll det förflutna kan ha som till exempel samtidskritik. Det handlar i hög grad också om skapandet av det egna jaget. Dessa privatfilmer är på samma gång en sorts självavslöjande, självbedrägeri och självbefruktnings, menar Citron.⁴¹

Modernitetsforskare talar om den moderna människans förmåga till reflexivitet och menar att i tider av social och kulturell förändring ökar människors behov av att definiera sig själva.⁴² 1950-talet beskrivs som en tid stadd i förändring och full av uppbrott. Privatfilmerna kan vara en del i denna reflexionsprocess.⁴³

Man använder olika sätt och tekniker för att skapa ett tillbakablickande, för att minnas över huvud taget, skriver Löfgren. 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 dem krävs kulturell införståddhet.⁴⁴

När det gäller både fenomenet privatfilmande och tiden jag valt – 1950-talet – 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”.⁴⁵ De kan vara något som vädjar till nostalgiska känslor, av folkloristen Ulrika Wolf-Knuts benämnda ”talismaner”, exempelvis föremål, bilder eller till exempel en privatfilmsamling.⁴⁶ Gemensamt är att den osäkra framtiden, kopplat till en linjär tidsuppfattning, ger upphov till nostalgiska tankar. Nostalgi blir då en känsloupplevelse, något högst subjektivt och ett individuellt fenomen. Samtidigt är nostalgi och längtan kulturellt betingade och därmed tidsbundna. För många blir det den tiden då man var ung, som till exempel en period då man reste mycket. Begreppet nostalgi kan således fungera som 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.

Nostalgi handlar alltså lika mycket om nuet och om 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 i nostalgin: en önskan om förändring och försök till styrning. Samtidigt kan det finnas en regressiv aspekt, en försvarsmekanism. Det som har varit blir ur den aspekten överblickbart, hanterligt och lättare än det okända som ligger framåt i tiden. Wolf-Knuts ser nostalgi som ett slags lek med tiden, en lek med det förflutna men också längtan, identitet, gränsöverskridande, sinnlighet och begär.⁴⁷ Idéhistorikern Karin Johannisson menar att detta gör att nostalgi numera återvänt som en accepterad känsla, en känsla som till och med fått status som en sorts modern melankoli.⁴⁸



Deponenten med en av resans exotiska frukter: granatäpple.

Johannisson talar i sin bok *Nostalgia* om 1900-talets intensiva medvetenhet om det förflutna.⁴⁹ Det är dåtiden som är nutidens referenspunkt, menar hon, och ingår därmed i diskussionen om historia som selektivt minne. Nostalgia har inte med så kallad verifierbar historia att göra och handlar egentligen mer om stämningar än förflutna verkligheter. Visserligen förenklas, förgylles och förändras tidens gång och de nostalgiska stämningarna i film av det aktuella slaget, men de är ”sanna” som känsla i sitt relaterande av det som varit.



Svenska björkar filmade vid stugan på hösten avslutar sommaren 1952.

Avslutning

Att se till olika sorters läroprocesser är en fruktbar ingång när det gäller flera aspekter på privat rese- och semesterfilm. Här har till exempel visats hur genrebunden även privatfilmare är, att vi lärt oss att bära med oss en turistblick som vi gärna återberättar i våra egna privata filmer. Medieforskaren Amanda Lagerkvist menar att turistten kan ses som en semiotiker, en teckentydare, som utifrån sin förståelse tyder tecken i landskapet, letar efter det ”typiska” för en plats eller ett sammanhang.⁵⁰ Denna turistiska blick reproduceras genom till exempel turistfilmer av det slag som här har diskuterats. Som turist försöker man göra världen begriplig, få den att hänga samman. När man till exempel filmar en plats eller en händelse får man genom sin betraktelse och dokumentation en auktoritet att representera platsen eller händelsen. Det turister filmar blir, som Lagerkvist formulerar det, en uppsättning scener som finns där för hans eller hennes eget nöjes skull.⁵¹

Dessa smalfilmer visar också att efterarbetet, eller kanske i synnerhet bearbetningen av resan, kräver mycket. Att filma och dokumentera sitt resande kan ses som sätt att profilera sig, välja stil, inriktning och ange smak. I den processen är det viktigt att ha varit på plats, att ha bildbevis och i detta fall ha filmat: jag var där.⁵² Det blir ett sätt att skriva in sig själv i händelsernas förlopp och i detta uppstår en spänning mellan deltagande och iakttagande, mellan närvaro och distans. Villkoren för en självreflexiv blick är skapad och därmed en möjlighet att se sig själv i förhållande till den aktuella händelsen och till de andra medieformer som medverkar i skapandet av bilder eller filmer.⁵³ Men själva handlingen bör inte underskattas,

den kreativa processen i både filmandet och skapandet av den film som sedan visas.

Att resa och att vara på en annan plats verkar vara en förutsättning för känslan av att befinna sig i det annorlunda.⁵⁴ Vad är då ett rese- eller semesterminne? Vad händer med upplevelserna när de blir en del i en minnesbank till exempel i Grängesbergsarkivet? Genom sitt flitiga filmande under 1950-talet har detta par och deras filmer gett oss en möjlighet att se att det som var tidstypiskt då, nu är kulturhistoriskt intressant. Detta genom att visa på både kontinuitet och förändring, på kontrasterna mellan hemma och borta, mellan arbetstid och fritid, men också på förhållandet till rumslighet och rörlighet.

Noter

1. För att inte fastna i begreppsdiskussion skriver jag kort och gott "privatfilm" och menar film som detta par utan professionell kunskap filmade för att använda i privata sammanhang. Cecilia Mörner för i "Värt att minnas – nedslag i privata filmsamlingar från 1960–1980-talen", Mats Jönsson och Cecilia Mörner, *Självbilder. Filmer från Västmanland* (Stockholm: Svenska filminstitutet, 2006) en begreppsdiskussion liksom Karin Becker i "Fotografier: Lagrade bildminnen", *Medier och människor i konsumtionsrummet*, Karin Becker, Erling Bjurström, Johan Fornäs och Hillevi Ganetz, red. (Nora: Bokförlaget Nya Doxa, 2002). Becker diskuterar visserligen fotografier men hennes diskussion om amatörfotografi och vardagsfotografi är översättbart till vad som ofta kallas just privatfilm. Richard Chalfen, *Snapshot Versions of Life* (Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1987), s. 68 f., gör dessutom en skillnad mellan *film-making* och *movie-making* och i detta fall handlar det då framför allt om *home move-making*, det vill säga man gör det på "skoj" och vill att saker och ting skall se naturliga ut och handla om fritiden. Mats Björkin diskuterar i "Platser i rörelse", *Kultur, plats, identitet. Det lokals betydelse i en global värld*, Helene Egeland och Jenny Johannisson, red. (Nora: Bokförlaget Nya Doxa, 2003), s. 122 ff. olika sorters lokal och regional industrifilm under just 1950-talet och den mediasituation de fungerade inom.
2. <http://www.svenskfilmdatabas.se/>.
3. Jämför Michelle Citron, *Home Movies and Other Necessary Fictions* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), s. 15.
4. Citron, aa, s. 19. Hur man som turist agerar både framför och bakom kameran skriver Richard Chalfen en del om, aa, s. 100 ff.
5. Citron, aa, s. 19.
6. Malin Wahlberg, "Mellan privat och offentlig historia: amatörfilm och minne i *Private Hungary*", *Det förflutna som film och vice versa. Om medierade historiebruk*, Pelle Snickars och Cecilia Trenter, red., (Lund: Studentlitteratur, 2004), s. 163.
7. Mike Crang, "Knowing, Tourism and Practices of Vision", *Leisure/Tourism/Geographies. Practices and Geographical Knowledge*, David Crouch, red., (London: Routledge, 1999) är en av dem som utvecklat John Urrys "tourist gaze" och menar att man som fotograferande turist i första hand är ute efter en sorts självkunskap. Kombinationen av fotografering och turistliv sedan Svenska Turistföreningens tillkomst diskuteras av Pelle Snickars, *Svensk film och visuell masskultur 1900*, Diss. (Stockholm: Aura, 2001).
8. Snickars, aa, s. 37.
9. Jämför Becker, aa, s. 167.
10. Snickars, aa, s. 123.
11. Orvar Löfgren, *On Holiday: A History of Vacationing* (Berkeley: University of California Press, 1999).
12. Arbeta i trädgård och fritidshus återkommer även under senare decennier, i de filmer Mörner tittat på, aa, s. 87 f. Mörner skriver lite om "längtan tillbaka till det enkla, lantliga livet och en hyllning till det kroppsliga arbetet". Detta menar hon syns i alla filmer som handlar om arbetet med den egna täppan, aa, s. 89.
13. Jämför Katarina Saltzman, "Upplevelsens natur och naturen som upplevelse: semesterminnen från Öland", *Nonstop! Turist i upplevelseindustrialismen*, Tom O'Dell, red. (Lund: Historiska media, 1999). Saltzman har skrivit om vad naturupplevelser kan tänkas ha för innebörd, laddning och bibetydelser i svenska turisternas umgänge med naturen.
14. Saltzman, aa, s. 221.
15. Becker, aa, Pierre Bourdieu, *Photography: A Middle-Brow Art* (Stanford: Stanford University Press, 1990), Citron, aa, Mörner aa, Löfgren, aa, Don Slater, *Consumer Culture and Modernity* (Cambridge: Polity Press, 1997), Susan Sontag, *Om fotografi* (Stockholm: Norstedt, 1981), Wahlberg aa, Patricia Zimmermann, *Reel Families: A Social History of Amateur film* (Bloomington: Indiana University Press, 1995) för att nämna några som är aktuella just i denna artikel. Denna tolkning kan sägas passa bra just av ett material från 1950-talet eftersom det då gjordes flera politiska satsningar för att värna om familjen. Tv, till exempel, 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. Detta var en medveten politik, menar bland andra medieforskaren Madeleine Kleberg, *Sköt-sam kvinnosyn: hem- och familjereportage i svensk TV åren 1956–1969* (Stockholm: Institutionen för journalistik, medier och kommunikation – JMK, 1999). SOU 1956:32 (till exempel s. 52) handlar om televisionen som familjeinstrument, att den i en tid stadd i förändring och full av uppbrott kunde stärka familjebanden.
16. Bourdieu, aa, Wahlberg, aa.
 17. Citron, aa, Chalfen, aa.
 18. Jämför Chalfen aa, s. 54 f.
 19. Löfgren, aa.
 20. Ibid.
 21. Ibid.
 22. Orvar Löfgren, *Längtan till landet Annorlunda: om turism i historia och nutid* (Stockholm: Gidlund i samarbete med Sveriges turistråd, 1990).
 23. Löfgren, *On Holiday*.
 24. Mörner, aa, s. 74, jämför Chalfen, aa.
 25. Löfgren, *On Holiday*.
 26. Citron, aa, Mörner aa, s. 97.
 27. Becker, aa, s. 153.
 28. Jämför Citron, aa, s. 5.
 29. Chalfen, aa, s. 101 f.
 30. Lena Eskilsson, "Sommarsemester – Idé, praktik och personliga perspektiv", *Efter arbetet. Studier av svensk fritid*, Peder Aléx och Jonny Hjelm, red. (Lund: Studentlitteratur, 2000), s. 164 f.
 31. Löfgren, *On Holiday*.
 32. Wahlberg, aa, s. 153.
 33. Detta diskuterar Zimmermann, aa. Se även Mörner aa, s. 77 och 88.
 34. Wahlberg, aa.
 35. Detta menar Cecilia Mörner finns med i flertalet av samlingarna i Grängesberg, aa, s. 81.
 36. Citron, aa, s. 13.
 37. Sontag, aa.
 38. Jämför Mörner, aa, s. 78.
 39. Citron, aa, s. 8
 40. Ibid., s. 14.
 41. Ibid., s. 19.
 42. Becker, aa, s. 175.
 43. Jämför Carina Sjöholm, *Gå på bio: rum för drömmar i folkhemmets Sverige*, Diss. (Stockholm och Stehag: Symposium, 2003).
 44. Orvar Löfgren, "Minnessaker", *Tingsligheter*, Kulturens årsbok 2002 (Lund: Kulturen 2002) s. 279 f.
 45. Ibid., s. 270 f. Delar av denna diskussion om nostalgi finns i Sjöholm, aa.
 46. Ulrika Wolf-Knuts, "Drömmen om den gamla goda tiden. Om nostalgi i veckotidningar" *Nostalgi og sensasjoner: folkloristisk perspektiv på mediekulturen*, Torunn Selberg, red. (Turku: NIF, 1995), s. 187.
 47. Wolf-Knuts, aa, s. 217.
 48. Karin Johannisson, *Nostalgi: en känslas historia* (Stockholm: Bonnier, 2001), s. 159.
 49. Ibid.
 50. Amanda Lagerkvist, *Amerikafantasier. Kön, medier och visualitet i svenska reseskildringar från USA 1945-63*, Diss. (Stockholm: Journalistik, medier och kommunikation, 2005), s. 95.
 51. Lagerkvist, aa, s. 95 f.
 52. Jämför Tom O'Dell, "Turism i upplevelsens tecken", Tom O'Dell, red., aa.
 53. Becker, aa, s. 181.
 54. Saltzman, aa, s. 225.



Ingrid Esping

Bland elaka jultomtar och hemstöpta ljus: nedslag i privata julfilmer från 1930-tal till 1980-tal

De privata julfilmernas innehåll

FIRANDET AV JULEN har rötter i fornnordisk tid då man under årets mörkaste period anordnade midvinterblot.¹ På 1860-talet introducerades tomten i egenskap av julklappsutdelare och därmed började det moderna julfirandet i svenska hem att anta sin moderna form.² Allt sedan filmens födelse har julen utgjort ett återkommande tema inom spelfilmen och vid sidan av julfilmsuccéer som exempelvis *It's a Wonderful Life* (Frank Capra, 1946), *White Christmas* (Michael Curtiz, 1954), och *While You Were Sleeping* (Jon Turteltaub, 1995) har julens rekvisita och ikonografi använts i så vitt skilda genrer som västernfilm, actionfilm, skräckfilm och pornografisk film.³ Hollywood har därmed bidragit till att göra julen till ett globalt fenomen.⁴ Den amerikanska varianten av julen har således även den kommit att påverka det svenska julfirandets sekularisering, kommersialisering och ritualer förankrade i familjesfären.

I de privata filmsamlingar som fortlöpande katalogiseras och digitaliseras vid filmarkivet i Grängesberg är skildringar av svenskt julfirande vanligt förekommande. "Privatfilm" är den beteckning Cecilia Mörner använder i "Värt att minnas – nedslag i privata filmsamlingar från 1960–1980-talen".⁵ Här väljer jag att koncentrera



Julbaket hemma hos familjen Lindqvist år 1957.



Julens manliga syssla: att hugga en julgran.

mig på ett fåtal privatfilmer, närmare bestämt elva stycken vilka spänner över åren 1933 till 1985 och där det huvudsakliga temat är svenskt julfirande.⁶ Jag kommer att fokusera dels på hur julens ritualer och motiv skildras estetiskt/filmiskt, dels undersöka vilka ideologiska/genusmässiga aspekter som härmed representeras samt huruvida det går att skönja förändring över tiden. I *Snapshot Versions of Life* (1987) har Richard Chalfen undersökt privatfilmens estetiska effekter samt de kulturella betydelser som därmed går att utläsa.⁷ Patricia Zimmermann har i sin tur i *Reel Families. A Social History of Amateur Film* (1995) studerat de borgerliga kapitalistiska värden som genomsyrar privatfilmernas återkommande skildringar av det sentimentala kärnfamiljeidealet.⁸ Det är dessa sinsemellan olika angreppssätt som jag vill förena i min studie av de privata julfilmerna. Det är mot bakgrund av julens rekvisita som den lyckliga familjen iscensätts inför kameran. I *Home Movies and Other Necessary Fictions* (1999) har Michelle Citron försökt demontera bilden av familjeluckan och finner såväl i familjens egna privata filmsamlingar som i senare kommersiella varianter som exempelvis *America's Funniest Home Videos* hur de förtryck i olika former man inte vill kännas vid ändå skiner igenom.⁹

Som Tom Gunning påpekar uppstod det med uppfinningen av filmkameran nya sätt att förhandla fram och förmedla sociala relationer, inte minst genom att det privata rummet och kroppen kunde blottas för en publik och eftervärld.¹⁰ De privata julfilmerna skildrar ett slags mikrokosmos där modern förbereder den perfekta julen, barnen deltar i julens ritualer som exempelvis pepparkaksbaket och där, som Cecilia Mörner konstaterat, fadern med ganska få undantag befinner sig bakom filmkameran.¹¹

Om fadern avbildas är det i färd med ”manliga” sysslor som exempelvis att hugga julgran.¹² Barnen, som i hög grad är vad julfirandet inriktas på, verkar inte alltid bekväma framför den kamera de förväntas agera inför med tindrande ögon. Detsamma gäller modern vars leende in i kameran inte sker utan ansträngning efter att hon med möda och stort besvär har lagt ned mycket tid på julförberedelserna. Moderns roll i julfirandet kan, som Lena Kättström Höök skriver, vara hjältinnans, martyrens eller ”traditionspolisens”.¹³ I essän ”The Great Christmas Quarrel and Other Swedish

Traditions” pekar Orvar Löfgren utifrån både massmediala källor och ett etnologiskt intervjumaterial på hur julfirandet ofta tenderat att bli en härd för konflikter. Drömmen om den perfekta julen – det de privata julfilmerna avsiktligt önskar skildra – går i en vansklighets balansgång med en frustration över att julen tas på ett sådant allvar. Den är inget man skrattar åt.¹⁴

De privata julfilmernas estetik och berättande

Den avsevärda filmtekniska utveckling som sker under tiden för den undersökta perioden (alltså från början av 1930-talet till början av 1980-talet) med 16 mm-, 8 mm-, Super 8-film och därefter videoteknik avspeglas delvis i filmmaterialet. Merparten av filmerna är i färg, men det är bara filmen i Jonny Sandqvists samling som innehåller ljud. Tekniken har naturligtvis medfört begränsningar, inte minst på grund av att film från början var för dyr och krånglig att hantera för gemene man. På den tiden var det bara möjligt att göra tre minuter långa tagningar, vilket Hans Petterssons film från 1933 är ett exempel på. Det krävdes en rigorös kontroll och ett noga avvägt urval före och under filmningsprocessen.¹⁵

Ändå är de privata julfilmerna generellt präglade av det som Orvar Löfgren beskriver som en lust för ritualen.¹⁶ Julen framkallar en kreativitet vad gäller dekorationer vilka ger filmerna en specifik *mise-en-scène*, och många filmer är präglade av den estetiska lekfullheten och (stumma) berättarglädje som julen verkar inspirera till. De privata julfilmerna använder sig av julen i egenskap av berättelse med tydlig avgränsning i tiden (från första advent och fram till själva julaftonen), med en specifik rekvisita (exempelvis i form av stearinljus, glitter och granar) och med utklädda roller som tomtar, lucior och stjärngossar.

Definitionsmässigt går privatfilmen att relatera både till någonting autentiskt, vilket tangerar dokumentärfilmens upptagningar fast med en nedtonad retorik, samt till den konstruerade spelfilmens berättelser och iscensättningar. James M. Moran menar att privatfilmen inte kan genrebestämmas utan att det snarare rör sig om olika metoder: det går inte att tala i termer av det sanna eller det falska, det verkliga eller överkliga utan vad privatfilmen gör är att kommunicera

och uttrycka sätt att se på *en* begränsad värld i stället för på världen generellt.¹⁷ Det autentiska, alltså det som rör filmernas indexikala status, finns både där och inte. Tiden är inskriven i de miljöer och kontexter som julfilmerna utspelar sig i, men ändå är sanningshalten i vad bilderna visar upp ytterst selektiv.¹⁸ Det visuella material som de privata julfilmerna rymmer är möjligen representativt för själva julfirandet men är inte desto mindre förändrat på grund av kamerans närvaro. Stella Bruzzi menar att dokumentärfilmen är att jämföra med "föreställningen av det aktuella". Detta avser samspelet mellan en förfilmisk verklighet och det som sker inför kameran genom den filmandes kontrollerande eller manipulerande närvaro.¹⁹ Julen kan dessutom ses som ett föreställningsfenomen i sig, genom dess ritualer, rekvisita och karaktärer.

En viktig skillnad mellan privatfilm och dokumentärfilm är att den förra i hög grad saknar styrning eller "röst".²⁰ Konventioner inom dokumentärfilmen som exempelvis berättarröst, intervjuer och "talking heads" används inte heller i de fall det rör sig om ljudfilm. Detta är omständigheter som bidrar till att ge de privata julfilmsupptagningarna en fragmentarisk karaktär. Att filmerna är privata, vilket innebär att jag som åskådare saknar kontextuell information, samt att de knappast innehåller någon retorisk styrning gör att mitt intresse ägnas den visuella presentationen. Trots att jag är främmande inför filmernas privata karaktär bidrar ändå själva julmotivet till att framkalla egna minnen och känslor kring julen. Den upplevelseaspekten har Vivian Sobchack diskuterat i uppsatsen "Toward a Phenomenology of Nonfictional Experience", där hon just pekar på hur förförståelsen och den information filmerna ger – antingen det rör sig om spelfilm, dokumentärfilm eller privatfilm ("film-souvenir") – påverkar vår identifikation och upplevelse.²¹ Men i och med att filmerna lämnar sin privata hemvist och genom filmarkivet i Grängesberg görs tillgängliga för forskning och annan icke kommersiell verksamhet genomgår de ett slags metamorfos. Från att ha varit privata angelägenheter blir de förvandlade till och indexerade som studieobjekt och detta, vilket Cecilia Mörner påpekar, gör det möjligt att tolka filmerna i egenskap av dokumentära upptagningar.²²

Motiven och dess betydelser

Julen uppvisar ett alldeles eget förråd av rekvisita i form av guldglänsande stjärnor, röda hjärtan, fantasifulla tomtar och glittrande julgranar. De lådor med julpynt som resten av året är undanstuvade, packas upp och en nostalgisk sentimental stämning skapas genom ett övermått av dekorationer. "[J]ulkartongerna fungerar som minnesskåp",²³ skriver Kerstin Gunnemark. De privata julfilmerna förstärker den minnesfunktionen ytterligare eftersom de levande bilderna skapar en kraftfull visuell närvaro av någonting frånvarande och kanske även en längtan tillbaka till barndomens jular.²⁴ Vanliga och återkommande motiv i de privata julfilmerna jag studerat är ljusdekorationer, poserande lucior, pepparkaksbak, julgranar och utomhustagningar av gnistrande snö. Endast i filmen ur Astrid Lindqvists samling från 1957 skildras julens religiösa kopplingar, bland annat genom julkrubban i hemmet och besöket i kyrkan.²⁵ I Einar Dahlins samlingar från 1961 och 1962 betonas snarare den materiella sidan av julen, genom att sätta affärlivet i Stockholms city i fokus. Att jultraditionen är bärare av skilda värderingar och lokala variationer blir märkbart genom de miljöer och motiv som de olika filmfotograferna valt att filma och därmed bevara som minnen.

Det heliga juleljuset

Astrid Lindqvists film (färg/stum) från 1957 inleder med en reproduktion av en Carl Larsson-målning och över denna projiceras en text i grönt: "mörk NOVEMBER tänder flitens lampa". Därefter följer en sekvens där två äldre damer stöper ljus. De färdigstöpta ljusen, som är röda och vita, filmas i närbild från olika perspektiv. Därefter placeras fyra ljus i en adventsljusstake. Sekvensen är präglad av estetisk medvetenhet i skildringen av en omsorgsfull arbetsprocess och förberedelse inför julen som även syftar tillbaka till den inledande texten ("flitens lampa"). Nästa sekvens inleds med en reproduktion av Maria och Jesusbarnet samt med texten: "och DECEMBER hälsar JULENS GÄST". Därefter ser vi det första adventsljuset tändas och kort därefter filmas människor på väg ut ur en kyrka. Filmens tilltal poängterar julens religiösa budskap. Advent betyder



Heliga juleljus.

ankomst på latin och texten ”JULENS GÄST” syftar alltså på Jesu ankomst på julaftonen medan den första söndagen i advent betecknar inledningen av det nya kyrkoåret.²⁶

Inför andra advent ser vi en av kvinnorna brodera en bonad med ett kyrkomotiv, inför tredje advent filmas ett luciatåg i kyrkan och inför fjärde advent följer en sekvens där kvinnorna bakar. Dessa tagningar är präglade av samma omsorgsfullhet och estetiska medvetenhet som tidigare ljusstöpningen, vilket ger representationen ett poetiskt skimmer.²⁷ Mandelmusslor och finska pinnar läggs på en plåt och därefter avbildas de färdiggräddade kakorna i närbild från olika perspektiv. På själva julaftonen kommer det besök till familjen och kameran fokuserar på hur ett litet barn leker med julkrubban. Till skillnad från merparten av de övriga privata julfilmerna syns ingen tomt till, men efter paketöppningen dukas julbordet fram och filmen avslutas med den passande texten: ”Nu tändas tusen juleljus”. Astrid Lindqvists julfilm har en förhållandevis tydlig struktur uppbyggd kring tändandet av de fyra ljusen vilka inte endast sprider julstämning utan även ges en sakral betydelse som symboler för adventssöndagarna.²⁸ Därtill ges förklarande information i form av textskyltar vilka anknyter till en inom den dokumentära genren ofta tillämpad förevisande metod.²⁹ Julens eget fortskridande i tiden används därmed som en berättelse där julens religiösa budskap poängteras och där kvinnornas julförberedelser i hemmet arrangeras inför kameran och filmas i en poetisk lyster. Att tomten i den här filmen lyser med sin frånvaro stämmer väl överens med filmens religiösa vinkling.

Neonljus och julhandel

Den kommersiella julen introducerades redan på 1920-talet genom marknadsföringen av symboliska värden. 1939 skedde den mycket lyckade lanseringen av Rudolf med röda mulen (”Rudolph the Red-Nosed Reindeer”) i en amerikansk annonskampanj.³⁰ Julen hade även innan dess varit en tid för blomstrande handel, men också en tid av generositet och gästfrihet riktad både mot närstående samt tjänstefolk och husdjur – nuförtiden riktas inte minst särskilda insatser mot hemlösa i juletid.³¹ I Hans Pettersons film från 1933 ser vi följaktligen

familjens husjungfru sitta med vid det överdådigt dukade julbordet i paradvåningen, inte helt olikt det julfirande med släktingar och tjänstefolk som skildras i *Fanny och Alexander* (Ingmar Bergman, 1982).³² I Einar Dahlins filmsamlingar, som förflyttar oss fram till början av 1960-talet, har julhandeln tagit rejäl fart i den moderna storstaden och skyltsöndagen (som åtminstone tidigare brukade infalla på den första söndagen i advent) är en sedan länge väl etablerad jultradition.³³ Dahlins båda filmer rymmer tämligen långa utomhustagningar från julskyltningen i Stockholms city, och skiljer sig således motivmässigt från de övriga julfilmer jag har studerat.

Skyltsöndagen är ett fenomen som hänger samman med utvecklingen av offentliga belysningskällor. Det var först på 1950-talet som det elektriska ljuset på ett effektivt sätt kunde lösa belysningsfrågan, vilket i sin tur ökade intresset för fönsterskyltning.³⁴ Einar Dahlins film från 1961 (svartvit/stum) uppvisar ett överflöd av olika belysningar – exempelvis neonskyltar vilka markerar olika lokaliteter som exempelvis Sergels teater, DN-huset, Hötorgshallen, Dux, Hennes och varuhuset PUB. I en sekvens syns ett flertal tända marschaller i olika utsnitt vid sidan av andra julbelysningsdekorationer. Kameran vilar länge och nära vid dessa ljuskällor och representationen är (i likhet med tidigare Astrid Lindqvists film) präglad av en ganska utstuderad känsla för det estetiska. Tagningarna på belysnings-skådespeleriet skapar därtill en känsla av stillhet i kontrast till storstadens brusande liv, rörelse och trafik. Vid ett par tillfällen tittar kameran uppåt och visar upp nybyggda höghusfasader med lyftkranar i bakgrunden – bilder som inte har något med julen i sig att göra men som genom en observerande kamera i rörelse ger kontextuell information. För filmfotografen tycks det moderna funktionella storstadslandskapets framväxt vara en källa till inspiration och upptäckarglädje vilket osökt för tankarna till poetiska ”Citysymfonier” som exempelvis *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt* (Walther Ruttmann, 1927).

Einar Dahlins film från 1962 (färg/stum) skildrar en än mer utstuderad skyltfönsterestetik. Om stearinljusdekorationerna i Astrid Lindqvists samling kan sägas frammana en närmast sakral stämning ges de elektriska ljusen här en materialistisk och kommersiell inramning. Det är troligt att det är familjefadern Einar Dahlin som



Julskyltning i Stockholm år 1963.

har filmat en rad skyltfönster med kvinnliga skyltdockor iförda den tidens chicka dammode. Kamerablicken syns närmast tråna efter de konstgjorda kvinnoben, iförda damskor med höga klackar, vilka avbildas från olika vinklar samtidigt som de för mig ger intryck av att vara aningen surrealistiska. Associationerna går till nutidens H&M-reklam som i juletid skyltar med lättklädda modeller på enorma reklampelare, vilket för vissa förknippats med sexism, för andra med lustfylld flärd i form av röda spetsar.³⁵ I fönstret till en damfrisering med skyltdocksansikten bibringas även informationen: ”kammas, schamponeras, sprayas, 23 kr”. Under familjen Dahlins vandring i Stockholms city på skyltsöndagen fokuseras även barnens (en son och en dotter) drömmar då de med önskefyllda ögon blickar in i leksaksaffärernas skyltfönster. I ett fönster syns ett pariserhjul i miniatyr med åkande dockor och ett roterande podium med dockor avbildade från olika perspektiv. När detta filmas genom skyltfönstret accentueras inte bara den verkliga rörelsen utan det uppstår även en rad märkliga speglingseffekter genom kameraoptiken. Ett annat fönster som filmas visar rörliga sotardockor sittande på tak och skorstenar. Från närbilden av en grupp sotare följer sedan flera närbilder på enskilda dockor och även här fokuserar kameran på den rörelse som är en del av skyltfönstrets iscensättning av en konstgjord miniatyrvärld. Här observeras storstadens fenomen med hjälp av en filmkamera som är bärbar och därmed rörlig, men de som filmas uppvisar ingen medvetenhet inför kameran och de arrangerade skyltfönstren är iscensättningar som skulle ha existerat även utan kamerans närvaro.

Ett tredje tema, vid sidan av dammodet och leksakerna, utgörs av julens delikatesser. Genom ett skyltfönster filmas julostar i närbild samt brödförpackningar med texten: ”byggde bröd”. Inne i affären filmas knäckebrödsbakor som hänger på väggen samt ett bord dukat med kaffeporslin och julkakor. I kontrast till de tidigare tagningarna – i synnerhet de som visar det nya och moderna i form av höga hus och trafikerade vägleder – vilar här en gammeldags stämning i miljöer som andas nostalgi och en längtan efter den ”äkta” julen från förr.³⁶ Att Astrid Lindqvists film från 1957 inleder med reproduktionen av en Carl Larsson-målning ligger fullt i linje med den nationalromantiska drömmen om ett julfirande på landet för-

verkligt genom hemstöpta ljus, hemvävda bonader och hembakade julkakor. I Einar Dahlins skildring av julen i storstaden uppstår det en kollision mellan det gamla och det nya, men där fokus på modernitet och utveckling främst präglar tagningarna. Vi befinner oss fortfarande i början av 1960-talet och julkommersens skildras som något positivt och oerhört lockande. Att julen ett par år senare skulle ifrågasättas i svallvågorna av 1968 med paroller som ”Skit i traditionerna” syns inte alls i Einar Dahlins privata julfilmer.³⁷ Däremot tillhandahåller filmupptagningarna i Stockholms city kontextuell information i form av miljöer och tidsanda vilket berikar upplevelsen för en utomstående betraktare.

Den vita julen

Ett viktigt element i julens rekvisita är snön – förmodligen för att den vid sidan av stearinljusen och neonlamporna lyser upp utomhus under den mörkaste delen av året. I berättelser, filmer, bilder och julsånger är den perfekta julen alltid vit och inhöljd i ett täcke av snö. I de jul- och nyårskort som Jenny Nyström skapade under det tidiga 1900-talet poserar tomten mot vit bakgrund eller i en liten stuga med snön virvlande utanför fönstret.³⁸ Viktor Rydbergs dikt ”Tomten” (1881) inleder med beskrivningen av ett landskap där ”snön lyser vit på fur och gran, snön lyser vit på taken”.³⁹ Även om långt ifrån alla i Sverige får uppleva vita jular har olika medier bidragit till att forma ett kollektivt minne kring en jul med granar tyngda av stora snösjöar och där slädar till ljudet av bjällerklang glider fram genom ett vitt landskap upplyst av facklor.⁴⁰

Denna julens vita dröm är något som flera av de privata julfilmerna reproducerar. Finns det snö så lämnar man inomhusmiljön för att filma det vita. Einar Dahlins film från 1962 rymmer, vid sidan av julslytningsavsnitten, tagningar på familjens översnöade trädgård. Kameran vilar länge och nära på snötäckta granar och trädgrenar liksom även andra objekt, som exempelvis en nästan översnöad spark, avbildad i olika vinklar. Dessa bilder uppvisar ett poetiskt skimmer och ger just den stämning som förknippas med drömmen om en vit jul och resultatet blir till ett slags frusen stillhet kontrasterad mot storstadens frenesi.⁴¹



Gnistrande snö.



Jul- och nyårshelgen är kall i Rättvik år 1965.



Damer poserar vid Siljans strand.

Den första filmen i Leif Sundqvists samling (svartvit/delvis i färg/stum), som skildrar familjens jul i Rättvik år 1966, rymmer en lång utomhustagning av det lantliga snötäckta landskapet med dess röda stugor och snötäckta granar. Snön bildar här den perfekta inramningen åt ett julfrande på landet tämligen befriat från storstadens kommers och neonskimrande rekvisita.⁴² Dessutom är det, som den andra filmen i samlingen visar, kallt: istappar omgärdar bilden av en termometer av märket Sica som visar minus 32 grader.⁴³

Ett tåg anländer till stationen (ett för filmen nästan lika gammalt motiv som filmen själv) och ett par vänner till familjen kliver av. I en lång sekvens skildras deras promenad ute på isen med Rättviks kyrka och slalombacken i bakgrunden. Här är kamerans rörlighet och delaktighet i det skildrade påtaglig. Vid ett tillfälle filmar fotografen sina skor när han går över snön. Lite senare gör kameran en panorering över det av vintern insvepta samhället och en inzoomning används för att fånga in solnedgången. Ännu en gång rymmer utomhustagningarna autentiska markörer i form av skyltar som exempelvis "Hotel Lerdalshöjden", "Jöns-Andersgården" och "Slalombacken", vilka bidrar till att lokalisera tagningarna. Här blir även filmfotografens delaktighet i skeendet märkbar genom att de som blir filmade uppvisar en tydlig medvetenhet inför kameran. Två kvinnor poserar vid ett träd intill bryggan vid den frusna sjön Siljan. Den ena kvinnan tar några danssteg med blicken mot kameran och en man tar av hatten och gör en hälsning.⁴⁴ Vid ett annat tillfälle räcker samme man ut tungan åt filmfotografen. Leif Sundqvists film från 1966 ger tydliga indikationer på hur minnen av julen konstrueras i samspel mellan den som filmar och de som filmas, vilket liknar den karaktär av föreställning Bruzzi menar är avgörande för hur *en* dokumentär sanning antar form.⁴⁵

Tomtemyten och den "heliga" familjen

Merparten av de privata julfilmer jag har studerat skildrar besöket av tomten, julklappsutdelningen samt paketöppningen.⁴⁶ Jultomten som karaktär har en komplicerad historia som går tillbaka till Myrna på 300-talet och helgonet S:t Nicholas – ofta avbildad som en gammal vitskägig farbror i biskopsmössa – som vid sidan av att

vara sjömännens skyddshelgon även blev ett populärt helgon för barn. I den svenska folktron finns dock en alldeles egen tomtegestalt i form av den dvärgliknande gårdstomten som visserligen ägnade omsorg åt att vakta gårdens djur, men bara om man höll sig väl med honom.⁴⁷

Vår svenska tomte är, enligt Inge Löfström, besläktad med den stundom goda stundom onda andevärld som ansågs ytterst levande innan Norden blev kristnat.⁴⁸ Från min norrländska horisont minns jag att mamma ställde ut en tallrik risgrynsgröt på förstutrappan kvällen före julaftonen för att blidka tomten. Gårdstomten var ett väsen som ingav en respekt som fortfarande ljuder i tomtens mest välkända replik: ”Finns det några snälla barn”?

I Ann-Mari Pantzars film (färg/stum) från 1969, som skildrar en julmarknad i lantlig miljö, ser vi en tomte i sällskap med en människa utklädd till bock eller åsna. Detta skulle kunna vara en variant av figuren Klapperbock, vars förklädnad med bockhuvud och klapprande käkar genom sitt oregerliga och spökaktiga uppträdande hade för avsikt att skrämna barn, men som kunde blidkas med hjälp av mat och brännvin (en del bockar var försedda med en inbyggd slang ner till ett kärl så att brännvinet kunde hällas direkt i gapet).⁴⁹ Liknande ondskefulla varelser har även setts i S:t Nikolaus släptåg med exempelvis de utspökade Swarte Piet och Knecht Rubrecht, vilka låtsades bestraffa barnen med en käpp för deras odygd. Julbocken har alltså funnits i olika skepnader innan den moderna tomten tog vid som gåvoutdelare.⁵⁰ Idag lever bocken kvar i julens förråd av rekvisita som en tämligen beskedlig figur av halm. Men kanske kan det (nästan) årliga uppeldandet av den enorma halmbocken i Gävle – som vore den en häxa på bål – ha kopplingar till de urgamla betydelser och funktioner som bocken en gång hade. Ordet ”bock” har för övrigt vid sidan av sin djuriska och maskulina bestämning andra negativa innebörder i det moderna svenska språket, som exempelvis ”horbock” i betydelsen övererotisk man.

Djävulsfiguren förvandlades alltså till julbock och helgonet S:t Nikolaus givmildhet och godhet togs över av jultomten.⁵¹ Det var på 1860-talet som tomten som julklappsutdelare introducerades och ett stycke in på 1900-talet hade jultomten blivit etablerad i var mans hem som julklappsutdelare.⁵² Den tomten har förlorat nästan



Tomten i sällskap med Klapperbock.

alla sina sinistra drag och är ett resultat av en mediering som skett både via konstnärliga gestaltningar i bild och text (exempelvis Jenny Nyströms illustrationer från mitten av 1800-talet) och i filmer – den animerade kortfilmen *Jultomtens verkstad* (*Santa's Workshop*, 1932) är ett stilbildande exempel – vilka torde ha haft det allra största genomslaget i synnerhet vad gäller lanseringen av den nordamerikanska Santa Claus.⁵³ Nyström introducerade en – inspirerad av den folkliga traditionens gårdstomte – fryntlig och välvillig tomte med klappar i säcken och en röd luva.⁵⁴ Disneys skildringar befäste gestaltens utseende ytterligare med den helröda dräkten och det helvita skägget hos en mera fullvuxen tomte.⁵⁵



Tomte i utstyrsel á la 30-tal.

Tomtens mask och utstyrsel bär fortfarande på kopplingar till äldre tiders karnevaler och burlesker.⁵⁶ Under 1900-talets första decennier introducerades pressade ansiktsmasker i massupplagor med tillhörande skägg av vit bomullsvadd och en toppig mössa av rött kräppapper, vilket gjorde tomtens uppenbarelse ganska anonym.⁵⁷ Det är i denna utstyrsel tomten anländer till Hans Petterssons familj julaftonen år 1933 för att dela ut paket, trots att inga barn syns till i bild. Men det är inte bara de vuxna som får ta emot paket, utan även familjens hundar, vilket verkar logiskt med tanke på den tidigare gårdstomtens givmildhet mot djuren i de svenska ladugårdarna. Den pappersaktiga masken gör dock tomten till en ganska bisarr uppenbarelse. Att han är med på filmen och tittar in i kameran, tyder på att jultomten under 1930-talets första hälft blivit till en självklar attraktion även utan barnens antingen tindrande eller lätt förskrämda ögon.⁵⁸



Mamma med tomtebarn, julen 1961.

I de andra privata julfilmerna är det barnen som står i fokus för tomtens uppmärksamhet, och här är variationerna vad gäller tomtens uppenbarelse rikliga. I Einar Dahlins film från 1961 är det barnen i familjen som får agera tomtar inför kameran. Det råder en uppsluppen stämning och tomtebarnen vinkar till kameran innan de går. Men det som kameran främst fokuserar på är själva öppnandet av en överdådlig samling julklappar.⁵⁹ Att Jonny Sandqvist film från julen 1980 förutom att den är i färg även har ljud gör att känslan av autenticitet ökar eftersom julen i verkligheten både är i färg och belamrad med en mängd olika ljud. Här både ser och hör vi exempelvis tomten prata bakom sin mask: ”God jul, finns det några

snälla barn [...] vad jag ser dåligt [...] finns det några snälla barn [...] God jul [...] Så går jag i väg [...] Ska ni hjälpa tomten så han slipper vara så länge [...]. Ljudet bidrar till att informera om att den här tomten (troligen farfar eller morfar) är gammal, trött och inte så entusiastisk inför sitt uppdrag. Lite längre fram ser vi honom utan tomteutstyrsel sitta vid ett bord med två små barn (barnbarn) i knäet och ännu en gång beklagar han sig: "[H]an orkar inte mer, känn på hjärtat, ”dong”, ”dong” [...] Oj, oj, jag tror att ni är ganska trötta [...] Ja, vad ska vi sjunga då [...] Bä, bä vita lamm”.⁶⁰

Den "(sken)heliga" familjegemenskapen

Julen har blivit en av modernitetens stora berättelser och som sådan är den en konstruktion av motsättningar och tvetydigheter, formad (och stadd i förändring) genom både kommersiella institutioner och medier. Tomten har, som Russel W. Belk påpekar, utvecklats till att bli en "helig" figur för en sekulariserad värld. I likhet med Jesus har tomten försetts med övernaturliga talanger, men hans gåvor är materiella istället för själsliga. Från sitt snövita land, som har himmelska associationer, ser han allvetande ned över jorden och vet vilka barn som varit snälla och vilka som har varit elaka. Men i all sin magi skiljer sig den fryntliga, hedonistiska, rödklädda tomten markant från den Jesuslika uppenbarelsen som avbildas som ung och smal, bärandes vita särkar, och med en seriös framtoning i kraft av helbrägdagörare i en icke materiell sfär.⁶¹

Julen är den största av årets familjehögtider och berättelsen om den heliga familjen samt det kristna kärleksbudskapet stämmer väl överens med den lyckliga julgemenskapen som ideal.⁶² De privata julfilmerna upprätthåller denna förebild. Kameran reproducerar minnen genom att skildra och iscensätta familjens julritualer. Filmernas konstruktion är således ideologiskt betingade på de sätt familjehistorierna tillrättaläggs och bevaras som en autonom enhet på vilken samhället antas vara uppbyggt.⁶³ Härmed döljer filmerna det som julen också kan vara: ensamhet, besvikelse, köphysteri, frosse-ri, alkoholism och alienation. Dessa är de av julens baksidor som kameran sannolikt raderar ur familjehistorien. Bakom julens glittriga rekvisita och maskeradupptåg döljer sig ofta lika delar innerlighet



Barn poserar som stjärngosse och Lucia.



Finklädjd pojke på julaftonen år 1961.

och hyckleri. Filmerna avser inte att visa mammornas ansträngningar inför julen, men antyder ändå en viss trötthet eller anspänning, exempelvis hos den mamma som vid julbordet torkar sig med servetten, vinkar mot kameran och höjer sitt snapsglas. Och tindrar barnens ögon egentligen? Stundom verkar de större barnen känna sig föga bekväma i de situationer där de förväntas posera som lucior, stjärngossar och tomtar, eller då de får demonstrera sina julklappar inför kameran. De riktigt små barnen verkar på det hela taget osäkra och lite oförstående inför julens ståhej. Dessutom verkar de vara ganska så trötta på att fara runt på julmarknader och lite frusna under uteleken i de gnistrande snödrivorna, allt medan kameran observerar dem.

Filmer som skildrar verkliga personer i verkliga situationer innebär etiska forskningsproblem att konfrontera. Inom den dokumentära filmtraditionen har den typen av spörsmål stundom ignorerats. Ett mönster som man ofta finner inom dokumentärfilmen antar form redan i Robert Flahertys *Nanook of the North* (1922) på de sätt filmaren kreativt skildrar och tillrättalägger eskimåernas liv i deras privata sfär.⁶⁴ En liknande maktrelation existerar i de privata julfilmerna, då familjefadern filmar och filmens objekt utgörs av mamman och barnen. Skillnaden är dels att familjefadern inte är någon utomstående professionell filmare, dels att privatfilmerna inte är tänkta för en offentlig publik (därmed är de heller inte censurerade). För mig som *utomstående* åskådare blir det etiskt vanskligt att i detalj diskutera komplikationerna därför att det skulle innebära ett utlämnande av de individer som medverkar i de privata julfilmerna. I mera generella termer går det dock att konstatera att de privata julfilmerna tenderar att exploatera i synnerhet barnen. Genom filmmediet *används* barnen för att göra bilden av den lyckliga familjegemenskapen komplett. Men det är inte barnens egna minnen som skildras, utan snarare är det den som står bakom kameran som tillkännager sin egen dröm om julen – kanske som en kompensation för förlusten av egna lyckliga barndomsjular – i avsikt att föra jultraditionens riter vidare till nästa generation. Möjligen kan själva filmandet av julen bli ett sätt att undvika ”det stora julgrälet” då koncentrationen i stället riktas mot att iscensätta den perfekta julen inför den kamera som på samma gång i någon mening kräver och utnyttjar sitt motiv.

Trots att mitt filmmaterial spänner över nästan 50 år och trots en både filmteknisk och samhällelig utveckling verkar julen och julfirandet vara något tämligen oföränderligt i grunden, om än det finns lokala variationer. De privata julfilmerna uppvisar inga andra familjeideal än kärnfamiljens, men troligen är detta på väg att försvinna i en tid av nya familjekonstellationer och då gränsen mellan den privata sfären och den offentliga är på väg att luckras upp. Nya tekniker tillhandahåller i dag möjligheter för alla som så önskar att uppvisa det mest privata, via exempelvis det digitala fotoalbumet på nätet, för en anonym publik. Och inom Reality-tv är det just sätten att inför kameran "leva ut" och tillkännage det mest privata som för den utomstående betraktaren framstår som den stora attraktionen.



Liten flicka poserar på julbock.

Noter

1. Inge Löfström, *Julen i tro och tradition* (Älvsjö: Skeab Förlag AB, 1981), s. 25 ff.
2. Håkan Liby, "Från vadmalskjortel till plyschkappa", *Nu gör vi jul igen*, Charlotte Hagström, Marlene Hugoson och Annika Nordström, red. (Uppsala: Institutet för språk och folkminnen i samarbete med Folklivsarkivet, Lunds universitet, 2006), s. 27.
3. Gary J. Svehla och Susan Svehla, *It's Christmas Time at the Movies* (Baltimore: Midnight Marquee Press, 1998).
4. Mark Connelly, "Introduction", *Christmas at the Movies. Images of Christmas in American, British and European Cinema*, Mark Connelly red. (New York: I. B. Tauris Publishers, 2000), s. 1.
5. Cecilia Mörner, "Värt att minnas – nedslag i privata filmsamlingar från 1960–1980-talen", Mats Jönsson och Cecilia Mörner, *Självbilder. Filmer från Västmanland* (Stockholm: Svenska filminstitutet, 2006).
6. Det studerade filmmaterialet består av Hans Petterssons samling, film nr. 14; Malte Hemborgs samling, film nr. 7 B och 8 a; Astrid Lindqvists samling, film nr. 18; Einar Dahlins samling, film nr. 38 och 50; Leif Sundqvists samling, film nr. 4 A och 4 B; Ann-Mari Pantzars samling, film nr. 32; Jonny Sandqvists samling, film nr. 7 samt Åke Kristoffersons samling, film nr. 8 A.
7. Richard Chalfen, *Snapshot Versions of Life* (Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1987).
8. Patricia R. Zimmermann, *Reel Families. A Social History of Amateur Film* (Bloomington: Indiana University Press, 1995).
9. Michelle Citron, *Home Movies and Other Necessary Fictions* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999), s. 9.
10. Tom Gunning, "Embarrassing Evidence. The Selective Camera and the Documentary Impulse", *Collecting Visible Evidence*, Jane M. Gaines och Michael Renov, red. (Minneapolis och London: University of Minnesota Press, 1999), s. 47–57.
11. Mörner, aa, s. 84.
12. Se exempelvis Einar Dahlins samling, film nr 38 samt Leif Sundqvist samling, film nr. 4 A.
13. Lena Kättström Höök, "Drömmen om julen. Ideal och verklighet", Charlotte Hagström, Marlene Hugoson och Annika Nordström, red., aa, s. 224–225.
14. Orvar Löfgren, "The Great Christmas Quarrel and Other Swedish Traditions", *Unwrapping Christmas*, Daniel Miller red. (Oxford: Clarendon Press, 1993), s. 218. Essän finns återgiven på svenska: "Drömmen om den perfekta julen" i *Svenska vanor och ovanor*, Jonas Frykman och Orvar Löfgren red. (Stockholm: Natur och Kultur, 1991), s. 79–100.
15. James M. Moran, *There's No Place Like Home Video* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002), s. 40 f.
16. Löfgren, aa, s. 22.
17. James M. Moran, aa, s. 62. Moran hänvisar här till Bill Nichols definition av vad som skiljer spelfilm från dokumentärfilm. Medan spelfilmen gestaltar "a world" så representerar dokumentärfilmen "the world", enligt *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 1991), s. 109.
18. Carl Plantinga, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), s. 66 ff. Plantinga använder C. S. Pierces begreppsapparat där ikoner och index är baserade på tecknets relation till dess referent, och där indexikala tecken är relaterade via närhet eller kausalitet och ikoniska tecken genom att de liknar vad de avbildar.
19. Stella Bruzzi, *New Documentary. A Critical Introduction* (New York: Routledge, 2005), s. 123.
20. Bill Nichols, "The Voice of Documentary", *New Challenges for Documentary*, Alan Rosenthal, red. (Berkeley och London: University of California Press, 1988), s. 50 samt Carl Plantinga, aa, s. 85 ff.
21. Vivian Sobchack, "Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience", *Collecting Visible Evidence*, Jane M. Gaines och Michael Renov, red. (Minneapolis och London: University of Minnesota Press, 1999), s. 243.
22. Mörner, aa, s. 75 f.
23. Kerstin Gunnemark, "Julpynt och minnen", Charlotte Hagström, Marlene Hugoson och Annika Nordström, red., aa, s. 200.

24. Jens E. Kjeldsen, *Visuel Retorik*, Diss. (Bergen: Institutt for medievitenskap, Universitetet i Bergen, 2002), s. 284 ff.
25. Astrid Lindqvists samling, film nr. 18.
26. Löfström, aa, s. 13–16.
27. Inom dokumentärfilmstraditionen har den typen av poetisk representation varit dominerande hos filmare som exempelvis Chris Marker och Joris Ivens. Se Ingrid Esping, *Dokumentärfilmen som tidsresa – Modstrilogen* (Lund: KFS, 2007), s. 181 f.
28. Löfström, aa, s. 17.
29. Se exempelvis Esping, aa, s. 182 f.
30. James Harwood Barnett, *The American Christmas: A Study of National Culture* (New York: Macmillan, 1954).
31. Carl-Herman Tillhagen, *Arbetsliv och julglädje* (Stockholm: Mimer, 1985), s. 11 f.
32. Hans Petterssons samling, film nr. 14.
33. Einar Dalins film nr. 38 samt nr. 50. Fenomenet skyltsöndag omnämns redan år 1895 i en artikel i *Aftonbladet* och vid ungefär samma tid introducerades begreppet skyltfönster i tidningen *Idun*, enligt Tillhagen, aa, s. 13.
34. Tillhagen, aa, s. 13 ff.
35. Birgitta Meurling, ”Romantik och röda spetsar – julens underkläder”, Charlotte Hagström, Marlene Hugoson och Annika Nordström, red., aa, s. 111 ff.
36. Einar Dahlins samling, film nr. 50.
37. Kättström Höök, aa, s. 226 f.
38. Liby, aa, s. 29.
39. Citatet är hämtat från Löfström, aa, s. 103. Viktor Rydbergs dikt ”Tomten” publicerades ursprungligen i *Ny Illustrerad Tidning* 1881.
40. Kättström Höök, aa, s. 227.
41. Einar Dahlins samling, film nr. 38.
42. Leif Sundqvists samling, film nr. 4 a.
43. Leif Sundqvists samling, film nr. 4 b.
44. Leif Sundqvists samling, film nr. 4 a.
45. Bruzzi, aa, s. 8.
46. Hans Petterssons film nr. 14; Malte Hemborgs film nr. 8 A; Einar Dahlins filmsamling nr. 38 samt nr. 50; Ann-Mari Pantzars samling film nr. 32; Jonny Sandqvists samling film nr. 7 samt Åke Kristoffersons samling film nr. 8 A.
47. Löfström, aa, s. 65–69.
48. Ibid., s. 70.
49. Se <http://www.nordiskamuseet.se/makeframeset.asp?sUrl=http%3A//www.nordiskamuseet.se/publication.asp%3Fpublicationid%3D5443&Cat=&catName=&publicationid=5443> (07-10-04).
50. Ann-Marie Pantzars samling film nr. 32. Se även Löfström, aa, s. 70.
51. Annika Nordström, ”Mormors ljusstakar och tomte latte”, Charlotte Hagström, Marlene Hugoson och Annika Nordström, red., aa, s. 17.
52. Liby, aa, s. 28 och 32.
53. *Jultomtens verkstad*, med Franz Schuberts ”Militärmarsch” som musikaliskt ledmotiv, har visats i svensk television varje julafton från 1959 (från 1978 i färg). Den ingår i serien ”Silly Symphonies” som består av 75 korta animerade filmer producerade av Walt Disney Productions åren 1929 till 1939. Se http://sv.wikipedia.org/wiki/I_jultomtens_verkstad (07-10-05).
54. Löfström, aa, s. 68 f.
55. Liby, aa, s. 32.
56. Daniel Miller, ”A Theory of Christmas”, *Unwrapping Christmas*, Daniel Miller red. (Oxford: Clarendon Press, 1993), s. 30.
57. Liby, aa, s. 32.
58. Hans Petterssons samling, film nr. 14.
59. Einar Dahlins samling, film nr. 38.
60. Jonny Sandqvists film nr. 7.
61. Russel W. Belk, ”Materialism and the Making of the Modern American Christmas”, Daniel Miller red., aa, s. 77–83.
62. Kättström Höök, aa, s. 225 f.
63. Se Malin Wahlberg, ”Mellan privat och offentlig historia: amatörfilm och minne i *Private Hungary*”, *Det förflytna som film och vice versa. Om medierade historieberuk*, Pelle Snickars och Cecilia Trenter, red. (Lund: Studentlitteratur, 2004), s. 161.
64. Se Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye. Race, Cinema and Ethnographic Spectacle* (Durham och London: Duke University Press, 1996), s. 12 och 119.



Ann-Kristin Wallengren

På besök i det gamla hemlandet – amerikaemigranternas återvändarfilmer

Föreställningen om ett hemland gör sig påmind först när det inte längre finns där. Det representerar en avsaknad av något, en förlorad del. Det är nostalgi.¹

BILDEN AV SVENSKAMERIKANERNA i den svenska spelfilmen har genomgående varit ganska stereotyp och entydig. Fram till och med 1930-talet porträtterades dessa ofta på ett negativt sätt, med kläder och attityder som inte ansågs ”svenska” – de var pratsamma och skrytsamma, hade översittarmanér, var klädda i pråliga kläder och var anmärkningsvärt ofta utstyrda i stora fula glasögon. De var inte helt osympatiska, men uppförde sig på ett sätt som inte riktigt accepterades av svenskarna.² Ju närmare vi kommer andra världskriget, desto mer försonande är representationen av svenskamerikanerna, och efter kriget är acceptansen närmast total.

Genom den filmiska bilden av svenskamerikanen framträder också mer eller mindre negativa föreställningar om USA, och det var denna amerikanska ”smitta” som sågs som orsaken till svenskamerikanernas avvikelse. De svenska uppfattningarna om det stora landet i väster, Amerika, såsom de går att utläsa ur en rad olika kulturella och samhällseliga representationer, har naturligtvis ändrat sig genom åren beroende på ideologiska och samhällspolitiska skiftningar.³

I ett pågående projekt analyserar jag hur svenskamerikaner har

representerats i den svenska spelfilmen mellan åren 1910–1980. För att se vad som hände med svenskheten i diasporan, har jag också tänkt undersöka hur svenskamerikaner använde den svenska spelfilmen för att bygga sin kulturella och nationella identitet. Projektet rör sig alltså kring föreställningar om svenskhet och det amerikanska såsom det avspeglar sig i spelfilmer – svenskamerikaner är ofta den filmiska kanalen för att representera föreställningar om USA. Vilka ideologiska, kulturella och nationella normer har dominerat under olika perioder under 1900-talet? Det övergripande syftet med projektet är att försöka förstå den svenska filmens roll i identitetskonstruktioner på olika nivåer, liksom den svenska filmens ideologiproduktion gällande etnicitet och konstruktionen av ”de Andra”.

Vilken var då å andra sidan svenskamerikanens bild av Sverige? Enligt H. Arnold Barton var många svenska emigranter ganska kritiskt inställda till Sverige.⁴ Dock, menar han, byggde svenskamerikanerna i USA upp en idealiserad mental bild av Sverige, en ”kärleksfull odling av nostalgi” för det gamla landet och för de flesta tycktes denna mentala bild ha varit ett tillfredsställande surrogat för att verkligen återvända.⁵ Men några återvände faktiskt, antingen för att stanna för gott eller endast för ett besök.

I föreliggande uppsats granskas och diskuteras några privatfilmer som har filmats av Sverigebesökande svenskamerikaner. Det material jag använt består av fyra samlingar som är väl spridda över tid. Den första är Arthur Degels samling. Enligt Svensk filmdatabas emigrerade Degel till USA där han tog värvning i marinkåren och senare arbetade som livvakt. Den film jag använder innehåller en Sverigeresa år 1927 då Degel deltar i en släktträff i Kalv i Svenljunga kommun.

Den andra filmen är Ester Oiens samling och i Svensk filmdatabas står det om filmen: ”Ester Oien bosatt i USA på Sverigebesök 1938.” Den tredje samlingen är deponerad av Ann-Margret Andreasson utan angivande av samlingsnamn (jag kommer att kalla filmaren Andreasson även om det kanske inte är korrekt), och filmen, den enda i samlingen, har titeln *Film nr 1 Sweden 1948, 1956* (i praktiken är det alltså två filmer från olika tidpunkter sammanfogade till en). Trots bristfällig information om filmen handlar den av innehållet att döma med största säkerhet om en svenskamerikans besök i sitt hemland. Återbesöket är filmat i färg.

Den fjärde samlingen är deponerad av Martin Larsson som också är den person som har gjort alla filmerna. Materialet är mycket rikt och innehåller sammanlagt över 12 timmar film, allt i färg. Endast en bråkdel av dessa filmer innehåller bilder från besök i Sverige – han gjorde under tiden 1957–1980 sex filmdokumenterade besök i det gamla hemlandet, men jag har tittat igenom hela materialet för att kunna jämföra med hur han filmar då han är hemma i USA. Martin Larsson åkte 1957 till sin morbror i Los Angeles för att arbeta under ett år. Han kom dock att stanna i USA under resten av sitt liv (förmodligen lever han ännu).

Med hjälp av dessa fyra samlingar, där de flesta enskilda filmerna är mellan 20–30 minuter långa, ska jag alltså försöka se hur de återvändande svenskamerikanerna konstruerar bilderna av sitt forna hemland.

Besöken i Sverige

I dessa återvändarfilmerna som alltså sträcker sig från 1927 till 1980 framträder trots det långa tidsspannet tydliga likheter i motivval, stil och sammansättning. Jag kommer först att kort beskriva filmerna för att därefter diskutera motiven och filmernas förhållande till det gamla hemlandet.

Att besöka sitt gamla fädernesland tycks för de flesta av dessa resenärer ha varit en stor händelse som skulle dokumenteras från början till slut. Med endast något undantag filmas avfärden från USA, resan och ankomsten till Sverige relativt utförligt. Detta är framför allt fallet för de personer som färdades över Atlanten med båt, vilket gäller alla utom Martin Larsson. Arthur Degels film från 1927 och Ester Oiens från 1938 är de som utförligast skildrar denna del av resan, kanske för att det vid den här tiden var mer ovanligt att resa så långt. Båda är noggranna i sin dokumentation om vilket bolag man färdades med, att visa hur många människor som stod på kajen och vinkade av (med stora vita näsdukar) och lite grand om hur färden ombord tedde sig. Martin Larsson filmar inte färden inför sitt första besök i Sverige 1965, hela sju år efter han emigrerat, men är desto mer samvetsgrann inför sitt andra besök 1969, kanske eftersom han då har fru och barn med sig – det är deras första besök i



Avfärden från USA
(Arthur Degels samling 1927).



Barndomshemmet (Arthur Degels samling 1927).



Hemkomsten (Ester Oiens samling 1938).

Sverige och förmodligen även första gången de ska introduceras för släkten. Hos Degel och Oien framträder här tydligt ett av de stildrag som är kännetecknande för så gott som alla dessa filmer liksom för amatörfilm överhuvudtaget: panoreringen.

Ankomsten till det gamla hemmet och återseendet med släkt och vänner är det motiv som ofta därefter i kronologisk ordning avfilmas. Detta kan ske mer eller mindre konstfärdigt, men det motiviska innehållet är detsamma. Hos Arthur Degel befinner sig hela släkten framför ett hus där de stöjar, leker och skrattar. Medvetenheten om att det finns en kamera är relativt påfallande, man tittar gärna mot kameran eller avbryter sig lätt förfärad i någon lek när man upptäcker att man är filmad. Lite senare dyker en bild upp som är så ikonisk att den tycks vara iscensatt: ett hus visas i avståndsbild (*barndomshemmet?*), flaggan är i topp och ett par står välkomnande i dörren. Bilden ger tydliga spelfilmsassociationer. Ester Oien, som har satt in förklarande textskyltar på lämpliga ställen i filmen, tycks ha en för filmens skull ganska arrangerad ankomst. Avsnittet inleds med skylten "Arriving at 'Höglunda' the old home in Sweden", och filmningen är väl genomtänkt och snyggt komponerad. Öppningsbilden visar den svenska flaggan, kameran tiltar ner till ett syrenbuskage och en liten gata. Därefter klipps till huset där flera människor står beredda för välkomsthälsningen, de hoppar och viftar. Efter välkomsten filmas *barndomshemmet* i en ganska nära rörlig vy som avslutas med ett klipp till en välkomponerad bild över huset med trädkvistar i förgrunden. Den här uppenbart iscensatta, komponerade och redigerade dokumentationen av *barndomshemmet* är så väl genomtänkt att man misstänker att filmaren är ganska rutinerad. I ett och samma avsnitt fångas flera av vad som får betraktas som typiska hemvändarmotiv.

Ann-Margret Andreasson har inte likt Degel och Oien något motsvarande avsnitt där hela släkten är närvarande samtidigt. Hon filmar inte så ofta människor i större grupper utan de avbildas ensamma eller i par och ofta i en vacker naturomgivning. Ofta är de gående, mot den stillastående kameran eller mot något bestämt mål. Just på grund av denna mer enskilda avfilmning tycks bilderna av människorna vara en sorts rörliga porträtt, som om hon för sitt minne vill ha en bild av var och en. Martin Larsson däremot filmar ofta hela grupper av människor – människorna står ofta i centrum i

hans filmer antingen man är på någon utflykt eller i någon av de otaliga trädgårdsträffarna.

Att träffas i trädgården för att dricka kaffe, umgås och i Martin Larssons senare filmer för att grilla, är ytterligare ett motiv som finns hos alla. Hos Ester Oien är denna kaffedrickning i trädgården så viktig att dokumentera att händelsen får en egen textskylt: "Afternoon coffee served in the garden." Alla kaffegäster vänder sig mot kameran och Oien panorerer lätt över dem. Även hos Andreasson ser vi hur alla har satt sig så att kameran kan fånga dem i frontalbild. Hos Larsson är nästan alla släkt- och vänträffar i trädgården, man fikar, grillar, leker, pratar och en gång – första gången frun och sonen besöker Sverige – spelar några äldre män fiol och cittra, förmodligen en svensk folkslått. Möjligen är detta ett tillfälle speciellt anordnat för gästerna från Amerika.

Bilderna över det gamla barndomshemmet eller något släkthus övergår ofta i den bild eller vy som är alla samlingars absolut vanligaste, nämligen panorerande (i Andreassons fall stillastående) vyer över det omgivande landskapet och naturen. Alla emigranter utom Andreasson kommer från landsbygden, och vyer över ångar, berg, åkrar, sjöar och åar är insprängda överallt i filmerna, i påfallande långa avsnitt. Martin Larsson, som vid varje besök bodde intill en bondgård där han möjligen var uppvuxen, började redan innan han flyttat till USA att filma den årliga höbärgningen. I varje film återkommer höbärgningen och även övrigt jordbruksarbete. Det är en ritual som verkar vara så viktig för honom att han måste filma den varje år. Firandet av den svenska naturen får också stor plats hos Degel då han under en lång sekvens visar glada vuxna och barn som plockar stora fång syrener och sedan traditionsenligt dansar på en lövad brygga. Sommarbilderna av höbärgning hos Larsson och dans på bryggan hos Degel fångar och bekräftar en sedan länge traderad föreställning om det svenska.

Ofta i sammanhang med naturpanoreringarna filmas också hembygdens kyrka och kyrkogård. Allra utförligast görs detta av Ester Oien som i ett sedvanligt välkomponerat avsnitt börjar med en panorering över landskapet, över till kyrkogården, en bit landskap igen, panoreringen fortsätter över kyrkan med en tiltning upp och ner på kyrktornet, flera panoreringar över kyrkogården och det hela



Kaffedrickning i trädgården (Ann-Margret Andreassons samling 1956).



De vackra naturvyerna (Ester Oiens samling 1938).



Den årliga höbärgningen (Martin Larssons samling 1974).



Dans på lövad brygga
(Arthur Degels samling 1927).



Kyrkogården med förfäderna
(Ester Oiens samling 1938).

övergår i en avståndsbild där vi ser både kyrka, kyrkogård och det omgivande landskapet. Ikonerna ”den lilla röda stugan” och ”kyrkogården där Mor och Far låg” nämns också av Barton som väsentliga inslag i svenskamerikanernas mentala minnesbank.⁶

Några av filmarna gör också kortare resor till olika platser i Sverige då de besöker sitt hemland och filmerna får då karaktären av ordinarie resefilmer. Liksom man har filmat sin avresa från USA och ankomst till Sverige filmas ofta avfärden. Där slutar dock filmerna, endast i ett fall får vi följa med på hela resan tillbaka.

Hemlandsmotiv och nostalgi

Vad är ett hemland? Flera författare och forskare har ur olika perspektiv försökt utreda detta begrepp, bland andra Felicity Medved som bland många andra definitioner når fram till en för min infallsvinkel väsentlig poäng, nämligen att ett hemland är det som förknippas med hemma, hemland är en plats eller region till vilken migranten relaterar känslomässigt. Begreppet går egentligen bara att förstå emotionellt.⁷ Karin Johannisson gör en likartad koppling mellan det konkreta och det abstrakta då hon menar:

Hemma betyder inte bara ett land, en bygd, ett hus, en familj, en livsmiljö, en livsform. Utan också vanor, känslor, stämningar, sinnliga upplevelser, minnen. Hemma är intensivt symbolmättat och emotionellt laddat. Det berör nästan alltid frågan om identitet, gemenskap och tillhörighet.⁸

Att längta tillbaka efter något som gått förlorat, en sorts hemma eller en barndom, är en form av nostalgi som vi alla i någon mån upplever, och, som Johannisson skriver med hänvisning till Immanuel Kant, är det ofta inte själva platsen vi längtar efter utan en försvunnen tid. Rummet byter plats med tiden. Vi är alla migranter i tid, skriver Barton, och i någon mening upplever de som stannat i hemlandet samma sorts nostalgi som emigranterna.⁹ Den idylliserade bild av hemlandet som svenskamerikanerna skapade åt sig i USA, ofta i motsats till den inställning man hade till det officiella Sverige – den existerande svenska staten och samhället, kunde få sig en or-

dentlig törn om man verkligen återvände. ”Tiden förändrar också rummet”, skriver Johannisson, och att återvända var förbundet med en viss risk – det man trodde sig minnas fanns inte, var borta eller alltför förändrat genom minnets förträngningsmekanismer.

Denna klyfta mellan ideal och realitet tematiseras i spelfilmen *Du gamla, du fria* (Gunnar Olsson, 1938). Filmen handlar om en svensk-amerikan (spelad av Sigurd Wallén) som ska hälsa på i Sverige. Han ser med stor glädje fram mot sitt besök – han är trött på USA och längtar efter att komma hem. Detta uttrycker han med tidstypisk etnocentricitet när han talar med en annan svenskamerikan: ”Har du glömt att det finns ett land på andra sidan havet, ett *riktigt* land med kung och allt. Inte som den här salladen med vita, svarta, gula och röda”. Detta sätt att uttrycka sig om Sverige var ganska vanligt i filmer om svenskamerikaner – Sverige sågs som ett land med arv, gammal kultur, och ett renrasigt folk, kontra USA som ett nytt land, utan kultur och gammalt arv, och med olika etniciteter. Tillbaka i Sverige blir filmens huvudperson dock besviken över hur saker faktiskt fungerar – de motsvarar inte hans gamla bild av det svenska samhället. Hans kärlek till Sverige finns kvar, men det han uppskattar är inte samtiden med socialdemokrati och folkhem utan snarare den mer abstrakta Sverigekänslan. Eller som han uttrycker det: ”Vi var röda i vår ungdom, men det var bara färg. I hjärtat var vi blå och gula liksom flaggan”. Huvudpersonen återvänder till USA med en mer uppdaterad känsla för Sverige: kärleken till det gamla landet består men som ett nostalgiskt minne. I USA är det bättre att leva för den som en gång utvandrat dit, det är omöjligt att återvända.

Det är ändå en viss skillnad mellan oss vanliga migranter i tid och de över Atlanten utvandrade svenskarna. Att tiden går är en normal förändring och utveckling, men ”hos emigranten representerade vägen hemifrån inte en utveckling utan en brytning, en definitiv separation”.¹⁰ Migration är att gå över gränser; att gå över gränsen mellan det kända och det okända, mellan hemlandet och landet någon annanstans.¹¹ Man kan återvända till samma plats man en gång lämnade, men inte till samma tid, påminner oss Charles Westin. Men i någon mån tycks emigranterna i sina filmer just försöka återvända i tid. Filmerna speglar hela tiden det familjära, det kända, och samma motiv dyker upp i filmerna trots att det faktiskt skiljer 50 år mellan den för-

sta och den sista. Även om samhället förändrats på en rad genomgripande sätt mellan 1927 och 1980 konstruerar Sverigebesökarna bilderna av sin hembygd på samma sätt. Kanske de just försöker konservera den känsla av hemma som Johannisson skriver om. Återvändarfilmerna tycks konservera hemlandet i någon sorts förgångens tid och plats som förmodligen står i motsats till hur man uppfattade USA.

De motiv som finns i alla återvändarfilmerna är alltså resan till Sverige, ankomsten till hemmet och en bild över huset, släkt- och vänträffar, vyer över landskap, natur och kyrkogårdar, kaffe- eller matstunder i trädgården, och avfärden åter till USA. Huvudsakligen är det exteriöra filmningar, och återkommande panoreringar över landskapet är ett framträdande drag. Kameran blir ett allseende öga som används för att i någon mening bränna in i minnet allt man kan se på platsen. Normalt är det väl inte så att vi tittar över vår hembygd på det sättet, utan det blir ett filmiskt sätt att spara hembygden på filmremsan. Stadsbilder är mer ovanliga. Ann-Margret Andreasson är den enda som ger oss bilder över en stad, i det här fallet Göteborg, och av filminslagens följd kan man göra bedömningen att det var hennes hemstad.

I boken *Självbilder. Filmer från Västmanland* skriver Cecilia Mörner att i den stora mängd privatfilmer hon har granskat är kvinna och barn det vanligaste motivet, tätt följt av naturen.¹² I resefilmer handlar det förstås om att placera in sig vid berömda sevärdheter, ”att infoga det privata i det offentliga”, men även här är naturvyer av stor betydelse.¹³ I fallet återvändarfilmerna tycks det, trots denna motivlikhet, som om de skulle utgöra en sorts egen grupp privatfilmer. I någon mening är de förstås också resefilmer, men här handlar det inte primärt om att besöka kända byggnader eller sevärdheter utan det som besöks är det lämnade hemmet, den lämnade platsen och den lämnade tiden. Det som avbildas är hus, kyrkor och landskapsbilder som har en känslomässig koppling till filmaren själv. Eftersom man inte är hemma i sitt eget hem är det inte längre den närmaste familjen med fru och barn (det är som Mörner påpekar oftast mannen som filmar) som blir det centrala blickfånget. Om man jämför Martin Larssons Sverigefilmer med de filmer han har tagit i USA blir skillnaden tydlig – där är det just fru, barn, villan, födelsedagar och sådant som han oftast riktar kameran mot, mycket sällan naturen. Första gången Larsson besöker Sverige tillsammans

med frun och sitt första barn är han mer fokuserad på dem, men bara några år senare tar naturen och landskapet åter, och alltmer ju fler år som går, upp en stor del av filmtiden.

Det begränsade materialet väcker också frågan om filmbildernas representativitet. Kan man använda filmerna för att säga något om hur svenskamerikanerna konstruerar bilderna av sitt forna hemland rent allmänt? Även här menar jag att motivlikheten är ett skäl för att hävda att just dessa återvändarfilmer förmodligen är typiska för hemvändarfilmer, och det gäller med stor sannolikhet inte bara svensk-amerikanska återvändarfilmer utan även andra nationaliteters. Att filma naturen är, vilket både Mörner och jag funnit, ett så vanligt val bland amatörfilmare att det knappast kan ses som specifikt för en viss typ av film. Men tillsammans med de andra motiven – hemmet, kyrkan, kyrkogården, avporträtteringar av människor – skapas en konstruktion och representation som är annorlunda. Alldeles speciellt gäller det kanske i de inslag som tycks iscensatta och komponerade, såsom hos Degel och Oien. Mörner hänvisar till bland annat Malin Wahlberg som skriver att filmer ”utgör konstruktionen av ett idealiserat förflutet”.¹⁴ Likaså diskuterar Mörner med stöd av Michelle Citron att både reklam och filmkamerornas bruksanvisningar är förebilder för vad vi ska filma, de visar ”what a ‘good’ memory looks like”.¹⁵ När det gäller återvändarfilmerna är det möjligt att bland annat de rese- och spelfilmer som visades för svenskamerikanerna i USA har varit en del av förebilderna i bildandet av en föreställning om hur det gamla landet ska visas och memoreras.

Det svenska

Från 1920-talet och ända fram till våra dagar har både spelfilmer och en sorts semidokumentära filmer visats speciellt för de människor med svenskt påbrå som lever i USA. När man skrivit om dessa filmer i den svenskamerikanska pressen har man ständigt framhåvt ”det svenska” i filmerna, och det har under åren på samma sätt konstruerats i termer av natur, gammalt, sommar, lustigt, roligt, idylliskt. De filmer som rullade på de svenskamerikanska biograferna (det fanns faktiskt särskilda sådana), visade ofta en mycket selektiv bild av Sverige som tycktes fylla ett nostalgiskt behov hos emigranterna –

denna bild var idealiserad, förenklad eller om man så vill stereotyperad. Under främst 1920-talet visades filmer med titlar som *Filmen om Sverige* och *Det gamla sagolandet*, och dessa är fyllda av svenska ikoner såsom fjäll, den röda stugan vid björken, svenska traditionella högtider, natur- och stämningsbilder, vilka odlade en mytologi om det gamla hemlandet. Än idag visar the American Swedish Institute i Minneapolis filmer av liknande slag.¹⁶ Men även vad gäller spelfilmer framhölls i pressen deras innehåll av natur, folkliv, svenska högtider och en förgången tid. När *Värmlänningarna* i versionen från 1921 med Anna Q. Nilsson, som ju också var svenskamerikan, för andra gången visades runt om i svenskbygderna 1923 var det inte så mycket den välkända berättelsen som stod i förgrunden utan snarare dess lite mer marginella natur- och kulturinnehåll: ”Sköna scenerier tagna i Värmland. Man ser nationalkostymer, folkdanser, majstång etc.”¹⁷

Svenska spelfilmer från inte minst 1930-talet flödar av både samma motiv som vi finner i återvändarfilmerna och av inslag om att återbördas till hemlandet och om hemlängtan. Röda stugor, kafferep, dansbanor, midsommarfester och naturbilder avverkas på löpande band i filmerna i det nya folkhems-Sverige. Och när den svenskamerikanske uppfinnaren John Ericsson grips av hemlängtan i filmen *John Ericsson – segraren vid Hampton Roads* (Gustaf Edgren, 1937) får vi se hans mentala minnesbilder från hans hembygdslandskap Värmland till tonerna av *Värmlandsvisan* – ”de klassiska hembygdsstereotyperna: kyrkor, sjöar, forsar och det rika jordbrukslandskapet”.¹⁸

Alla dessa motiv växte fram inte minst under 1800-talets nationalromantik när känslan av hemlängtan fick synliga, kulturbundna uttryck: ”När hemlängtan sålunda placeras i 1800-talets borgerliga kultur och dess intensiva kult av hemmet som rum och idyll, har man förvandlat en känsla till en social praktik”.¹⁹ Myter växer upp, och själva jorden och landet blir en metafor för nostalgin: ”Den nationella jorden görs mänsklig”.²⁰ Och det är just återbördandet till jorden, till landet som plats som återvändarna om och om igen filmar, från båt eller från flygplan. Det svenska natursentimentet har en lång historia, och svenskarnas kärlek till naturen, speciellt den vilda och otämjda, framhövdes även i en bilaga till emigrationsutredningen 1908. Bilagans författare sökte där sammanfatta det svenska kynnet, och det han kom fram till var ”kärleken till naturen”.²¹ Idéhistorikern Jakob Christen-

sson, som i en skrift har utrett det svenska förhållandet till naturen, menar att det inte är så konstigt att svenskarna har och har haft en svärmisk naturinställning: en sen urbanisering, de flesta av oss har rötter på landet, skogen täcker en stor del av landet. Från 1700-talet och framåt har naturdyrkan odlats av författare och konstnärer, och Christensson menar att 1800-talets bildkonstnärer var mycket betydelsefulla för att väcka sinnet för den svenska naturen i slutet av 1800-talet.²² Bilden av den svenska naturen var alltså redan formaliserad och klar, och förmodligen ett otal gånger beskådad av de utflyttade svenskarna.

De svenska stämningssydda naturbilderna finns på plats i återvändarfilmerna, liksom barndomshemmet med de välkomnande föräldrarna (eller i alla fall något ställföreträdande hem), den svenska flaggan, det roliga och idylliska, och andra nationella ikoner som inte minst alltså användes i spelfilmen. Det är försumbart sällan som några andra motiv dyker upp, till exempel industrier och hyreshus. Det kan man bara se hos Andreasson. De svenska högtiderna dyker också någon gång upp – det är midsommar i Oiens film med midsommarstången i ensamt majestät i vackert motljus. Nu är det ju så att alla personer främst återvänder under sommaren, men en gång besöker Martin Larsson sitt gamla hemland under julen. Alla ingredienser i ett traditionellt julfirande finns då med – hämta gran i skogen, tomte, mat, julklappar, dans kring granen, men även ett försenat Luciafirande genomförs kanske speciellt för de tillresta gästerna.

Man skulle kunna invända att en turists resefilmer från Sverige skulle kunna se likadana ut som återvändarfilmerna, och det som emigranterna filmade var det enda som faktiskt fanns att filma. Till viss del är detta säkert sant. Men återkommandet av samma motiv och i den specifika typ av sammansättning som kan ses i återvändarfilmerna, liksom de uppenbara iscensättningarna av hemkomstbilder, bildar ett slags känslomässig representation som ser helt annorlunda ut än i resefilmer. En turistfilm lägger ju också, som vi sett tidigare, betoningen på kända byggnader och platser. Och även om det på andra sätt finns stora likheter mellan återvändarfilmerna och turistens bilder av Sverige – såsom just bilder av natur, svenska hus, kyrkor – bekräftar det å andra sidan att den kulturella konstruktionen av "bilden av Sverige" så att säga har lyckats.

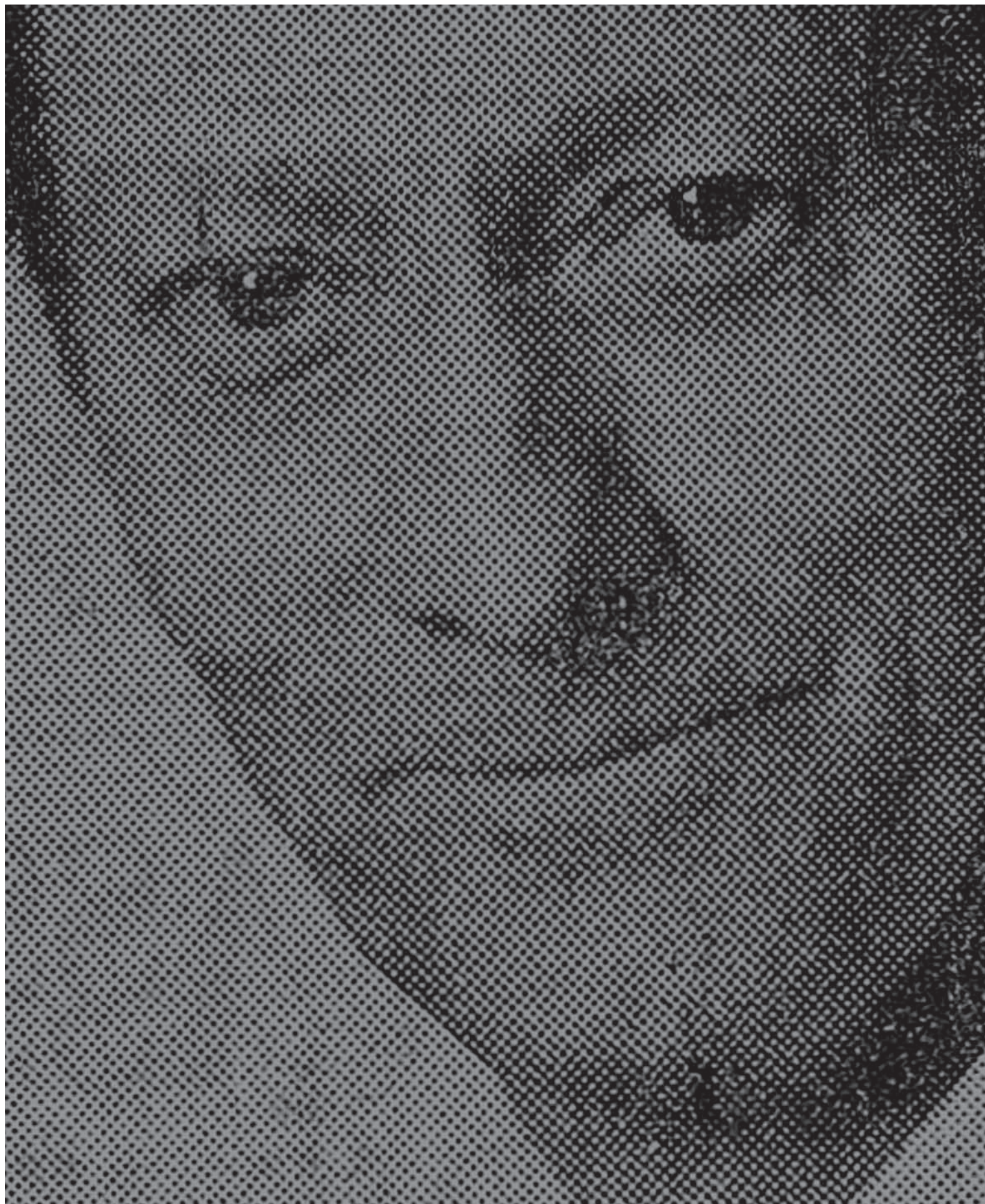
I svensk spelfilm har uppfattningarna om USA ändrat sig, så också

representationen av svenskamerikanen. Men återvändarfilmerna har inte ändrats – konstruktionen av hembygden är i princip densamma över åren. Myten om hemlandet består med samma ikoner. Dorothy Burton Skårdal har visat att den svenskamerikanska skönlitteraturen har tre genomgående teman: längtan hem, minnen av barndomen och skildringar av den svenska naturen. Och en stor del av hela den nordiska immigrantlitteraturen handlar om nostalgi.²³ Barton menar, vilket jag nämnt tidigare, att bilden av hemlandet ofta inte stämde om man väl återvände hem, men återvändarfilmerna visar, menar jag, en bekräftelse och förstärkning på den ”kärleksfulla odling av nostalgin” som man föreställt sig mentalt i exilen. Återvändarfilmerna konserverar i någon mening hemlandet så som man ville se det. Filmerna tar återvändarna tillbaka i tiden, till ett Sverige där man vill att tiden ska stå still och denna inställning tycks inte alls förändras över tid eller ens hos en individ genom åren. Charles Westin skriver att det märkliga med begreppet hemland är att det dyker upp som en mental bild när man inte längre är där.²⁴ Begreppet hemland är intimt förknippat med migration, det är först i samband med utflyttningen som föreställningen om en hembygd dyker upp. Jag tror att det är denna föreställning om ett hemland som migranterna försöker återskapa och konstruera i sina återvändarfilmer. De har så att säga redan en färdig film i sitt inre, en film som inte minst fått näring från 1800-talets nationalromantik, som de sedan filmar när de kommer hem. Manus för återvändarfilmerna är skrivet redan tidigare, ett manus som inte förändras över tid i nämnvärd utsträckning. Genom sina filmer kanaliserar de nostalgien.²⁵

Att höra *Värmlandsvisan* uppväckte nostalgi hos filmens John Ericsson. När svenskamerikanerna, tillbaka i sitt nya hemland, tittade på sina återvändarfilmer greps de förmodligen åter av hemlängtan. Men att så att säga medvetet framkalla nostalgi genom ett överföringsobjekt – att ta med sig någonting såsom lite jord eller en sak från det gamla hemlandet var och är något mycket vanligt – kunde vara en sorts terapi.²⁶ I det här fallet kunde återvändarfilmerna fungera som just ett sådant överföringsobjekt. Och räcker inte filmerna som påminnelse om det gamla hemlandet kan man likt Martin Larsson köpa med sig trätöfflor, hänga upp en tavla på väggen med hembygdens kyrka, importera Slotssenap till den amerikanska julen eller låta sonen spela europeisk fotboll.

Noter

1. Charles Westin, "Migration, Time, and Space", *Migrants and the Homeland. Images, Symbols, and Realities*, Harald Runblom, red. (Uppsala: Centre for Multiethnic Research, 2000), s. 42.
2. Samma representation av svenskamerikaner kan man se i nationalföreningens propagandistiska antiemigrationskrifter, till exempel historien om Maja-Lisa (1908) som analyseras av Tom O'Dell, *Culture Unbound. Americanization and Everyday Life in Sweden* (Lund: Nordic Academic Press, 1997).
3. Se till exempel Martin Alm, *Americanitis: Amerika som sjukdom eller läkemedel. Svenska berättelser om USA åren 1900–1939* (Lund: Nordic Academic Press, 2002).
4. H. Arnold Barton, "Emigrants' Images of Sweden", Runblom, red., aa.
5. Ibid., s. 99.
6. Ibid.
7. Felicit Medved, "The Concept of Homeland", Runblom, red. aa.
8. Karin Johannisson, *Nostalgia. En känslas historia* (Stockholm: Bonniers, 2001), s. 31.
9. Barton, aa.
10. Johannisson, aa, s. 39.
11. Westin, aa.
12. Mats Jönsson och Cecilia Mörner, *Självbilder. Filmer från Västmanland* (Stockholm: Svenska filminstitutet, 2006), s. 101.
13. Ibid. s. 91 och s. 94.
14. Ibid. Malin Wahlberg, "Mellan privat och offentlig historia: amatörfilm och minne i *Private Hungary*", *Det förflutna som film och vice versa. Om medierade historiebrev*, Pelle Snickars och Cecilia Trenter, red. (Lund: Studentlitteratur, 2004), s. 149.
15. Jönsson och Mörner, a.a. Michelle Citron, *Home Movies and Other Necessary Fictions* (Minneapolis och London: University of Minnesota Press, 1999), s. 7.
16. Se *ASI-Posten*, utgiven av the American Swedish Institute i Minneapolis.
17. *Svenska Pacific Tribunen*, 9 mars 1923, opagerat.
18. Per Olov Qvist, *Folkhemets bilder* (Lund: Arkiv förlag, 1995), s. 462.
19. Johannisson, aa, s. 35–36.
20. Medved, aa, s. 83.
21. Gustaf Sundbärg, *Det svenska folklynnnet* (Stockholm: P.A. Norstedt & söners förlag, 1911), citerat ur Jakob Christensson, *Landskapet i våra hjärtan. En essä om svenskars naturumgänge och identitetssökande* (Lund: Historiska Media, 2002), s. 56.
22. Christensson, aa.
23. Harald Runblom, "Introduction: Homeland as Imagination and Reality", Harald Runblom, red., aa, och Johannisson, aa, skriver båda om Dorothy Burton Skårdal, *The Divided Heart: Scandinavian Immigrant Experience through Literary Sources* (Oslo: Universitetsforlaget; Lincoln: University of Nebraska Press, 1974).
24. Westin, aa.
25. Johannisson, aa, skriver om att kanalisera nostalgin.
26. Johannisson, aa.



Anders Marklund

John Nilsson visar film

DEN HÄR TEXTEN handlar om John Nilsson, från trakterna kring Elserås och Djuramåla i Tingsryds kommun, alldeles i utkanten av Smålands gränsskogar mot Blekinge. Hans far var målare i bygden, jakt- och naturintresserad och en flitig berättare av historier om det förgångna. På många sätt kom John att följa sin fars fotspår, men på flera sätt var hans vägar helt hans egna. John skaffade sig en filmkamera, och berättade sina historier med den. John lämnade efter några år målaryrket och blev lantbrevbärare med mil av slingriga vägar på sin dagliga runda. Så småningom kom han att kallas *Den filmande lantbrevbäraren*. Många meter film har löpt genom Johns kamera sedan han 1948 som tjugofemåring först började filma, och till viss del handlar den här texten om Johns filmer. Framför allt handlar den emellertid om de visningar som John har ordnat av sina filmer. Att skapa film är förvisso gott och väl, mycket kan fångas och bevaras. Men många filmer, särskilt amatörfilmer, förblir osedda genom årens lopp, och vad de än har fångat och bevarat spelar då ingen roll. John har visat sina filmer, låtit dem ingå i sammanhang och möta människors medvetande.¹ Dessa sammanhang och möten är enormt viktiga och förhoppningen är att denna text, genom ett par nedslag i Johns filmskapande ska lyfta fram något av den betydelse hans filmvisningar har haft.

Ett år med Herman – en möjlighet att minnas

I januari 1974 stod följande annons att läsa i lokaltidningarna i södra Småland och i Blekinge: ”’Ett år med Herman’ visas i KONGA FOLKETS HUS lördagen den 12 jan. kl. 19. Gratis kaffe i pausen. Biljettbeställning per tel. 0477/120 14 el. 120 85. VÄLKOMNA! John Nilsson.”

Den film som John bjöd in till handlade om Herman Johansson, en äldre man som bebodde ett torp i skogarna just utanför Konga i södra Småland. John hade under sin postrunda som lantbrevbärare träffat Herman 1970 och fascinerats av hans åldriga sätt att bruka den steniga marken kring torpet med sina gamla kor som enda sällskap och hjälp. John och Herman möttes sedan ofta, samtalade länge och emellanåt filmade John Hermans olika göromål. Efter två års filmande hade John skapat en skildring av en man, tryggt rotad i en värld fylld av tidigare generationers kunskap och av redskap åldrade av årtiondens arbete.²

När *Kronobergaren* efter premiärhelgen berättade om filmvisningen löd rubriken: ”Publiktillströmning: Torparfilm i Konga sågs av 250 personer. 200 blev utan platser.”³ Några dagar senare meddelade annonser i *Smålandsposten*, *Kronobergaren*, *Växjöbladet* och *Blekinge läns tidning* att ytterligare visningstillfällen ordnats i samma lokal den 22 och 29 januari. Efter dessa extravisningar följde andra. Visningarna i församlingshemmet i Urshult den tredje februari, Dackeskolan i Tingsryd den femte, bygdegårdarna i Rävemåla och Linneryd den femtonde och sextonde samt Björkeborg i Väckelsång den artonde var bara upptakten på en rad visningar av *Ett år med Herman* som pågår ännu idag. Med över 500 visningar är denna film den som John har visat vid flest tillfällen och för flest åskådare. Även en försiktig bedömning av antalet åskådare säger att *Ett år med Herman* setts av en publik som är lika stor, eller större, än nästan vilken annan svensk dokumentärfilm som helst, inräknat de som getts en normal biografdistribution.⁴

Man kan undra vad som lockade så många till premiären och till alla de visningar som följde. Dokumentära filmer kan förvisso vara omtyckta, men sällan fyller visningar av dem hela filmsalonger. Något var speciellt med denna filmvisning.

Till premiären hade det visserligen utlovats gratis kaffe, och visserligen var nog många i Konga bekanta med den närbelägna plats där Hermans torp låg och de var säkert hågade att få veta mer, men det är knappast hela förklaringen. Viktigare var John själv och det engagemang han stod för.⁵ Redan vid denna tid var han känd i trakten bland annat som nybliven kulturpristagare i Tingsryds kommun (för sitt kulturhistoriska arbete i kommunen) och många åskådare delade Johns uppfattning att det är värdefullt att bevara det gamla och vårda minnena av det.⁶ Redan vid premiären omtalades *Ett år med Herman*, precis som Johns senare filmer, som ett värdefullt dokument för kommande generationer. Man uppskattade att John med sin film förmått omvandla ett flyktigt skeende till något bestående, något som kan bevaras och senare användas för att återskapa det som naturen och samhällets utveckling inte förmår hålla vid liv.⁷

I mycket mindre grad uppmärksammade man filmens betydelse för dem som sökte sig till visningarna i januari 1974. Ändå är detta viktigt; åskådare gick inte till filmvisningen för att bedöma huruvida filmen var värd att bevara för framtida bruk, utan för egen behållning. Vari kan den ha bestått? Vad hade *Ett år med Herman* erbjuda? Möjligen var det inte enbart bilden av Herman och hans liv som lockade åskådarna, utan även möjligheten att med filmens hjälp få en klarare bild av sitt eget liv. För somliga erbjöd filmen en möjlighet att anknyta till egna minnen. I en artikel efter premiären nämndes detta: "För de äldre bland publiken blev filmen en återblick till barndomen tillsammans med leaharven, lien och skäran, dyngsätret och årets växlingar."⁸ Sannolikt var de äldre i publiken inte så få. Under 20-årsperioden mellan 1960 och 1980 ökade andelen pensionärer i Sverige mycket påtagligt, så det fanns många som under 1970-talet lämnade sina arbeten och fick tid att minnas sin barndom på en landsbygd som ännu var oförändrad av lantbrukets mekanisering och av avfolkningen som följde.⁹

Att se en film som *Ett år med Herman* och att uppleva Hermans åldriga torparliv gör det möjligt att förstå, att göra gripbar, den förändring som ägt rum sedan seklets första halva. Filmen erbjuder en möjlighet till eftertanke och vård av minnen. Att se detta på film kan bekräfta värdet i vad man själv gjort tidigare i sitt liv, vad man under sin barndom upplevt sina föräldrar göra eller hört dem berätt-



Annonsen till den första visningen av *Ett år med Herman*, med bild på John Nilsson själv.

ta. Filmen erbjuder åskådaren en möjlighet att bekräfta bilden av sig själv och sitt ursprung.¹⁰ Med tanke på publiktillströmningen var det uppenbarligen många som ville utnyttja denna möjlighet.

Television och gemenskap

Johns liv som filmare och filmvisare förändrades i och med att han gjorde och visade *Ett år med Herman*, men ännu större blev förändringen sedan han medverkat i tv-programmet *Sveriges magasin* under ledning av Gunnar Arvidson den 16 september 1975.¹¹ *Sveriges magasin* var en av arvtagarna till *Halvsju*, ett tv-program som under början av 1970-talet nådde enorm publik med sitt påtagligt trivsamma tilltal och ogenerade blandning av information och underhållning.¹² Detta upplägg avspeglas också i hur *Sveriges magasin* anslöt till en bredare trend i 1970-talets tv-dokumentära utbud som Leif Furhammar har noterat, nämligen en ständigt närvarande skildring av den svenska glesbygden. Dessa glesbygdsskildringar kunde vara av vitt skilda slag, påpekar Furhammar, men ett samhörighetsskapande program som *Sveriges magasin* höll sig huvudsakligen till skildringar i positivare ton: ”här fanns också de sista resterna av ett bättre och naturligare sätt att leva, här fanns den harmoniska närheten till djur och natur, här fanns de goda livsrytmerna, de undersköna landskapsvyerna och de nostalgiska glimtarna av gammal svensk bonderomantik.”¹³ Då John var med i *Sveriges magasin* visades avsnitt ur *Ett år med Herman*, och det var många tittare som fick upp ögonen både för filmen och för John själv. *Kvällsposten* utropade: ”Ge lantbrevbäraren kulturstipendium!” medan *Arbetet* hoppades att det skulle bli fler tillfällen att få se mer av Johns filmer i tv.¹⁴

Det skulle förvisso bli fler framträdanden i tv, men särskilt stor betydelse hade uppmärksamheten för Johns egna filmförevisningar. Förfrågningar kom från många håll i Sverige, men eftersom han valt att förevisa sina filmer själv var det ogörligt att mer än undantagsvis visa filmerna utanför Kronobergs och Blekinge län – något som bör ha varit fullt tillräckligt, om man betänker att det rör sig om ett hundratal visningar om året.¹⁵ Att John medverkat i tv kunde framöver noteras i de artiklar som länsstidningarna skrev och i de visningsannonser som föreningar förde in, samt i ett allmänt intresse för hans fort-

satta filmskapande.¹⁶ Några veckor efter att *Sveriges magasin* sändes uppmärksammade *Kronobergaren* sålunda Johns andra färdigställda ljudfilm *En skärslipares vardag*: ”På lördagskvällen visade den fotograferande, numera riksbekante lantbrevbäraren John Nilsson Tingsryd, sin nya dokumentärfilm i Tingsryds bygdegård för medverkande, pressen och särskilt inbjudna.”¹⁷ Under årens lopp har Johns följande filmer rönt samma uppmärksamhet, och även dessa filmer har blivit efterfrågade och visade på allehanda platser; på hembygdsgårdar och församlingshem, på sjukstugor och ålderdomshem, hos skolor, bibliotek, föreläsningsföreningar och Folkets Hus samt hos förbund, organisationer och föreningar som PRO, LRF, IOGT-NTO, ABF, STF, DHR och många, många fler.¹⁸ Att televisionen bidrog till att skapa detta breda intresse för Johns filmvisningar är otvetydigt och tacknämligt. Och samtidigt en smula paradoxalt.

Sedan television började sändas i Sverige 1956 har antalet tv-apparater och tv-tittade timmar stadigt stigit, och genom åren har mediet framstått som en av de krafter som gjort att folk idag i högre grad tillbringar tid i hemmen än i möten med andra, exempelvis möten av det slag som Johns filmvisningar är en del av. Televisionen, som genom en rad populära program skapat någon form av gemenskap och samhörighet mellan tv-tittare som sitter utspridda i vardagsrum runt om i landet, har genom att hjälpa John gynnat den form av gemenskap – verkliga möten – som den varit med om att låta tyna bort. I en artikel om en av de föreningar John visat film hos, Föreläsningsföreningen i Tingsryd, tecknas en hastig bild av utvecklingen: ”Föreläsningarna var ett populärt nöje – förr. På 1920-, 30-, 40- och 50-talen fanns det kringresande föredragshållare som lockade folk till hembygdsgårdar och Folkets hus. Så kom televisionen och verksamheten tog abrupt slut.”¹⁹ Även om situationen för många föreningar är svår finns det ljusglimtar, och till dem hör Johns filmvisningar:

När någon förening i Småland skall hålla årsmöte och vet att medlemmarna kommer att svika, kallar styrelsen på John, den filmande lantbrevbäraren, från Djuramåla utanför Tingsryd. Då kommer garanterat publiken, för John Nilssons filmer från ett Småland som försvinner är mycket älskade. För att inte publiken ska ge sig av när årsmötesförhandlingarna börjar, blir det alltid John som får avsluta kvällen.²⁰



På ett aningen ironiskt sätt har John vid ett tillfälle faktiskt bidragit till att folk stannat hemma framför tv:n i stället för att delta i ett föreningsmöte. Programmet som åsyftas i notisen var *Sveriges Magasin* när John var gäst där 1976.

Förfarandet kan framstå som bakslugt, men om det verkligen fungerar utgör det en väldigt viktig del av vad John och hans filmer bidragit till. För vad innebär det att lämna hemmet för att delta i ett möte och se en av Johns filmer? Att man i stället för att få sig en dos av televisionens idrott eller allsång, får i sig en smula kulturhistoria om omgivande landskap, eller eftertanke kring andra tider och andras liv? Att man i stället för att sitta ensam eller i familjens sällskap, gör sig delaktig i en större gemenskap? Att man vid ett föreningsmöte kanske bidrar till beslut och diskussioner som är betydelsefulla både för en själv och för andra?

Den amerikanske statsvetaren Robert D. Putnam har i en rad skrifter visat på de många goda effekter som olika former av möten, gemensamma aktiviteter och engagemang har både för enskilda individer och samhället i stort, bland annat ökad tillit mellan människor och ökad demokrati. Även om Putnam lyfter fram tv som en del av förklaringen till att dessa viktiga former av gemenskap har minskat under de senaste årtiondena ser han inget absolut motsatsförhållande mellan tv och gemenskap. När han mot slutet av sin bok *Bowling Alone* formulerade en rad utmaningar i avsikt att stärka en djupt försvagad gemenskap i samhället är tv (och andra medier) viktiga:

Låt oss försöka se till att vi år 2010 ägnar mindre fritid åt att sitta passiva och ensamma framför fladdrande skärmar och mer tid åt aktiv samhörighet med våra medmänniskor. Låt oss skapa nya former av elektronisk underhållning och kommunikation som förstärker samhällsengagemanget, inte gnager på det.²¹

En av Putnams förhoppningar är att uppväxande generationer ska kunna känna delaktighet i en gemenskap på samma sätt som deras far- och morföräldrar kände när de växte upp.

Om man reflekterar över vilken positiv uppmärksamhet Johns filmer har fått genom tv, och vad hans arbete med att visa filmerna bidragit till, kunde man hålla med *Arbetets* önskan efter Johns första medverkan i *Sveriges magasin*: ”Mer av folkets film i tv”. Önskan kan framstå som rimlig, kanske inte för att folkets film i tv skulle medföra mer välproducerade program, utan för att det i vissa fall kunde tänkas bidra till att öka delaktigheten i den lokala kulturen. Kanske

Gunnar Arvidsons och *Sveriges magasins* inbjudan till John var ett föregripande svar på Putnams uppmaning att skapa nya former av underhållning som kan bidra till stärkt gemenskap och engagemang. Klart är i alla fall att via John har lokal kultur och samhörighet fått bättre möjligheter att utvecklas. För att endast lyfta fram ett prov på detta kan Johns film *Verners dagbok* nämnas. Vid flera visningar av filmen medverkade den lokala författaren och mångsysslaren Verner Ohlin (vars dagboksanteckningar legat till grund för filmen), vilket gav en bredare publik möjlighet att lära känna honom, hans skrivande och även andra sidor av hans skapande, såsom musik och slöjd.²² Det som Verner Ohlin har skapat är naturligtvis helt hans egen förtjänst, men i skapandet av mötesplatser för Verner, hans konst och hans publik är Johns bidrag av stor betydelse.

Film och föreningsliv

Med tanke på vad som nämnts ovan är det enkelt att se hur viktigt det är att, som den franske filmvetaren Roger Odin påpekar, inte enbart betrakta amatörfilmarens filmer utan att även se i vilka sammanhang de skapades och framfördes.²³ Utan att förstå dessa sammanhang får man heller inte en riktig bild av själva filmerna.

Viktiga sammanhang för Johns filmer är landsbygdens föreningsliv, både föreningar han själv varit delaktig i och föreningar som han gästade med sina filmer. I dessa föreningar har John under hela sitt liv kunnat dela en sådan gemenskap som Putnam önskar åter, och de har präglat både hans filmande och visande av film. Även om det dröjde fram till mitten av 1970-talet innan John och hans filmer blev välkända för en större publik, både nationellt via tv och mer lokalt via egna filmvisningar, hade han spelat in och visat filmer under flera decennier. Vid sidan av mer personliga filmer, som de om den egna familjen, har han som filmare varit en del av olika mer eller mindre offentliga sammanhang, i regel i anslutning till någon förening.

Redan tidigt ingick Johns filmskapande i större sammanhang. De första filmerna han spelade in sommaren 1948 var naturfilmer, men snart nog riktade han sin kamera mot människorna runt omkring honom. Redan då hade han tanken att bevara sådant som redan under efterkrigstiden var stannat i förändring, vilket också märks i den för-

Gäddeviksås Bygdegård
John Nilsson, Djuramåla visar filmen
”Verners dagbok”
onsdagen den 20 februari kl 19.00.
Verner Ohlin signerar sin bok.
Fri entré. Hjärtligt välkomna.
Bygdegårdsföreningen



En av annonserna för en filmvisning där även Verner Ohlin själv medverkade.

sta film John färdigställde och visade för en större krets; *Min hembygd i vardag och helg*. I den hade han framför allt filmat den äldre generationen i bygden i deras arbete med att plocka potatis och bärga åkerns hö, att fälla träd och gå på jakt, samt många fler av de sysslor som fanns att uträtta innan det blev helg och tid att gå i kyrkan.

John har inte visat denna film många gånger de senaste decennierna, men när han gör det fyller den samma funktion som *Ett år med Herman*. I samband med en visning av filmen 1996 lyfts detta fram i en kommentar: ”Den som vuxit upp på landet i slutet av 1940-talet förflyttas blixtnabbt tillbaka till barndomen när filmen börjar rulla. Precis så här var det ju!”²⁴ Filmen fungerar som ett stöd att minnas och att återuppleva. Denna funktion, som ju blivit allt viktigare med årens lopp, fanns naturligtvis inte när filmen visades första gången med medhavd projektor i Djuramåla skola 1950 – då kunde man lika gärna själv se sig om i bygden som att se det hela på film. Ändå fanns det något som lockade folk att se filmen redan då. John menade att det fanns ett mått av nyfikenhet på mediet i sig: ”Bygdens folk ville naturligtvis inte missa tillfället att se sig själva, grannen eller andra bekanta på vita duken.”²⁵ Utöver denna nyfikenhet fanns också en känsla av närhet, gemenskap och en möjlighet att tala om sig själva och om bygden. Upplevelsen måste ha varit lite grand som när en familj tittar igenom sommarens semesterbilder eller berättar minnen kring gamla släktingar man har på fotografi. En återseendets glädje i samvaro med grannar, släktingar och bekanta gav en grund för berättelser om det som förenar.²⁶

Min hembygd i vardag och helg var utan ljud – precis som alla andra filmer John gjort innan *Ett år med Herman* – något som ger andra förutsättningar för filmvisningen. En ljudfilm förväntas kunna tala för sig själv, något som faller sig svårare för filmer som saknar förklarande och förtydligande ord. För att få ut mest av en sådan visning torde det vara nödvändigt, antingen med en publik som redan från början känner till det som skildras eller att filmaren själv, eller någon med samma kunskaper, kommenterar bilderna. Båda alternativen öppnar för en större närhet och utbyte mellan film, publik och filmare.²⁷

Johns första filmvisning av *Min hembygd i vardag och helg* ägde rum i en lokal som disponerades av NTO, en förening som John i

mycket hög grad varit delaktig i, både som ungdomsledare och som anordnare av fotokurser.²⁸ NTO var även under många år framöver en naturlig utgångspunkt för Johns filmskapande. Föreningen erbjöd motiv att filma, lokal att visa film i samt publik att visa den för. Så var det exempelvis när *Växjöbladet* berättade om bland annat Johns film *Ett år med 3000 Tingsås Framtid*:

Sedan blev det luciatablå och filmfotografen John premiärvisade sin nya färgfilm om NTO-logens verksamhet. Den inleddes med några mycket vackra naturscener och bjöd på många trevliga glimtar från förenings- och studiearbetet. Filmen, som delvis inspelats under besvärliga ljusförhållanden, var genomgående av god kvalitet och är av stort värde för framtiden, då den på ett allsidigt sätt illustrerar dagens ungdomsverksamhet.²⁹

Vari ungdomsverksamheten det talas om bestod kunde variera, men eftersom i princip alla bygdens ungdomar var med i föreningen utgjorde den en viktig mötesplats. Även om mötena naturligtvis i vanliga fall ägnades till annat än filmvisning, utgjorde de en mötes- och samvarotradition där även en filmvisning som Johns kunde finna plats.³⁰

På liknande vis är det med flera filmer John har spelat in och som i första hand berör mindre grupper. Dessa filmer kopieras bara i undantagsfall upp och ljudläggs, de har endast visats vid något enstaka tillfälle och då främst för de närmast berörda. Exempel är Johns dokumentation av församlingsarbetet i Södra Sandsjö, bland annat med dess färdigställande av friluftsgudstjänstplatsen Enebacken,³¹ hans dokumentation av en klappbrygga och andra spår av äldre tider i Tegnaby,³² eller hans film om löpartävlingen Väckelsångsloppet.³³ I somliga fall har dessa filmer tillkommit på förfrågan eller tips från inblandade, men det är inte tal om några beställningsarbeten. En bred skara människor vet vad John är intresserad av, lika väl som John märker vad folk är intresserade av att låta filma och se filmat. John filmar för att bevara människor och händelser. Samtidigt bidrar hans filmer – i någon mån – till att bevara en gemenskap inom de föreningar och grupper som filmas eller ser hans filmer.

Idag har Johns NTO-avdelning i Djuramåla försvunnit – liksom

så många andra folkrörelseföreningar har gjort sedan deras höjdpunkt under 1950-talet.³⁴ Men andra finns kvar, och för flera av dem är arrangemang som Johns filmande och filmvisning viktiga.

Att minnas en historia man aldrig känt

I början av sitt filmskapande kunde John säga att han ville skildra en verklighet som håller på att försvinna. När han under senare år har visat sina tidiga filmer är denna verklighet många gånger redan försvunnen. Herman gick bort i början av 1972, och borta är många andra av de människor, platser, kunskaper och annat John har filmat. Även de äldsta i den generation John skildrat i sina filmer är borta; Edvin från *Möte med Edvin* (1978), Gunnar från *Gunnar och torvmossen* (1977), Bo från *Bo i Knällsberg* (1986) och många andra. Minnet av dem och av deras kunskaper övergår i glömska. Det är därmed nu, under senare år, som Johns filmer kan infria de förhoppningar som knöts till dem redan för flera decennier sedan, att utgöra värdefulla dokument för framtida generationer. För dem som saknar egna minnen av det som varit.

Den förmåga Johns filmer har att bevara och återskapa kulturella minnen kunde upplevas då John, en afton sommaren 2007, visade film i Korrö gamla hantverksby vid Ronnebyån. Johns filmvisning låg som vanligt mot slutet av ett längre program, efter smörgåstårter, snaps och trivsel, efter Fredmans sång n:o 64 och en skål för kronprinsessan Victoria på hennes födelsedag. Den första filmen John visade var *Ett år med Herman*. När filmen rullar igång blir det tyst i den loge som omvandlats till möteslokal. Man vill höra vad som sägs om hur Herman brukade sin jord och skötte sina sysslor, och publiken lyssnar uppmärksam. Ändå är det inte lätt att uppfatta allt. I viss mån för att den inspelade berättarrösten från högtalaren under duken blandas med projektorns surr, i viss mån för att publiken denna dag inte har svenska (och än mindre småländska) som modersmål. John har bjudits in av föreningen Danska torpare, och de som ser filmen är några av de många danskar som funnit ett sommarnöje eller ett andra hem i övergivna småländska torp, stugor och avstyckade gårdar. Sådana platser som en gång beboddes av Herman, Edvin och Gunnar och då genomsyrades av minnen av

äldre tider, men som efter deras bortgång på många sätt lösgjorts ur sina kulturhistoriska sammanhang. I köpet av ett torp ingår byggnaden, marken och kanske föremål och möbler, men inga minnen eller kunskaper om det som varit.

Man undrar vad de danska torparna tänker när de ser *Ett år med Herman*. Aldrig kan väl deras sommartorps gräsplan med uppskjutande stenar te sig likadan för dem sedan de sett Herman och hans kor plöja jorden mellan åkerns stenar? Filmens bilder och ord – allt som skildras – måste bearbetas av åskådaren, måste ges en betydelse, bli till nya kunskaper. Hur möter åskådarnas tankar gårdsgården, ladan, den gamla tröskan, stötkärnan och annat Herman visste att använda? Något av bildernas betydelse kan anas av vad som stod att läsa i Danska torparens medlemskrift redan 25 år tidigare. Även då hade John visat film för den då nystartade föreningen, och även den gången var *Ett år med Herman* en av filmerna. I medlemskriften *Danska Torpare* stod det att läsa:

Udover den umiddelbare glæde ved filmen og historien om Herman har mange sikkert glædet sig over at få kastet et forklaringens lys over mange af de gåder man bliver stillet over for når man færdes i gamle svenske jordbrug. Her så vi tingene blive brugt i deres rette sammenhæng.³⁵

Liknande tankar kunde höras även sommaren 2007, efter att John släckt projektorns lampa och de som sett filmen sökt sig ut i kvällsolen och börjat växla ord om filmen.

På detta sätt erbjuder filmerna minnen, tillgång till historia, och en möjlighet att känna sig som en del av ett fortlöpande sammanhang knutet till en speciell plats.³⁶ Känner man historien så behärskar man platsen, och ens rätt att vara där bekräftas både inför en själv och inför andra. Detta gäller alla, inte bara danska torpare, som kommer till en plats där man saknar förankring.

Ett varmt tack till John.

Noter

1. När den tyske kulturhistorikern Jan Assman talar om kollektivt minne och bevarade föremåls förmåga att återskapa något förflutet, skiljer han mellan två olika former som det kollektiva minnet kan existera i: dels en *potentiell form* där det förflutna finns lagrat och bevarat, dels i en *aktuell form* där det som bevarats tillåts mötas av och bli en del av samtiden. De filmer John har skapat har bevarat kollektiva minnen i en potentiell form. De filmvisningar han har anordnat har låtit dessa minnen bli aktuella, tillgängliga och av betydelse för en samtida publik. Jan Assman, "Collective Memory and Cultural Identity", övers. John Czaplicka, *New German Critique*, nr. 65, Spring-Summer, 1995, s. 125-133. Även Paul Connerton berör frågan när han noterar en paradox som uppkommit sedan modernitetens genombrott, nämligen att det både finns för många och för få minnen av det förflutna. För många, eftersom nya teknologier – däribland film – har gett upphov till en uppsjö dokument som på olika sätt ger stöd för minnet av det förflutna. För få, eftersom det förefaller som om dessa dokument ändå inte är påfallande närvarande i samhället och folks medvetande. Paul Connerton, "Cultural Memory", *Handbook of Material Culture*, red. Christopher Tilley med flera (London, Thousand Oaks och New Delhi: Sage, 2006), s. 315-324.
2. Det var ingen självklarhet att filmen om Herman skulle bli en sådan framgång, eller ens kunna bli gjord. Filmen hade krävt mer råfilm än något John tidigare hade spelat in (det inspelade materialet omfattade 3 timmar, vilka klipptes ner till en premiärversion om ungefär 80 minuter och senare reducerades ytterligare till ca 60 minuter), den hade försetts med ljudspår och den hade kopierats över till en visningskopia. Allt medförde kostnader, svåra att bestrida för amatörfilmare, och omöjliga att rättfärdiga som en investering ämnad att ge någon avkastning. För Johns del var det ett arv efter en släkting från Amerika som gjorde det möjligt att rent ekonomiskt genomföra arbetet med filmen.
3. "Publiktillströmning: Torparfilm i Konga sågs av 250 personer. 200 blev utan platser", *Kronobergaren*, 14/1 1974. Det är intressant att sätta dessa siffror i relation till de bosatta i Konga. 1990 var 605 personer skrivna i tätorten, att jämföra med de uppskattningsvis 750 personer som såg filmen på någon av de tre visningarna under januari månad. Se SCB, "Folkmängden per tätort. Vart femte år 1990-2005", <http://www.ssd.scb.se/databaser/makro/SubTable.asp?yp=tanss&xu=C9233001&omradekod=BE&huvudtabell=FolkmangdTatort&omradetext=Befolkning&tabelltext=Folkm%E4ngden+per+t%E4rtort%E+Vart+femte+%E5r&preskat=O&prodid=BE0101&starttid=1990&stopptid=2005&Fromwhere=M&lang=1&langd=1> (07-09-28).
4. Av Johns egna anteckningar kan man utläsa att han har visat sina filmer sammanlagt omkring 3000 gånger sedan 1976. *Ett år med Herman* har visats nära 500 gånger under denna period. Utöver dessa visningar tillkommer visningarna under 1975, vilka torde vara mellan 50 och 100. Visningarna anordnades, precis som Johns senare visningar av andra filmer, i flera olika sammanhang: vid föreningsstämmor och årsmöten, hos föreläsningsföreningar och ålderdomshem. Om man ytterst blygsamt anger publiksnittet på visningarna till 50 åskådare ger det att 25 000 människor har sett Johns film om Herman, en siffra som kan mäta sig med nära nog vilken annan svensk dokumentärfilm som helst.
5. Det är talande att Johns namn, och i flera fall även bild, fanns med i annonserna för filmvisningarna – ett sätt att ge den tilltänkta publiken en vägledning om att filmen är värd att se.
6. I tv-programmet *Naturfilmare*, (SVT, den 11 september 1980), då även ett utdrag ur *Ett år med Herman* visades sa John: "Det är intressant att bevara det levande – man kan ju få det levande på film. Det är ju så mycket som försvinner nu, så det borde vara mera som ägnar sig åt det. [...] Jag gör så mycket jag hinner."
7. Jan Assman talar om denna process som övergången från kommunikativt minne (vilket i princip innebär muntligt bevarad historia) till kulturellt minne (när historia bevaras i objekt). Assman, aa, s. 128.
8. Signaturen AJON, *Kronobergaren*, 14/1 1974.
9. Antalet personer äldre än 65 år ökade under dessa 20 år med mer än 50 procent (från 888 000 till 1 362

000), och 1980 utgjorde de en andel av befolkningen på 16,4 procent (jämfört med 11,8 procent 1960). Ökningen fortsatte även under kommande tioårsperiod, för att sedan avstanna. Statistiska centralbyrån, "Befolkningsstatistik i sammandrag 1960-2006", http://www.scb.se/templates/tableOrChart___26040.asp (07-09-26).

10. Assman betonar det kollektiva minnets betydelse för att stärka en identitet och skapa en känsla av enhet och samhörighet i en grupp. När han skriver att kulturellt minne "bevarar den kunskap från vilken en grupp får medvetenhet om sin enhet och specificitet" berör han något av det som flera åskådare måste ha upplevt vid filmvisningen, en återupptäckt av närapå bortglömda kunskaper och tillfredsställelsen att kunna sätta sig själv i relation till dem. Assman, aa, s. 130.
11. John har även vid andra tillfällen medverkat i tv, bland dem *Sveriges Magasin* (22 mars 1976), *Naturfilmare* (11 september 1980), *Mitt i naturen* (5 oktober 1983), *Profilen* (19 september 1986), samt en dokumentärfilm om John, *John Nilsson – den filmande lantbrevbäraren* (5 januari 2000).
12. En beskrivning som stämmer väl in på *Sveriges magasin* ges av Anna Edin:

Blandprogrammets gemensamma nämnare var att de ämnen och problem som togs upp skulle presenteras på tittarnas villkor, så att publiken kunde identifiera sig med dem. Detta försökte man åstadkomma genom ett informellt tilltal, samt genom att i reportage förlägga utgångspunkten för diskussion till vanliga miljöer och människor. I valet av företeelser inom det politiska och sociala fältet skilde sig blandprogrammen åt, men den gemensamma utgångspunkten var att sätta in även aktuella samhällsdebatter i en socialt orienterad kontext. De ämnen och problem som togs upp skulle presenteras som tittarnas egendom.

Anna Edin, *Den föreställda publiken: Programpolitik, publikbilder och tilltalsformer i svensk public service-television*, (Stockholm och Stehag: Symposium, 2000), s. 120. Se även övriga resonemang bland annat på s. 113-134.
13. Furhammars beskrivning, som omfattar synnerligen skilda områden och programslag, visar de lite vidare sammanhang som Johns filmer ingick i och som folk

hade möjlighet att ta del av. Ett längre och karaktäristiskt avsnitt av citatet lyder:

Av alla enskilda svenska motivgrupper som svenska dokumentärfilmare ägnade sin uppmärksamhet under sjuttioalet blev Glesbygden den mest älskade, för där sammanträffade sinnebilderna för allt som man var för och allt som man var emot. Här kunde både de aggressiva och de stillsamma filmarna samsas. Här fanns vanliga människor och fattiga människor som berövats sin utkomst och sitt människovärde, här fanns utsagningsperspektivet, här fanns det hänsynslösa näringslivet representerat om inte annat så med sin skamliga frånvaro, här fanns spåren av rovkapitalismen och de inhumana marknadskrafterna, här fanns följderna av de regionalpolitiska sveken, här fanns de okänsliga myndigheterna, men här fanns också de sista resterna av ett bättre och naturligare sätt att leva, här fanns den harmoniska närheten till djur och natur, här fanns de goda livsrytmerna, de undersköna landskapsvyerna och de nostalgiska glimtarna av gammal svensk bonderomantik. Här fanns det stoff såväl för den politiskt militanta pamflettismen som för den varsamt etnografiska ömheten och för alla tänkbara temperamentschatteringar däremellan.

Leif Furhammar, *Med TV i verkligheten: Sveriges Television och de dokumentära genrerna*, Stiftelsen etermedierna i Sverige, nr. 1 (Stockholm: Stiftelsen etermedierna i Sverige, 1995), s. 176-177.

14. *Kvällsposten*, 19/9 1975, Staffan Hulthén, "Mer av folkets film i TV!", *Arbetet*, 17/9 1975.
15. John har alltid visat sina filmer själv, och har i regel sett det som orimligt att resa längre bort för en filmvisning än att han hinner resa hem samma kväll (eller samma natt, eftersom hans visning ofta placerats sist i ett längre kvällsprogram). En övernattning skulle dessutom vara omöjlig för många föreningar att bekosta. Det är inte särskilt svårt att hitta undantag – bland annat ett par intensiva visningsturnéer i Halland under 1977 då *Ett år med Herman* visades i samband med att en torpinventering genomförts. Man kan säga att tv gjorde John till rikskändis på ett lokalt plan – för att verkligen bli känd över hela riket hade

- han och hans filmer behövt vara närvarande över ett långt större område än vad en ensam filmvisare märkar med.
16. Av ett återkommande bruk av bisatser som ”välkänd från tv” kan man ana att många såg televisionen (och ett nationellt kändisskap) som någon form av kvalitetsgarant.
 17. *Kronobergaren*, 28/10 1975. Det förtjänar att påpekas att *En skärslipares vardag* var en av de allra första filmerna John påbörjade, och som arbetats fram under tjugofem års tid innan den försågs med ljudspår och fick premiär 1975.
 18. Uppmärksamheten kring Johns nya filmer har gjort att de på ett naturligt sätt har kommit in i Johns filmutbud – i regel har de nya filmerna hört till de mest visade under en tid framöver. Med tiden har repertoaren blivit så stor att det alltid finns något osett att erbjuda den föreläsningförening som önskar boka en ny filmvisning med John.
 19. Kjell Jansson, ”Föreläsningar lockar många tingsrydsbor”, *Växjöbladet/Kronobergaren*, 28/11 1997. Man kan notera att även John, vid minst ett tillfälle, bidragit till televisionens menliga inverkan på kulturella möten. Åtminstone lokalt och temporärt. I samband med hans andra tv-framträdande i *Sveriges Magasin* den 22 mars 1976 lät Föreläsningföreningen i Tingsryd i *Smålandsposten*, 20/3 1976, i en kort notis meddela: ”Föreläsningen ’En annorlunda kyrkkväll’ månd. 22 mars i kyrkan, Tingsryd, inställes p. g. a. lokalt TV-program.” Nu bör inte televisionen allena (eller John själv för den delen) beskyllas för en minskad benägenhet att delta i möten – dess ankomst sammanfaller med större förändringar i samhället som folkomflytningar, ändrade boende- och arbetsförhållanden, upplevd tidsbrist etcetera som även de utgör en del av förklaringen – men det gör naturligtvis inte utvecklingen mindre påtaglig.
 20. Stephan Elg, ”John Nilsson visar ett Småland som håller på att försvinna”, *Smålandsposten*, 26/2 2002.
 21. Putnam skriver om det amerikanska samhället, men det är oundvikligt att se samma mönster i det svenska. Robert D. Putnam, *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community* (New York, London etcetera: Simon & Schuster, 2000), s. 410. Svensk utgåva: *Den ensamme bowlaren*, övers. Margareta Eklöf, andra upplagan, (Stockholm: SNS, 2006). Se även Putnams bok i övrigt, samt Joachim Vogel, Erik Amnå, Ingrid Munck och Lars Häll, *Föreningslivet i Sverige: välfärd, socialt kapital, demokratiskola*, SCB Levnadsförhållanden, rapport nr. 98 (Stockholm, 2003) som även kommenterar Putnams resonemang utifrån andra (däribland ett svenskt) perspektiv.
 22. Vid en rad tillfällen har det skrivits både om Verner Ohlin och om Johns film om honom och hans syskon Olga och Nils, exempelvis Arnold Johansson, ”Verners dagbok blev Johns film”, *Växjöbladet*, 4-10/10 1984, ”Verners dagbok blir film”, *Smålandsposten*, 20/9 1984, och ”Succé för dagbok: Här vet de inte vad stress är”, *Kronobergaren*, 1/10 1984 (de båda senare artiklarna osignerade).
 23. Den franske filmforskaren Roger Odin, sedan länge en auktoritet på amatörfilm, ser det som absolut nödvändigt att studera de konkreta sammanhang (och deras speciella förutsättningar för kommunikation) som amatörfilm ingår i. Johns filmskapande har befunnit sig i flera av dessa sammanhang; ett offentligt där färdigställda filmer visats för föreningar, ett mer avgränsat men fortfarande offentligt, där återseendets glädje varit särskilt viktig, ett mer intimt för de privata familjefilmerna. Roger Odin, ”Il cinema amatoriale”, övers. Dario Formentin, *Storia del cinema mondiale. Volume quinto: Teorie, strumenti, memorie*, Gia Piero Brunetta, red. (Torino: Einaudi, 2001), s. 319-352.
 24. *Smålandsposten*, 22/1 1996.
 25. Ibid. Helt klart var att alla åskådarna inte var förtrogna med filmmediet. Det skulle ännu dröja innan rörliga bilder blev något riktigt vardagligt i och med att televisionen fick ett allt större genomslag under 1960-talet. För somliga var det säkert väldigt speciellt med själva mediet film, och särskilt då att kunna se sig själv på film. John har själv berättat om hur han anordnat särskilda visningar hemma hos Herman och Kalle Fransson, som finns med i *En skärslipares vardag*. Till Kalle, som inte hade el hemma, fick han själv dra en elledning från närmaste granne för att kunna visa de bilder han filmat. Ingen av de båda hade tidigare upplevt film.
 26. Begreppen *bindande socialt kapital* och *överbryggande soci-*

- alt kapital* används av Putnam för att skilja mellan sociala band som betonar samhörighet och gemenskap respektive band som leder till möten med nya människor och grupper. Som bland andra Hans Westlund påpekar behöver de båda formerna inte utesluta varandra. En sammankomst som den vid Johns filmvisning torde stärka känslan av samhörighet inom bygden (bekräfta en kollektiv identitet) samtidigt som den skapar möten och beröringspunkter mellan människor i bygden som kanske annars inte umgicks särskilt ofta. Se Putnam, aa, s. 22 f., respektive Hans Westlund, "Socialt kapital och tillväxt i kunskapsekonomin", *Civilsamhället: några forskningsfrågor*, Erik Amnå, red. (Stockholm: RJ och Gidlunds förlag, 2005), s. 101–110.
27. Detta utbyte är även i andra av Johns filmvisningssammanhang mycket stort. Många gånger känner John somliga åskådare (eller de som har bokat visningen) sedan tidigare, liksom de känner honom och hans filmer. Visningssituationen inbjuder också till samtal efter att filmen tagit slut, vilket både gett John en möjlighet att få respons och åskådarna en möjlighet att få veta mer av John. Det är inte ovanligt att reportage om filmvisningar innehåller kommentarer som illustrerar detta: "Det blir snabbt kö till hembygdsföreningens kaffeservering, medan John står kvar vid projektorn och samtalar med folk: - Det är väldigt roligt att se hur det gick till förr, säger en kvinna och berättar att hon sett hans film om Alma på Lindholmen tre gånger." Jan Hinderson, "Johns filmer lockar fullt hus", *Sydöstran*, 22/1 2001. Samtal åskådare emellan är naturligtvis av väl så stor betydelse.
28. Se exempelvis "NTO-arna i Djuramåla har fått ny lokal", *Smålandsposten*, 3/7 1961, eller "Fotokurs i Tingsryd fångade bygdemotiv", *Kronobergaren*, 17/12 1971.
29. "Bygden stöder NTO i Djuramåla", *Växjöbladet* 19/12 1961. Det kan tilläggas att det vid den här tiden var tämligen ovanligt med färgfilm. John själv hade använt det redan 1950 och konsekvent gått över till färg 1954. Även om det fanns spelfilmer inspelade i färg redan tidigare, hörde de verkligen inte till vanligheterna. Först i samband med att färg-tv lanseras i Sverige 1968 blir det mycket ovanligt att långfilmer spelas in (och visas) på annat än färgfilm. John har nästan undantagslöst spelat in sina filmer på Kodachrome, en färgfilm som bara i ringa grad bleknar/rodnar över tiden, något som annars drabbat en stor del av inspelad färgfilm. Det kan även påpekas att John, sedan han började filma använt en 16mm-kamera, vilket snarast var en självklarhet, eftersom andra alternativ sällan användes av amatörfilmare innan super 8mm-filmen introducerades mot slutet av 1960-talet och blev populär under 1970-talet. 16mm-formatet var redan från början anpassat för offentlig visning (dock inte på riktigt stora biografdukar) och skulle senare komma att användas inom tv – därmed var det enkelt att visa Johns filmer i tv. För en introduktion till filmkameror, råfilm, bevaring etcetera, hänvisas till Leo Entic-knap, *Moving Image Technology* (London och New York: Wallflower Press, 2005).
30. Se Odin, aa, s. 347. Odin talar här om filmklubbar och påpekar att klubbarna har två syften, kultur och gemenskap, men understryker att det inte är enkelt att skilja dem åt. Det allra viktigaste inom klubbarna är de diskussioner och det sociala utbyte som möjliggörs vid olika tillfällen under mötena.
31. Se till exempel Evy Andersson, "Glada sommarminnen bjöds i Södra Sandsjö", *Smålandsposten*, 12/2 1985.
32. Se till exempel Åke Svensson, "Film-time i Tegnaby: 150 på premiären", *Smålandsposten*, 13/11 1985.
33. Se till exempel Göte Johansson, "På söndag premiärvisas filmen om Väckelsångsloppet", *Kronobergaren*, 28/1 1977.
34. Filip Wijkström och Tommy Lundström, *Den ideella sektorn: Organisationerna i det civila samhället* (Stockholm: Sober förlag, 2002), s. 125, eller Jan Engbergs avhandling, *Folkrörelserna i välfärdssamhället*, Diss. (Umeå: Statsvetenskapliga institutionen, 1986), s. 18–28.
35. *Danske Torpare*, årg. 2, juni, 1982.
36. Mycket av det som förmedlas i Johns filmer är sådant som omfattas av UNESCOs "Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage" från 2003. Se <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540e.pdf> (07-09-26).



Cecilia Mörner

Sven Nilsson Film revisited: lokalfilm i världsarvsförmedlingens tjänst

Inledning

I APRIL 1938 flyttade den då 29-årige eskilstunabon Sven Nilsson till Falun. Han var son till en fabrikör i husgerådsbranschen och hade redan i unga år visat både intresse och talang för det tekniska. Genom hustrun, som då de träffades arbetade för sin sväger i en radio- och fotoaffär i Eskilstuna, fick han idén att satsa på försäljning av radioapparater, grammofooner med tillbehör och fotoutrustningar.

Två dagar efter flytten till Falun slogs portarna upp till Sven Nilssons Foto. Ett drygt halvår senare gjorde han sin första beställningsfilm, *Lucia i Falun 1938*. Denna film kom att bli den första i raden av över 500 filmer av olika längd och karaktär, som alla äger en gemensam nämnare: de skildrar miljöer och händelser i landskapet Dalarna, med tiden under firmanamnet Sven Nilsson Film (skrivs i logotypen med versaler som SVENNILSSONFILM) och med en dalakarta i logotypen.

Då Sven Nilsson gick bort 1982 tillfördes firmanamnet såväl som en stor del av filmerna Dalarnas museum, dit han redan 1967 skänkt sitt fotonegativarkiv.¹ Det är således Dalarnas museum som idag, 25 år senare, förvaltar och sprider kunskap om Sven Nilssons gärningar som filmare och dalaskildrare.

Den tidsperiod som Sven Nilsson framför allt dokumenterade,

1940-1960-talen, karaktäriseras i hög grad av modernisering, nationalism och framtidstro. Den av hans filmer som framför andra skildrar Falun, *Falukrönika* från 1970, handlar exempelvis om hur det gick till då Falun under 1960-talet fick sin stadskärna anpassad till den nationella homogeniseringsniten. Eftersom Nilsson i just det här fallet arbetade på uppdrag av Falu stad, är det inte förvånande att hans film förmedlar en positiv hållning till rivningarna och nybyggnationerna.²

Mycket vatten har flutit i Dalarna sedan dess, inte minst i Falun. Då delar av staden tillsammans med Falu gruva år 2001 upptogs på Unescos världsarvslista, var det förvisso i kraft av den tekniska, ekonomiska, sociala och politiska utveckling som Världsarvskommittén³ menade att gruvhanteringen och metallproduktionen i området gett upphov till under århundradena.⁴ Staden och gruvan hade sin glansperiod under 1600- och 1700-talen, och man kan kanske förvänta sig att det främst är dessa seklers vurm för nationsbygge och industriutveckling som fokuseras då världsarvet Falun och Kopparbergslagen, som det korrekta namnet lyder, ska marknadsföras. Men Faluns attraktionskraft – för turister såväl som för bofasta – ligger snarare i det som finns kvar av människornas livsrum under gruvhanterings storhetstid i form av träkåkar, smala gränder och allehanda skrönor. Exakt vilket årtionde eller ens århundrade som lyfts fram är, som vi strax ska se, inte alltid så noga. Det viktiga är att det som förknippas med världsarvet Falun är ”gammalt”.

Hur går då ekvationen Sven Nilsson Film och framhållandet av det ”gamla” Falun ihop? Syftet med denna uppsats är att visa hur man lyckas lyfta fram Falun som kulturellt världsarv med hjälp av Sven Nilssons filmer, trots att dessa i många avseenden går på tvärs mot den bild man vill förmedla. I det följande kommer jag att ge en kort motivering till valet av material och därefter, under respektive rubrik, tillika korta forskningsöversikter vad gäller världsarv som konstruktion, som lokal angelägenhet och som estetiskt fenomen. Därefter – under rubriken *Falukrönika I* – vidtar själva analysen.

Varför just Sven Nilsson?

Sven Nilsson lämnade, som sagt, över 500 filmer efter sig. Dalarnas museum visar några gånger om året ett urval av dem mot entréavgift.⁵

Ett mindre antal filmer har förts över till DVD-format i utgåvorna *Dalalarapsodi*, *Falukrönika I* och *Falukrönika II* vilka säljs i exempelvis museets shop och i Världsarvshuset vid Falu gruva. Även om det förekommer visningar av andra filmer, och även om Dalarnas museum låtit färdigställa DVD-produktioner med andra filmer än hans, åtnjuter Sven Nilsson en särställning. Han har tvivelsutan dokumenterat Dalarna på film med större flit och nit än någon annan, och han marknadsförs som både Falufilmaren och dalafilmaren framför andra.⁶

I just denna uppsats kommer jag särskilt att granska *Falukrönika I* respektive de Nilsson-filmer som ryms i den. Skälet till att jag valt en av DVD-produktionerna är att jag inte i första hand är ute efter att studera originalfilmerna, utan de sätt på vilka de ”förpackats” och används *idag*, i det tidiga 2000-talet och i ljuset av världsarvsutnämningen. Skälet till att jag valt just *Falukrönika I* är att det material som ingår i den skildrar just Falun och att produktionen som helhet kan kopplas till dagens förmedling av världsarvet i stort. Nu ska det sägas på en gång att ordet ”världsarv” aldrig nämns i *Falukrönika I*. Men världsarvsstatusen är, vill jag mena, underförstådd i den övergripande kulturarvskommunikation som DVD:n är en del av. Falun *är* ett världsarv, och även om DVD:n vore möjlig även utan världsarvsepitetet, så skänker det sistnämnda en alldeles speciell aura till allt som kan förknippas med stadens historia. Det är en aura som är av yttersta vikt, åtminstone för dem som är satta att vårda den.

Världsarvens konstruktion

Ett kulturellt världsarv⁷ kan betraktas som det objekt, den plats eller den företeelse den är, i kombination med hur objektet, platsen eller företeelsen en gång nyttjats av människor. När vi talar om världsarvet Kinesiska muren kan det vara just Kinesiska muren – dess konstruktion, längd, nuvarande skick et cetera – i kombination med orsakerna till att den byggdes, hur den använts genom århundradena och så vidare. Detta är en definition som de olika världsarvsaktörerna i Falun utgår från. De spår som finns av en svunnen tid i Falun och världsarvet är en och samma sak, och att marknadsföra och sprida kunskap om Faluns historia är liktydigt med att marknadsföra och sprida kunskap om världsarvet Falun.⁸

Men vi kan lika gärna förstå världsarvsbegreppet som själva utpekandet av vissa fenomen framför andra. I så fall är det inte Kinesiska muren eller staden Falun som sådan vi har i åtanke, utan de konsekvenser utpekandet – upphöjandet till något ”så värdefullt att det är en angelägenhet för hela mänskligheten”⁹ – får i fråga om hur de som känner till muren förhåller sig till den och utnyttjar den i egenskap av just världsarv *idag*. Fokus förflyttas således från det förflutna till nuet: från det som en gång varit till det som just nu pågår i form av konstruktion, lansering och marknadsföring.

Utifrån en sådan definition kan konstruktionen av ett kulturellt världsarv i många avseenden jämföras med konstruktionen av ett kulturarv vilket som helst. Det finns givetvis en stor och avgörande skillnad i det faktum att världsarven måste genomgå en relativt omständlig nominerings- och utnämningsprocess för att realiseras. Men dessförinnan måste det potentiella kulturella världsarvet ha definierats som något unikt och värt att bevara, och vägen dit kan liknas vid skapandet av ett kulturarv. På samma sätt har upprätthållandet av ett världsarv stora likheter med upprätthållandet av ett kulturarv.

Centralt för kulturarvs konstruktionen är alltså att den formas utifrån *nuets* föreställningar om det förflutna.¹⁰ Det innebär att vårt förhållande till det vi idag betraktar som ett kulturarv inte är detsamma som den relation människor i historisk tid hade till objektet, platsen eller företeelsen i fråga. Pierre Nora argumenterar för att kulturarv per definition utgörs av *lieux de memoire*, det vill säga minnesplatser. Till skillnad från *milieux de memoire* – minnesmiljöer – är minnesplatserna inte uppbyggda av personanknutna minnen, utan av föreställningar om vad som en gång haft betydelse i människors liv.¹¹ Medan minnesmiljöerna är personliga och helt avhängiga specifika individers minnen – såsom är fallet i Bo G. Janssons uppsats om *Hembygdsalbum* i denna antologi – är minnesplatserna kollektiva och möjliga att upplevas av alla. Kort sagt: ett kulturarv avviker alltid från det en gång historiskt upplevda. Kulturarven skapas, som David Lowenthal hävdar, av både fakta och myter.¹² En del är möjligt att historiskt säkerställa, medan annat har lagts till eller dragits ifrån för att forma det enskilda arvet på ett sätt som passar nuets föreställningar om det förgångna. Därigenom gynnas vissa perspektiv på beaktning av an-

dra. Kulturarvet må vara kollektivt, men inte allomfattande eller ”rättvist”.

När jag använder mig av begreppen kulturarv och världsarv är det utifrån föreställningen om att det handlar om något konstruerat, om något som anpassats till nutida behov och utifrån specifika perspektiv, och som formats av både fakta och myter.

Världsarv som lokal angelägenhet

Kulturarvsbegreppet skapades ursprungligen för att tjäna nationella syften; för att samla nationens folk kring en bestämd historisk identitet. Men, som exempelvis Peter Aronsson påpekar, numera formas kulturarv snarare utifrån specifikt regionala eller lokala behov.¹³ Ett konkret exempel på detta – som dessutom har direkt beröring med just filmmediet – diskuterar Mats Jönsson i en uppsats som jämför marknadsföringen av staden Sala i dokumentärfilmen *Salabygd* från 1953 med en nutida internetlansering av samma trakt. *Salabygd* såväl som dagens webbaserade information utmärks enligt Jönsson av en bygdeförankrad identitet. Jönsson påpekar – med hänvisning till Aronsson – att vår tids fäbless för det lokala och regionala kan förklaras med den ökade globaliseringen; att regionala och lokala kulturarv fungerar som globala konkurrensmedel som i sin tur stärker bygdens självkänsla.¹⁴

Att det lokala har betydelse även för världsarvens tillblivelse och konsolidering visar Jan Turtinen i sin genomgång och analys av olika aktörers aktiviteter då ett världsarv skapas. Sammanlagt 14 svenska objekt har mellan 1991 och 2005 upptagits på Unescos världsarvslista till följd av att de anses värda att bevara för hela mänskligheten. Det sammanlagda värdet hos ett världsarv ska således överskrida en viss nations angelägenheter: ett världsarv är till för alla. Samtidigt är ett världsarv en nationell angelägenhet så till vida att det är upp till den nation inom vars territorium ett potentiellt världsarv befinner sig att identifiera, nominera och, då det upptagits på världsarvslistan, bevara det.¹⁵ När det gäller regionala och lokala engagemang handlar det snarare om behov och drifter som inte nödvändigtvis avspeglar världsarvskonventionens regelverk, ideal och intentioner, men som likväl är nödvändiga för att ett världsarv

överhuvudtaget ska komma till stånd. Enligt Turtinen har "[v]ärldsarvsstatusen blivit hett eftertraktad, bl. a. för att få internationell uppmärksamhet och prestige, locka turister och skapa arbetstillfällen".¹⁶ Därför, skriver Turtinen, måste den plats där världsarvet är beläget "framstå som genuin, annorlunda och värd ett besök".¹⁷ Detta är något som för övrigt tycks fullt accepterat av olika officiella aktörer. I exempelvis förordet till Riksantikvarieämbetets utgåva *Världsarv i Sverige* (2005) beskriver riksantikvarien och Naturvårdsverkets generaldirektör helt pragmatiskt världsarv som "ett viktigt bidrag till den lokala näringen när nu natur- och kulturupplevelser lockar allt fler besökare".¹⁸

Att man i just Falun är medveten om att världsarv attraherar turister visar Terese Magnussons studie av i vilken grad de svenska världsarven marknadsförs som turistmål.¹⁹ Turismen och utsikterna till lokal och regional tillväxt behöver emellertid inte vara den enda drivkraften. Ett världsarv kan också användas som "en symbol att lyfta fram och samlas kring".²⁰ Owe Ronström påpekar exempelvis att Hansestaden Visby knappast har vunnit ekonomiskt på världsarvsutnämningen, men att synligheten och uppmärksamheten den fört med sig har stärkt den lokala identiteten och fått Visbyborna att känna sig stolta över sitt ursprung.²¹ Turtinen använder utnämningen av ett annat svenskt världsarv som exempel på samma fenomen: världsarvet Södra Ölands odlingslandskap användes strategiskt för att skapa en bestämd, lokal identitet.²²

Även om identiteten ifråga är lokalt förankrad, så tillkommer emellertid, vilket Turtinen påpekar och vilket jag redan antytt, med automatik ett globalt perspektiv.²³ Uppsvinget för det lokala attraktion kan betraktas som en konsekvens av den tilltagande globaliseringen – samtidigt som det vi normalt uppfattar som tecken på globalisering i själva verket "är något som skapas i lokala sammanhang".²⁴ Det globala och det lokala är helt enkelt två sidor av samma mynt då, som Jönsson uttrycker saken, "den lilla världens' attraktioner nu lanseras och finns tillgängliga för alla".²⁵

I analysen av hur Sven Nilssons filmer används för att lyfta fram Falun som kulturellt världsarv begränsar jag mig dock till att studera hur filmerna nyttjas för att upprätthålla en stark lokal identitet.

Världsarvens estetik

Såväl Ronström som Turtinen uppehåller sig vid *bilden* av världsarv; dess synlighet. Att kulturarv är nära förknippade med olika visualiseringsprocesser har inte minst Barbara Kirshenblatt-Gimblett argumenterat för. Enligt Kirshenblatt-Gimblett är visualisering ett villkor för kulturarvens tillblivelse och upprätthållande. Kulturarv skapas och hålls vid liv, skriver hon, genom en utställningsprocess.²⁶ Det är alltså i själva utställandet – i synliggörandet – som kulturarvet blir till. Så, även om kulturarven normalt ”ser ut” att härröra från historien är de per definition något alldeles nytt.²⁷

Ronströms studie av Visby inbegriper ett slående exempel på Kirshenblatt-Gimbletts diskussioner överfört till ett världsarv. Inför utnämningen till världsarv krävdes att Visbys medeltida stadskärna genomgick en omfattande ansiktslyftning, som paradoxalt nog gjorde den *synbart* äldre, mer medeltida, än någonsin – men självfallet bara på ytan och bara rent visuellt.²⁸ Det resulterade i att det var genom den specifika estetiken som staden 1995 kunde erhålla sin eftertraktade världsarvsstatus, eftersom det var i kraft av den nygamla, visuella ytan som den av Unesco efterfrågade medeltida autenticiteten kunde realiseras.²⁹

Carina Johansson, som i en uppsats behandlar den visuella gestaltningen av Visby i ett längre historiskt perspektiv, konstaterar att själva föreställningen om Visby redan på 1960-talet etablerats med hjälp av noggrant utvalda bilder, som med tiden fått ikonstatus och därmed kommit att bli lätt igenkännliga.³⁰ Kanske innebar detta att bilden av Visby var internationellt etablerad redan innan Sverige ansökte om världsarvsstatus, att staden fick ett försprång i relation till andra hansestäder? Det enda Unesco begärde var, som sagt, en lättare ansiktslyftning, så att staden kunde leva upp till bilden av sig själv.

Bilden av Södra Ölands odlingslandskap är knappast lika välkänd som bilden av Visby, men Turtinen visar att den estetiska aspekten ändå är betydelsefull då världsarvet ska ”göras begripligt, begärligt och hanterligt”.³¹ Det speciella med tillkomsten av just detta världsarv är att det föregicks av förhandlingar med de lokala bönderna, vilka inledningsvis inte var odelat positiva.³² Därför behövde deras intressen tas tillvara i lanseringen av världsarvet, vilket

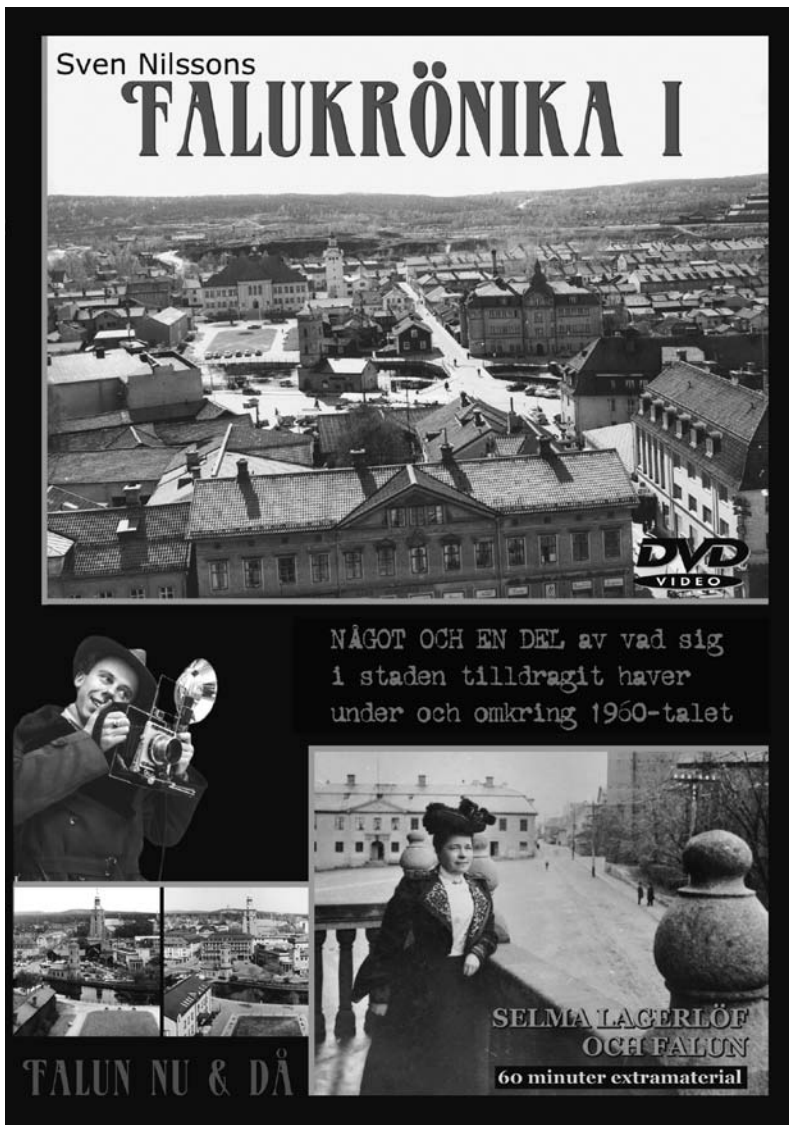
den så kallade ”Kosseboken” är ett exempel på. Boken, som egentligen är betitlad *Världsarvet Södra Ölands odlingslandskap* och som getts ut i samarbete med länsstyrelsen i Kalmar län, placeras i genren ”coffee-table book”. Den pryds av en bild på två män som driver kor längs en grusväg och innehåller framför allt fotografier av åkrar och ängar samt av bönder i arbete och vila.³³ Kontrasten mot de oftast avbefolkade och historiskt odaterade, ”eviga” bilderna av Visby är slående. Men så är också avsikten en helt annan: att ”göra gemensam sak med jordbrukarintressena på ön”.³⁴

När jag i det följande undersöker hur Sven Nilssons filmer används i världsarvets tjänst kommer jag att visa att estetiken är arrangerad på ett sätt som korresponderar mot redan existerande föreställningar om hur världsarvet Falun bör visualiseras.

Falukrönika I

DVD-produktionen *Falukrönika I* realiserades 2005 genom ett samarbete mellan bland andra Dalarnas museum/Historieverkstaden, det falubaserade multimedieföretaget Ruta ett, EU-projektet CDI (Centrum för digital interpretation) samt det regionala resurscentret Film i Dalarna. Som distributör och ansvarig utgivare står Dalarnas museum. Produktionens titel, *Falukrönika I*, syftar på filmen med i princip samma namn, det vill säga *Falukrönika*. Denna film, som egentligen består av flera olika filmer gjorda under hela 1960-talet, utgör kärnan i DVD-produktionen.

Låt oss börja med att titta på DVD-omslaget. ”Sven Nilssons FALUKRÖNIKA I” står det i överkanten. I övrigt pryds knappt halva omslaget av ett lätt patinerat fotografi av en stad – Falun – i fågelperspektiv. Där under står det skrivet i mörkrött och med ett typsnitt som ser ut att härstamma från en gammal skrivmaskin: ”NÅGOT OCH EN DEL av vad sig i staden tilldragit haver under och omkring 1960-talet”; ett citat, ska det visa sig, från inledningen av Nilssons *Falukrönika*. Under denna text finns ett fotografi av ett betydligt äldre datum föreställande en för många – och då inte bara falubor – välbekant person, nämligen Selma Lagerlöf. I fotots nedre högra hörn står det i ockra: ”Selma Lagerlöf och Falun. 60 minuters extramaterial”. Vid sidan om detta foto återfinns ytterligare två



Ett obestämt "då": konvolutet till *Falukronika I*.

mindre stadsvyer med texten "FALUN NU & DÅ" i mörkrött, samt ett svartvitt fotografi av äldre snitt på en ung man med stillbildskamera. Om vi vänder på omslaget finner vi, under texten "FALUKRÖNIKA I" i mörkrött, en bild på en ung Sven Nilsson – och vi förstår att det är han oavsett om vi känner igen honom, eftersom han delvis ramas in av en text som handlar om just honom och om *Fa-*

lukrönika – med en mindre stillbildskamera i handen. Under texten finns tre fotografier på äldre hus samt produktionsuppgifter.

Omslaget är värt att uppmärksamma av ett par anledningar. För det första finns en antydning om vem DVD:n i förstone vänder sig till. Det står, som sagt, ”Sven Nilssons FALUKRÖNIKA I” på omslagets övre kant. Visserligen står Nilssons namn i gemener och med mindre punktstorlek än filmens titel, men ändå. Vi som får DVD:n i vår hand antas uppenbarligen kunna lockas till att köpa och se filmen i kraft av namnet, det vill säga på grund av att vi vet vem Sven Nilsson är. ”Vi” är i så fall de redan invigda; de som följt Dalarnas museums filmserier och som är ordentligt pålästa på Faluns historia. För det andra associerar de patinerade fotografierna i kombination med bilden på Lagerlöf till en tid före 1960-talet, till ett mer obestämt och icke definerbart ”då”; ett ”då” som är mer attraktivt och lockande än ett tidsbestämt 1960-tal. Valet av citat från *Falukrönika* - ”NÅGOT OCH EN DEL av vad sig i staden tilldragit haver under och omkring 1960-talet” - förstärker paradoxalt nog intrycket, för även om det står klart och tydligt att det ska handla om just 1960-talet, så pekar ordvalen och syntaxen (som i originalfilmen framstår som ett uttryck för Nilssons skämtlynn) bortom detta decennium.

Tendensen att placera Sven Nilssons filmer i en historisk tid som sträcker sig längre tillbaka än till 1960-talet återkommer på själva DVD-skivan. Skivan startar med Ruta etts respektive CDI:s logotyper. Därefter kommer ett ”brefkort” – ett ”carte postale” – med ett frimärke med kung Oscar II (1829–1907) på, in i bild. På kortet står skrivet: ”Dalarnas museum presenterar Falukrönika I av Sven Nilsson”, och så återigen: ”NÅGOT OCH EN DEL av vad sig i staden tilldragit haver under och omkring 1960-talet”.

Därpå får vi ta del av menyn, vilken placerats på en bakgrund med två gamla fotografier på Falun och ett på Selma Lagerlöf. Vi kan här välja mellan ”Introduktion”, ”Spela filmen”, ”Välj kapitel”, ”Textning” eller ”Extra material”. I ”Extra material” ingår bland annat en cirka 30 minuter lång film i två versioner – en guidad tur och en interaktiv – om Selma Lagerlöfs tid i Falun (1897–1910). Förutom att filmen precis som omslaget flyttar uppmärksamheten till en tid före 1960-talet, sprider den internationellt kända och rosade Lagerlöf här glans och skimmer över Falun och dess invånare. Staden pekas ut som



1960-talet möter Oscar II: vinjetten till Falukrönika I.

hennes "livsrum under den mest intensiva perioden i hennes författarskap" och som den plats där "det definitiva genombrottet" ägde rum.

Vidare kan vi under rubriken "Nu och då" titta på fotografier på Falun och jämföra hur det såg ut på vissa platser "nu", vilket här är liktydigt med 1993, 1994 och 2004, och "då", som för tillfället betyder 1959, 1960 och 1963. Klickar vi på rubriken "Filminventering" får vi kortfattad, skriftlig information om hur man bevarar äldre film undertecknat Filminventering Projektlän Dalarna,³⁵ och klickar vi på "Tack till" rullas namnen på alla som bidragit till DVD-produktionens tillkomst upp.

Det mest intressanta extramaterialet för den här uppsatsen vidkommande återfinns emellertid under rubriken "Kommentatorspår". Här kan vi se Sven Nilssons *Falukrönika*, men med nedtonat originalljud och ett nyproducerat ljudspår i förgrunden. En jämförelse mellan originalfilmen och det nya ljudspåret är det som tydligast beskriver hur Sven Nilssons filmer "paketeras" för att motsvara dagens preferenser i fråga om kulturarvsförmedling. Nilssons film, som vi alltså når via endera "Spela filmen" eller "Välj kapitel", inleds med att traditionell fiolmusik ackompanjerar texten "NÅGOT OM EN DEL av vad sig i staden tilldragit haver under och omkring 1960-talet". Anslaget kan i förstone få oss att tro att vi här ska få ta del av ett nostalgiskt perspektiv på det "gamla" Falun. Men så är inte fallet. I det inledande kapitlet – i DVD-utgåvan kallad "Falan" – introduceras vi helt kort för de nya "välplanerade samhällsbildningarna" i Stora Kopparberg och Vika. Därefter visas översiktsskildringar av det centralt belägna kvarteret Falan i Falun från 1962, vilket är två år före den genomgripande rivning och nybyggnation som nämns i filmen, från några olika vinklar. Nilsson konstaterar på ljudspåret att kvarteret präglas av "en påfallande ålderdomlighet" och "stagnation", att "trähusbyggelsen har tjänat ut", att "det mesta ska bort" och att "de sörjande säkert blir få". Därefter får vi en guidad tur bland näringar och profiler – exempelvis konstnären Tom Fahlroth – som Falan tidigare hyst, vilken följs upp av bilder från nya, "populära" Falan, med köpcentrum i "nya, moderna lokaler", och Falantorget, en "oas" mitt i kvarteret. Just Falantorget introduceras med en kranåkning som synliggör en asfalterad yta med träbänkar och blomsterarrangemang i trälädor med en betongfasad i bakgrunden.



En dokumentation av något föråldrat och uttjänt eller en kärleksförklaring till historien? Kvarteret Falan före rivningarna på 1960-talet.



Dalfolk i moderniserad miljö:
Falantorget ca 1967.

Vidare, i kapitlet "Faluån", får vi bekanta oss med torgen på respektive sida av ån. Nilsson berättar om forna tiders folkliv och bus, och kontrasterar det mot dagens lugn. Återigen färdas vi bakåt i tiden med hjälp av Nilssons egna filmatiseringar, samtidigt som vi guidas utifrån kommentatorröstens "nu". Vi får veta att den nya bussterminalen påbörjades 1967; en "verkligt ändamålsenlig anläggning" visad först med en kranåkning, som ger en god översikt över en stor, asfalterad yta och ett platt betongtak över själva terminalen, och därefter ett antal tagningar från fasta kamerapositioner på såväl exteriörer som interiörer. Liksom i "Falan" får vi här bekanta oss med tidigare affärsidkare, bland annat en innehavare av en delikatessaffär.

I "Eld och vatten" visas först sprängningar och eldhärjningar i staden under 1960-talet, varefter vi får veta att tömningarna av stadens slambrunnar, som under 1960-talet utförts för hand, numera (1970) rationaliserats och gjorts "mer hygieniska med hjälp av en tankbil och ett slamsugningsagregat". Vi får även se bygget av en ny pumpstation för avloppsvatten respektive av Dalarnas museum, det senare finansierat av "stat, landsting och stad gemensamt". I kapitlet "Post och trafik" visas vi först runt i gamla posten på Åsgatan och därefter i de nya lokalerna på Troztgatan, för vilken "Kungliga byggnadsstyrelsen har stått för ritningar och byggnation" och som "bättre motsvarar den nya tidens krav". Kapitlet innehåller dessutom en kort skildring av omläggningen till högertrafik i september 1967, vilken för Faluns del innebar nya trafikljus. Nilsson konstaterar att det var "bra vidrigt förr", innan trafikljusen kom på plats. Avslutningsvis presenteras vi för renhållningsarbetaren Vicke Svedberg och hans häst Flox, vilken "rationaliserades [...] bort till korv 1968".

Trots förekomsten av vissa, namngivna personer är det slående hur obefolkade de olika kapitlena i filmen är. De få porträtten i filmen har en utpräglad distans, både i fråga om hur de är filmade och hur de kommenteras. I den mån det förekommer människor på gator och torg, eller för den delen på byggen, skildras de på avstånd. Visserligen visar Nilsson då och då unga, vackra flickor i relativt nära bildinställningar, men allt som allt framställs människor snarast som ett opersonligt kollektiv, fångade av filmkameran på håll,

ofta i fågelperspektiv. Fokus ligger på behovet av att modernisera Falun, men det finns inte något i filmen som tyder på att den påbörjade omdaningens skulle vara ett resultat av masars och kullors eventuella egna initiativ och entreprenörsanda. Ursprunget till rivningarna och nybyggnationerna tillskrivs antingen stat, landsting eller Kungliga byggnadsstyrelsen – eller också ingen alls.

Detta med de anonyma faluborna är något som accentueras ytterligare i det avslutande kapitlet ”Kungabesök”, som skildrar Gustaf VI Adolfs invigning av stadsbiblioteket och polishuset, det senare byggt ”av sekelgammal slaggbakad i en modern plastkomposition”. Här nämns förvisso ett antal lokala dignitärer vid namn, bland annat landshövdingen, kommunalrådet, länsbibliotekarien och biblioteksstyrelsen ordförande. Men Nilssons kamera är tämligen ointresserad av alla utom majestätet, och de enda närbilder som förekommer visar kungens välkända ansikte i klädsamt motljus, respektive hans hand då han skriver sitt namn i polishusets gästbok. I och för sig kan man hävda att avsaknaden på personnära porträtt i ren visuell bemärkelse har praktiska förklaringar: att han inte kommit tillräckligt nära med sin kamera. Den ovan nämnda närbilderna av kungens hand tillsammans med de nära inställningarna på unga kullor talar emellertid emot detta. Nilsson hade, om han så önskat, kunnat skildra människorna i staden på ett helt annat sätt. Däremot går det inte att komma ifrån att den teknik som Nilsson förfogar över ger vissa ofrånkomliga distansrande effekter. Eftersom Nilssons kamera saknar ljudupptagningsförmåga, kan han exempelvis inte intervjuas.³⁶ Därför artikuleras samtliga kommentarer via Nilssons osynliga röst, likt en kroppslös Voice-of-God.³⁷

Sammantaget framstår *Falukrönika* som en i allt väsentligt välvilligt inställd dokumentation av konstruerandet av en kollektiv, modern och nationsanpassad plats, men inte en *lieu de memoire* – en minnesplats – utan en plats för utveckling, kommers och rekreation. Tvivelsutan är det moderniseringen som spelar hjältens roll. Det gamla och lokalt förankrade, som ljudspårets folkmusik i filmens ingress och då Gustaf VI Adolf beskådar ”rariteterna i dala-samlingen” i samband med biblioteksinvigningen, framställs snarast som en ironisk blinkning till det förgångna och uttjänta eller, på sin höjd, som något pittoreskt. Faluborna – de för vars skull mo-



En kunglig hand i blickfånget: Gustaf VI Adolf skriver i gästboken i samband med invigningen av Faluns nya polis-

derniseringen av staden verkställt – lyser i stort med sin frånvaro. Nilssons objektiv är inte i första hand inställt på personer, utan på moderniseringens löften, processer och effekter. Väljer vi däremot att se filmen med kommentarer från 2005, ändras perspektivet betydligt. Samtidigt som filmen rullar igång introducerar Pers Göran Olsson Örjan Hamrin, som var personligt bekant med Sven Nilsson och som jobbade ihop med honom under 11 år, bland annat med att visa film. Vad som inte nämns är däremot att Hamrin är förste antikvarie vid Dalarnas museum och en för den historieintresserade lokalbefolkningen känd och uppskattad föreläsare. Hamrins trovärdighet – hans etos – är så att säga underförstådd. Vi som ser filmen med kommentarer antas på förhand veta vem han är; materialets adressater är de redan insatta.

Så rullar filmen vidare. Vi guidas av det nya ljudet, med originalljudet knappt hörbart i bakgrunden. De ovan nämnda inledande bilderna av Vika och Kopparberg kommenteras med att filmen ”börjar lite lustigt” och att de förmodligen är avsedda för en helt annan film eftersom ”det inte är det [den här filmen] handlar om”. Då bilderna från tiden före rivningarna visas i kapitlet ”Falan”, kallas filmen ”en kärleksförklaring till de här gamla husen”, och man menar, med hänvisning till Nilssons kommentar om att få kommer att sörja dem då de rivs, att Nilsson kanske var ensam sörjande. Även fortsättningsvis uttrycks förtjusning över det gamla, med betoning på historiska fakta och på att det som visas upp ”är historia i högsta grad idag”. Det gamla är inte, så som är fallet i Nilssons egna kommentarer, något som bör ersättas med annat, tvärt om. Rivningarna kallas nu ”tragiska”, även om det nya biblioteket benämns som ”vackert”, och i kapitlet ”Post och trafik” påpekas att det gamla posthuset ”gudskelov” finns kvar. På motsvarande sätt talar man i kapitlet ”Faluån” om den gamla bussterminalen i positiva ordalag – ”utomhusväntsalen var rätt rolig” – medan den nya bussterminalen rubriceras som i och för sig intressant, men felplacerad. I ”Kungabesök” identifieras ett stort antal personer, och man påpekar att bibliotekets dalasamling är ”våldigt spännande”.

Inslaget med slamsugning i kapitlet ”Eld och vatten” kallas däremot för ”lite lustigt” och förklaras med att Gatukontoret bett Nilsson ta med något om det. Det var, berättar man, Falu stad som bekostade filmen, och där förväntade man sig att den skulle ha med

exempel på kommunala arbeten, vilket i sin tur förklarar inslaget från pumpstationsbygget. Här kan vi notera att ingen skugga faller över Nilsson. Det hade ju varit fullt möjligt att utnyttja det nya kommentatorspåret till att faktiskt framföra kritik mot Nilsson och hans sätt att förhålla sig till Falun. Men så är alltså inte fallet – och man kan naturligtvis fråga sig varför. Svaret, gissar jag, ligger i det faktum att Sven Nilsson är en del av Faluns kulturarv som man inte har råd att förlora. I den historieintresserade lokalbefolkningens ögon är han – till skillnad från exempelvis Gatukontoret – i egenskap av den som dokumenterat staden en viktig gestalt, vars rykte det finns anledning för inte minst Dalarnas museum att hålla obesudlat.

Vidare uttrycks en helt annan inställning till de personer som figurerar i filmen än vad jag kan utläsa ur Nilssons kamerainställningar och egna kommentarer. En lång rad profiler, som man menar att Nilsson ville ha med i filmen, identifieras, och det hävdas att man märker att Nilsson "hade en väldigt fin relation" till exempelvis en guldsmed i Falankvarteret, dock utan att förklara på vilket sätt man i så fall märker det. Sist men inte minst prisas Nilsson i egenskap av filmare upprepar gång efter gång hela kommentatorspåret igenom.

Sammanfattningsvis tillhandahåller de nya kommentarerna en rad förtydliganden och klargörande vad gäller historiska fakta. Men här finns också *tolkningar* som inte går att belägga genom att koppla till det filmiska materialet eller till det ursprungliga kommentatorspåret, utan som tycks sprungna ur en helt annan diskurs. Det handlar inte längre om att hylla moderniseringen eller om att lyfta fram det nationella och kollektiva, utan om att värda historien, peka ut det lokalt specifika – och bidra till det ständigt pågående skapandet av Falun som en *lieu de memoire*.

Sven Nilsson i världsarvets tjänst

Jag hävdar redan i inledningen av uppsatsen att Sven Nilsson intar en positiv hållning till moderniseringen av staden Falun. Originalfilmen *Falukrönika* säger i och för sig ingenting om vad personen Nilsson ansåg om ödeläggandet av det gamla Falun. Men hans iakttagelser och hantering av kameran i kombination med vetskapen

om att han gjorde filmen på uppdrag av Falu stad gör det svårt att inte så här drygt 35 år senare läsa in filmen i en för 1960-talet emblematiserad moderniseringsdiskurs. Filmen är och förblir om inte en direkt hyllning till Faluns anpassning till den tidens officiella föreställning om hur städer skulle se ut och fungera, så åtminstone en klart välvillig anmärkning.

DVD:n *Falukrönika I* får istället ses som en av flera strategier för att odla vår tids idé om kulturarv och för att upprätthålla världsarvet Faluns legitimitet. Sammantaget motsvarar DVD:ns estetik en etablerad föreställning om hur det såg ut ”förr i tiden”. Såväl omslaget som skivans introduktion och menyer andas historia, rötter och ett obestämt ”då”; en tid då livet var enklare, mer hanterligt och då Falun beboddes av kreativa kulturpersonligheter. En av dessa var Sven Nilsson. I *Falukrönika I* får han, oavsett var hans preferenser en gång låg, gå världsarvet Falun och Kopparbergslagens ärenden, dels i egenkap av vital del av det konstruerade lokala kulturarvet, dels som påstådd sympatisör av det gamla, goda livet i staden så som myten säger att det tedde sig innan staten och Kungliga byggnadsstyrelsen dragit fram.

Med tanke på världsarvsstatusen hade det förmodligen fungerat utmärkt att skapa ett material för en nationell eller rent av internationell publik. Det ”gamla” ligger i tiden och det lokala lockar med automatik i en tid av växande globalisering. Kanske kan man förklara det faktum att *Falukrönika I* i första hand tycks vända sig till en lokal publik med att en nationell eller för den delen internationell lansering av Sven Nilsson skulle kräva så mycket mer. Självfallet är det möjligt att köpa skivan utan att känna till något om vare sig Sven Nilsson eller Faluns historia och sedan välja att se enbart originalfilmen, utan kommentarer. Jag föreställer mig emellertid att merparten av dem som köper DVD:n redan har vissa förhandskunskaper och att de ser Nilssons film med vår tids ögon och utifrån det perspektiv på Falun som odlas av både Dalarnas museum och andra lokala kultur- och världsarvsaktörer. För 195 kronor (exklusive frakt) har de redan invigda här ett utmärkt tillfälle att bättra på sitt lokalhistoriska vetande – och samtidigt stärka den egna självbilden.

Att det överhuvudtaget går att frammana helt nya föreställningar om vad en viss film uttrycker säger för övrigt en hel del om hur

obestämd den rörliga bilden är i fråga om vilka betydelser den bär med sig. Underkastad ett nytt kommentatorspar, och inslagen i en ny förpackning, förvandlas ett inlägg i det svenska 1960-talets moderniseringsiver och nationalbygge som genom ett trollslag till ett uttryck för det tidiga 2000-talets mer nostalgiska förhållande till det småskaliga, lokala samhället och en sedan länge svunnen tid.

Noter

1. För vidare bakgrund, se Pers Göran Olsson och Örjan Hamrin, "Sven Nilsson – den flitigaste dalafilmmaren", *Dalarna 2005. En resa i tid och rum*. (Falun: Dalarnas fornminnes- och hembygdsförbund, 2005, Dalarnas Hembygdsbok: årgång 75). Texten finns även tillgänglig på internet: www.dalarnasmuseum.se/svennilsson/index.htm. Utöver filmerna som museet förvaltar finns tre Sven Nilssonfilmer tillgängliga vid Svenska filminstitutets arkiv för icke-biografdistribuerad film i Grängesberg, nämligen *Söderfors bruk* (acc. nr. 188/2004), *Konsum Gränges* (acc. Nr. 94/2005) och *Dalarnas mejeriförening* (acc. nr. 339/2004).
2. Falu stad tillhandahåller ett konto på 10 000 kronor per år för Nilssons räkning. Kontot administrerades enligt Örjan Hamrin, förste antikvarie vid Dalarnas museum, av personalchefen.
3. Världsarvskommittén är den instans inom Unesco som slutgiltigt fattar beslut om huruvida en världsarvspretendent ska upptas på listan. För en grundlig genomgång och problematisering av den fullständiga processen, se Jan Turtinen, *Världsarvets villkor. Intressen, förhandlingar och bruk i internationell politik*. Diss. (Stockholm: Institutionen för etnologi, religionshistoria och genusstudier, Stockholms universitet, 2006).
4. Den ursprungliga motiveringen återfinns på Unescos hemsida på adressen <http://whc.unesco.org/en/list/1027>.
5. Ett exempel på detta är en visning i samarbete med Föreningen Kultur & Miljö i Falun på Dalarnas museum söndagen den 11/2 2006. Under rubriken "Gamla Falufilmer" visades – jämte en film om grafikern Axel Fridell av Staffan Tjerneld från 1963 och en film om Svedens Ponnyklubbs 5-årsjubileum av Martin Jönsson från samma år – 4 filmer av Sven Nilsson daterade 1939, 1943, 1947 och 1966.
6. Jag har varit närvarande vid filmvisningar vid Dalarnas museum, exempelvis den 18/3 2007, där man *inte* visat just Sven Nilssons filmer men där man likväl har inlett med att berätta om hans gärningar och betydelse.
7. Världsarv kan vara kulturella, naturliga, immateriella eller blandningar. Just Falun och Kopparbergslagen är ett kulturellt världsarv. Ibland rubriceras det mer specifikt som industriellt världsarv.
8. Ett exempel på detta är det årliga evenemanget "Falun då – historiska festdagar i världsarvet".
9. Riksantikvarieämbetets hemsida, www.riksantikvarieambetet.se/cms/extern/se_och_besoka/varldsarv_i_sverige.html (07-07-26).
10. Maths Isacson och Eva Silvé, *Industriarvet i samtiden* (Stockholm: Nordiska museet, 1999), s. 7 respektive Dallen J. Timothy och Stephen Boyd, *Heritage Tourism* (New York: Pearson Education, 2002), s. 87.
11. Pierre Nora, "Mellan minne och historia", *Nationens röst – texter om nationalismens teori och praktik*, red. Sverker Sörlin (Stockholm: SNS Förlag, 2001), s. 365–389.
12. David Lowenthal, *The Heritage Crusade and the Spoils of History* (New York: Free Press, 1996), s. 3.
13. Peter Aronsson, *Historiebruk – att använda det förflutna* (Lund: Studentlitteratur, 2004), s. 209.
14. Mats Jönsson, "Igenkännandets glädje. Regionalt kulturarv i film och på Internet", Mats Jönsson och Cecilia Mörner, *Självbilder. Filmer från Västmanland* (Stockholm: Svenska filminstitutet, 2006), s. 31 ff.
15. *Conventions Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*, s. 1.
16. Turtinen, aa, s. 12.
17. Ibid., s. 157.
18. Leif Anker, Gunilla Litzell och Bengt A. Lundberg, *Världsarv i Sverige* (Stockholm: Riksantikvarieämbetets förlag, 2002), s. 4.
19. Terese Magnusson, *Världsarv och turism: De svenska världsarven ur ett turistiskt perspektiv* (Östersund: European Tourism Research Institute, 2002). Ansvarig för marknadsföringen av Världsarvet Falun och Kopparbergslagen är Falun Då AB – ett bolag som ägs av Falu kommun (49 procent) tillsammans med hundratalet privata aktörer. Det övergripande ansvaret för världsarvet handhas av det så kallade Världsarvsrådet, i vilket ingår representanter från Falu Kommun, Länsstyrelsen Dalarna, Stiftelsen Stora Kopparberget (ägare till gruvområdet), Välkommen till Falun AB, Högskolan Dalarna och Dalarnas museum.
20. Anker med flera, aa, s. 4. Denna definition korresponderar för övrigt mot kulturarvsdefinitionen i demo-

- kratiutredningens fjärde volym. *Demokratiutredningens forskarvolym IV. Demokratins estetik*. Stockholm: SOU 1999:129.
21. Owe Ronström, "Kulturarvspolitik: Vad skyltar kan berätta", *Kritisk etnologi: Artiklar till Åke Daun*, red. Barbro Blehr (Stockholm: Prisma, 2001), s. 94 f.
 22. Turtinen, s. 151.
 23. Ibid.
 24. Ibid., s. 16.
 25. Jönsson, aa, s. 31. För ytterligare definitioner av globaliseringsbegreppet och dess relation till det lokala, se till exempel Anthony Giddens, *The Consequences of Modernity* (Stanford: Stanford University Press, 1990).
 26. Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage* (Berkeley: University of California Press, 1998), s. 149. I linje med Kirshenblatt-Gimblett frågar sig Jönsson i ovan nämnda studie av marknadsföringen av Sala om inte "bilden av bygden vårdas lika mycket som bygden själv". Jönsson, s. 30.
 27. Ibid., s. 7.
 28. Ronström, aa, s. 63 f.
 29. Autenticitetskravet är ett av Unescos kriterier vid världsarvsutnämningar. *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention* paragraf 79 – 76 samt annex 4.
 30. Carina Johansson, "Beautiful Girls and Antiquities": Visuella och narrativa representationer av Visby och Gotland", *Kulturella perspektiv*, nr 3, 2006, s. 50 ff.
 31. Turtinen, aa, s. 154.
 32. Ibid., s. 148 ff.
 33. Ibid., s. 156 ff.
 34. Ibid., s. 156.
 35. Rubriken syftar på en inventering i ett antal utvalda län bekostad av Statens Kulturråd. Dalarna utgjorde 2001 ett pilotlän tillsammans med Norrbotten, Skåne och Värmland. 2003 startade inventeringsprojekt även i Jönköpings och Västmanlands län, och 2004 i Hallands och Jämtlands län.
 36. Nilsson filmade enligt Hamrin med en Paillard-kamera med tre olika objektiv.
 37. Bill Nichols, *Introduction to Documentary* (Bloomington och Indianapolis: Indiana University Press, 2001, s. 13 f.



Bo G. Jansson

Provinsiellt berättande på postmodernt vis: om dokumentärfilmserien *Hembygdsalbum* från Svärdsjö i Dalarna

Hembygdsalbum ÄR EN DOKUMENTÄRFILMSERIE från Svärdsjö, en tidigare socken i Dalarna i Falu kommun, belägen tjugofem kilometer nordost om själva staden Falun. Filmserien är gjord av Björn Bergman (född 1952; till yrket lärare). Mot slutet av varje år utkommer en ny DVD-volym i serien *Hembygdsalbum* speglade det just gångna året i Svärdsjötrakten. Hittills har sju album utgivits (vol. 1, 2000–vol. 7, 2006).

I denna uppsats analyseras dessa första sju album i Bergmans filmserie. Det sker genom en berättelsesteoretisk metodik och i ett postmodernt perspektiv. Med postmodernt perspektiv menar jag här, i anslutning till Jean-François Lyotard, ett förhållningssätt gentemot samhället som innebär misstro mot allt storskaligt tänkande och mot varje föreställning om den objektiva existensen av stora helhetssammanhang och universella framåtskridanden.¹

Den berättelsesteoretiska metoden innebär framför allt att jag i analysen gör tydlig skillnad mellan filmberättelsens utanför- och innanförnivå. Innanförnivån är den sfär – det universum – i vilket filmens själva handling utspelar sig. Utanförnivån är det plan på vilket filmen annonserar sig själv som just film och inte som en serie verkliga händelser. Hit hör kringtexter och förtexter som pekar ut producent, medverkande, tillkomsttid och så vidare. Hit hör även

mellantexter samt speakerröster som kommenterar filmbilderna som just filmbilder.² Analysen bygger också på ett par intervjuer med Björn Bergman personligen (den 12 september 2006 och den 27 april 2007). Vidare görs i uppsatsen en jämförelse mellan Bergmans *Hembygdsalbum* och ett annat stycke dokumentärfilm från Falubygden, nämligen ett avsnitt ur Sven Nilssons *Falukrönika* från 1960-talet. Sven Nilsson som filmare presenteras närmare i en annan uppsats i denna antologi – Cecilia Mörners ”Sven Nilsson Film revisited: lokalfilm i världsarvsförmedlingens tjänst”.

Äldre epik i Svärdsjö

Allra först några ord om Svärdsjötrakten och dess äldre episka tradition. Svärdsjö är en inlandsort omgiven av skogar och sjöar. Skogsbruk och jakt, samt fiske och jordbruk i mindre skala, är här traditionella näringar. Även omfattande gruvsdrift har bedrivits i Svärdsjötrakten. På detta sätt knyter orten an till den närbelägna (numera nedlagda och sedan 2001 världsarvsförklarade) koppargruvan i Falun. Två av Falu koppargruvas utbruk – Vintjärn och Åg – tillhör Svärdsjöområdet. Många av dagens yrkesverksamma Svärdsjöbor är pendlare vilka arbetar som till exempel tjänstemän, lärare eller inom vårdsektorn utanför hemorten – i Falun eller på andra ställen – men fortfarande är de traditionella näringarna viktiga i Svärdsjöbornas liv och medvetanden. Praktiska och fysiskt tunga sysselsättningar som jakt och fiske, trädfällning och vedhuggning, ny- och tillbyggnationer av hus, är här självklara dagliga verksamheter.

Även kulturen spelar en betydande roll i Svärdsjö. Särskilt gäller detta folkmusiktraditionen. Svärdsjö spelmanslag förvaltar denna tradition på ett kvalificerat sätt. Turismen skall också nämnas. Speciellt midsommarfirandet varje år på Svärdsjö gammelgård drar till sig många människor från andra delar av Sverige. I ett svensknationellt perspektiv förbinds Svärdsjö med särskilt en stor begivenhet: Gustav Vasas flykt i Dalarna undan danskarna 1520 förebådande nationalstaten Sveriges grundläggande. Gustav Vasa tog på sin flykt undan danskarna vägen över Svärdsjö samt gömde sig härvid dels hos prästen i Svärdsjö och dels, enligt traditionen, i en ännu idag existerande hölada i Isala utanför Svärdsjö. Tidigt växte i Svärdsjöbygden en episk

tradition fram kring Gustav Vasas äventyr i Svärdsjö hugfästa främst genom Gustav III:s minnessten från 1795 vid Isala lada.

Ytterligare en känd berättelsetradition med anknytning till trakten är historien om gruvdrängen Fet-Mats från Boda by nära Svärdsjö, som omkom i Falu koppargruva 1677 och vars kropp hittades sensationellt välbevarad 1719. Det traditionella berättandet i Svärdsjöbygden kring dessa begivenheter, och den mening dessa händelser tillmätts, är dock inte ursprungligen lokala produkter. De är väsentligen skapade i Stockholm och utomlands. Den mest kända versionen av Fet-Mats historien, novellen *Die Bergwerke zu Falun*, är författad i Tyskland av E.T.A. Hoffmann (1819). Historierna om Gustav Vasa och Fet-Mats förtäljs ännu idag lokalt i Svärdsjötrakten i många muntliga varianter och har här, genom tiderna, tjänat syftet att stärka lokalbefolkningens självkänsla. I ett större nationellt perspektiv äger dessa två historier emellertid väsentligen andra bevekelsegrunder, främst följande två: dels är dessa berättelser uttryck för skapandet av nationalstaten Sverige och dels är de produkter av den så kallade nordiska renässans³, och därmed följande nationella chauvinism, som växte fram under för- och högromantiken vid 1700-talets slut och under 1800-talet.

Ny epik i Svärdsjö

Under senare år har emellertid en ny typ av lokalt berättande växt fram i Svärdsjöbygden. Detta nya lokala berättande är av en radikalt annan beskaffenhet än ovan berörda äldre episka tradition. Det nya berättandet ger inte, som den äldre epiken, uttryck för nationell chauvinism utan är istället, genom sitt (mer eller mindre uttalade) avståndstagande från sådant tänkande, ett svar på den globaliserings- och internationaliseringsprocess vi idag tydligt genomlever och som i Falu-trakten kommer till uttryck till exempel därigenom att Falu koppargruva världsarvsförklarats.

Björn Bergmans *Hembygdsalbum* tillhör detta nya lokala berättande i Svärdsjöbygden liksom även några litterära verk, bland dem främst de två romanerna *Skaver* av Titti Persson (2002) och *Livskartan* av Henrik Ståhl (2003). Persson och Ståhl är, liksom Bergman, uppväxta i Svärdsjö och deras romaner fokuserar självbiografiskt på

just uppväxttiden i denna trakt. Många uppenbara skillnader föreligger mellan dessa tre verk av Bergman, Persson och Ståhl å ena sidan och det äldre lokala berättandet om Gustav Vasa och Fet-Mats å den andra. Några av dessa tydliga skillnader är följande. För det första: det äldre lokala berättandet är väsentligen anonymt, folkligt, rent muntligt samt icke-kommersiellt medan däremot det nya berättandet redan från början är knutet till bestämda upphovsmän, modern medieteknologi (bok och film) samt producerat för en kommersiell marknad. För det andra: det äldre lokala berättandet är ägnat händelser av nationell dignitet. Gustav Vasa- och Fet-Matsberättelserna handlar mindre om dessa två individer och istället mer och väsentligen om nationalstaten Sveriges daning på 1500-talet och stormaktstid på 1600-talet manifesterad genom den väldiga koppargruvan i Falun. Det äldre berättandet fokuserar sålunda på "the front stage", sådant av offentligt intresse, och inte alls på "the back stage", den personliga och privata sfären.

Det nya lokala berättandet däremot, fokuserar vare sig på "the front stage" eller på "the back stage". Istället riktas här uppmärksamheten mot det sociala rummet någonstans mellan det rent offentliga och det rent privata. Björn Bergmans *Hembygdsalbum* är i detta hänseende särskilt belysande. Bergman säger själv uttryckligen att han genom sitt lokalfilmmande inte försöker fånga sådana större begivenheter av uppenbart offentligt intresse som rapporteras om i regional tv (till exempel en stor skogsbrand) utan istället just det som är bara lokalt intressant (till exempel utnämmandet av årets Svärdsjöbo) utan att för den skull falla ned i det alldeles helt privata. Vi känner igen den här benägenheten, intresset för sfären mellan det offentliga och det privata, även i många andra mediesammanhang idag. Till exempel i underhållningsprogram i tv av typ dokusåpor där den vanliga enkla människan ges möjlighet att framträda i offentlighetens ljus och därigenom tillerkänns stjärnstatus. Ett nytt slags socialitet, det sociala mellanrummet, skapas.⁴

För det tredje: det äldre lokala berättandet och det nya riktar sig till, och är skapat av, människor med helt olika förutsättningar. Det äldre lokala och muntliga berättandet producerades av, och riktade sig till, bofasta människor med goda kunskaper om sin hembygd men med svaga kunskaper om omvärlden. Det nya lokala berättan-

det däremot, skapas av – och för – människor som ständigt reser och pendlar, som har tillgång till Internet och som äger goda kunskaper om omvärlden men svaga kunskaper om sin hembygd. Bergmans *Hembygdsalbum* till exempel, är avsett närmast för det slags internationellt orienterade Svärdsjöbo som väl känner Thailand samt Las Palmas sandstränder, och som dessutom via tv är bekant med världspolitiken, men som inte, innan han eller hon sett Bergmans filmer, vet att det i Svärdsjötrakten existerar en stor mängd gamla gruvhål eller att släktingar till Fet-Mats ännu idag bor och verkar i Svärdsjötrakten. Det nya lokala berättandets publik är den globala människan som nu upptäcker existensen av även det lokala.⁵

För det fjärde: det äldre lokala berättandet är anekdotiskt, utpräglat folkligt och i konstnärligt hänseende helt oreflekterat medan omvänt det nya lokala berättandet är påtagligt skolat, starkt självreflekterande samt har tydliga konstnärliga ambitioner. Björn Bergman säger om sitt filmande att han arbetar på ett filmhistoriskt medvetet sätt. Han säger sig själv i sitt skapande vara inspirerad av särskilt Jacques Tati och den tjeckiske filmregissören Jirí Menzel. Gemensamt för Tatis, Menzels och Björn Bergmans filmer är deras inriktning mot humorn i liten skala, den stillsamma vardagshumorn.

Det medvetet självreflekterande draget i *Hembygdsalbum* stärks också kraftigt därav av att Bergman själv gärna framträder i sina filmer – som intervjuare av de medverkande men också som synlig aktör. Sålunda uppträder han till exempel i ett avsnitt (i vol. 1, 2000 från ett kulturevenemang i Svärdsjö missionskyrka) som diktuppläsare. Genom denna synlighet i filmerna tematiserar Bergman sig själv och sitt eget regionala berättande.

Ett avsnitt i Bergmans *Hembygdsalbum* (vol. 6 2005) handlar om Titti Perssons och Henrik Ståhls tidigare berörda och lokalt inriktade romanberättande. Det rör sig här om en upptagning från en författarkväll på Arvid Backlundgården i Svärdsjö den 12 december 2004 där Persson och Ståhl berättar om, samt utfrågas kring, sina böcker *Skaver* respektive *Livskartan*. Till detta kommer slutligen, som ytterligare förstärkning av det självreflekterande draget i *Hembygdsalbum*, att Bergman avser, att i en kommande volym av filmserien, infoga en intervju med Bergman om hans eget *Hembygdsalbum* gjord av författaren till denna uppsats.

Modernism och postmodernism

Sven Nilsson är Dalarnas mest aktiva filmare någonsin. Han skapade från 1930-talet och till 1970-talet mer än femhundra dokumentära filmer med motiv från Dalarna. Särskilt betydande och bekant är hans *Falukrönika* (1960–1970) bestående av filmatiseringar av Falu stad och dess modernisering under 1960-talet genom bland annat rivandet av stadens gamla träkåks-centrum. Nilsson förtäljer i sin *Falukrönika* med förtjusning om denna modernisering. Den bildar i hans medvetande en del av en större nationell folkhems- och framstegsberättelse. Hos Bergman i hans *Hembygdsalbum* uttrycks emellertid något helt annat.

Hos Bergman formuleras visserligen inte alls pessimism, men Nilssons stora moderniserings-, framstegs- och utvecklingstanke saknas hos Bergman – liksom den också helt lyser med sin frånvaro i Titti Perssons *Skaver* samt i Henrik Ståhls *Livskartan*. Hos Nilsson är varje enskild berättad händelse tydligt underordnad den större helhetsberättelse som är föreställningen om kraftig social och ekonomisk utveckling i Sverige, den stora nationella framstegstanken. Hos Bergman däremot, finns ingen stor helhetsberättelse. Och ingen enskild berättad händelse är över- eller underordnad någon annan. Här äger istället samtliga berättade händelser lika värde och varje enskild berättad händelse egenvärde.

Förtjusningen hos Bergman ligger i det småskaliga och lokala, i det individuella initiativet utan större pretentioner, utan uttalad ideologisk ledtråd. Nilsson tänker kollektivt och rationellt – Bergman tänker individuellt och emotionellt. På detta vis – genom att sätta den lilla sagan framför den stora berättelsen – speglar Bergmans *Hembygdsalbum*, till skillnad från Nilssons *Falukrönika*, intåget av postmodernismens värld i Falu-trakten. Det är en värld och ett samhälle i vilken det nationella projektet och framstegstanken viker undan för det lokala initiativet och det globala medvetandet. I detta nutidssamhälle sätts individen framför kollektivet, det lilla blir stort. I Bergmans *Hembygdsalbum* sätts alltså den lilla individen framför det stora kollektivet. Bergman vill gestalta samhället genom den enskilda människan och inte tvärtom.

Ett härvidlag särskilt belysande exempel är historien om den lil-

le pojken Svante från Boda i Svärdsjö. Han figurerar i fem av filmseriens hittills sju utkomna volymer. I vol. 3 (2002) döps han, i vol. 4 (2003) går han på ettårskontroll på barnavårdcentralen, i vol. 5 (2004) är han på dagis, i vol. 6 (2005) hämtar han ved och i vol. 7 (2006) lagar han pannkakor tillsammans med mormor. Svante kommer, enligt uppgift från Bergman, att figurera även i kommande volymer av *Hembygdsalbum*. Och genom Svante-serien, genom gestaltningen av denna enskilde individ och hans successiva utveckling och efter hand möten med äldre generationer samt med samhällets institutioner, vill Bergman åskådliggöra samhället och dess spelregler i stort idag. Hit hör till exempel könsrollerna. När Svante i treårsåldern hämtar ved närmar han sig omedvetet den manliga könsrollen.

Lokalt och globalt

Tyngdpunkten i Bergmans *Hembygdsalbum* vilar självklart – det ligger i genrens natur – på det lokala snarare än på det nationella och globala. Särskilt påtagligt i denna filmserie är ointresset för det nationella perspektivet. Den genomsnittliga speltiden i de sju volymer som hittills utgivits av *Hembygdsalbum* är cirka tre timmar och det genomsnittliga antalet rubriksatta avsnitt per volym omkring tjuugo. Trots seriens relativt stora omfattning ger inget enda avsnitt intryck av att signalera ett tydligt nationellt tänkande och än mindre ett nationellt förhållande.

Detta gäller inte ens avsnittet ”Vandring till Spjersbodarna på Nationaldagen” (vol. 6, 2005). Ty, som Bergman själv påpekat, detta avsnitt handlar om vandringen till en gammal fåbod, Spjersbodarna, och inte om nationaldagen. Det var, konstaterar Bergman (vid intervju den 27 april 2007), en ren tillfällighet att denna vandring råkade inträffa på just nationaldagen. Avsnittet bär också syn för sägen. Visserligen skymtar vid ett tillfälle som hastigast en liten svensk flagga som bärs av en av vandrarna men inte ett ord om nationaldagen sägs uttryckligen i avsnittet trots att Bergman, som deltagare i vandringen, intervjuar flera av vandrarna samt filmar vandringledarens muntliga presentation av vandringen och dess syfte. I jämförelse med det nationella perspektivet spelar i *Hembygdsalbum*

det internationella en klart mera framträdande roll. Härvid belysande är rubriker som till exempel "FN dagen 24/10-00" (vol. 2, 2001), "Avfärd mot Auschwitz 2/5" (vol. 2, 2001) och "Sydafrikanskt körbesök 8/7" (vol. 2, 2001).

Nationalberättelsen om Gustav Vasa och hans äventyr i Svärdsjö-trakten äger, som man kan vänta, ingen framträdande plats i *Hembygdsalbum*. Det enda inslaget hittills i filmserien som antydningssvis pekar i riktning Gustav Vasa inträffar när, i vol. 2 (2001), en Svärdsjöbo berättar om "Kråkspåret", ett skidspår mellan Vintjärn och Linghed och härvid den med Gustav Vasa starkt förknippade Isala lada som skymtar i bakgrunden.

Fet-Mats erhåller i *Hembygdsalbum* ett, jämfört med Gustav Vasa, något större utrymme. Ett avsnitt i vol. 6 (2005) äger titeln "Bertil Israels i Boda berättar om Fet-Mats". Berättaren Bertil Israels är släkting till Fet-Mats och äger, bebor och brukar den gård där Fet-Mats en gång växte upp.

Den stora och helt dominerande rollen i Bergmans *Hembygdsalbum* spelas av de rent regionala och lokala, och inte av de nationella och globala, perspektiven. Traktens traditionella syselsättningar, intressen och näringar bereds en påfallande stor plats. Hit hör jakt, skogsbruk, fiske, jordbruk, gruvhantering och folkmusik som lyfts fram genom avsnitt som t.ex. "Jakttider – väntans tider" (vol. 1, 2000), "Skog blir hus", "Vinterfiske på Stortjärn", "Getterna till fåbon" (vol. 2, 2001), "Gruvdebatt i Folkets hus" och "Svärdsjö spelmannslag (50-åringen) (13/7)" (vol. 3, 2004).

Framåt och bakåt

Postmodernism definieras, som tidigare påpekats, av Jean-François Lyotard som bristande tillit till stora berättelser, det vill säga misstro mot varje föreställning om den objektiva existensen av stora helhetssammanhang och universella framåtskridanden. Just denna misstrogenhet uttrycks, som ovan konstaterats, i Bergmans *Hembygdsalbum* men inte i Nilssons *Falukrönika*.

Nilssons modernistiska *Falukrönika* pekar renhjärtat allvarligt och entydigt framåt. Bergmans postmodernistiska *Hembygdsalbum* däremot visar, mindre allvarligt och entydigt, både framåt och bakåt och

ofta mera bakåt än framåt. Redan titeln *Hembygdsalbum* ger en finger-visning i denna bakåtriktning. Själva ordet ”hembygd” hör associativt hemma i en äldre tid snarare än i nutiden eller i framtiden.

Med begreppet postmodernism förknippas, förutom med misstro mot framstegstanken i global mening, också spelet om verklighetsbegreppet, problemet kring det autentiska. I det postmoderna mediasamhället förintas till synes verkligheten som sådan, det alldeles helt äkta. Men när denna nedbrytning skenbart sker, inträder, som påpekats av Jean Baudrillard, nostalgi, en längtan tillbaka till det förment tidigare existerande alldeles äkta.⁶ Detta nutidsmänniskans nostalgiska begär efter det helt autentiska, det som förment fanns en gång i tiden, tar sig ständigt mängder av massmediala uttryck. Hit hör den ofta i televisionen förekommande typen av gör-det-självt- och sommartorpsprogram som ger anvisningar om hur man målar, snickrar, spikar, flyttar stenar hit och dit och grovarbetar på riktigt sätt, som förr i världen, när verkligheten garanterat verkligen fanns.

I Sven Nilssons *Falukrönika* finns ingen sådan nostalgi eller längtan tillbaka. När Nilsson, som tidigare nämnts, berättar om rivningen av träkåksbebyggelsen i Falu centrum på 1960-talet är det med entydig förtjusning. Annorlunda hos Bergman. När denne berättar om historiska försvinnanden, till exempel en sista mjölktransport under rubriken ”Sista mjölkleveransen från Enviken hos Thorsell i Klockarnäs” (vol. 6, 2005) är det med beklagande, med sorg och vemod.

Ytterligare ett särdrag i *Hembygdsalbum* av mera bakåt- än framåtpekande slag är den påtagligt stora roll kyrkoåret och årstidsväxlingen här spelar. Liksom i gamla tider är tiden här cirkelrund. Kyrkoårets och årstidernas gång är en cykel av upprepningar, inte av framsteg. I detta hänseende talande i *Hembygdsalbum* är titlar som till exempel ”Valborg i Boda” (vol. 3, 2002), ”Konfirmation Pingst” (vol. 5, 2004), ”Midsommar i Svärdsjö” (vol. 1, 2000) och ”Slätterdag i Tängar” (vol. 4, 2003).

Autentiskt och artistiskt

Karakteristiskt för dokumentärfilmer är förklarande och tillrättläggande berättar- och speakerröster på filmens utanförnivå liksom

även utförligt kringmaterial i form av omslagstexter och till filmerna vägledande texthäften et cetera, vilka syftar till att klargöra filmens genretillhörighet samt filmskaparens avsikt och vilja med sitt verk.

Sven Nilssons *Falukrönika* är i detta hänseende belysande. Vi hör, vid betraktandet av filmen, Nilssons egen förklarande och tillrättläggande speakerröst och bifogat till filmen (i DVD-versionen *Falukrönika 1* utgiven av Dalarnas museum, 2005) är även ett informativt texthäfte. Genom Nilssons magistralt docerande speakerröst inskräps hos publiken starkt filmens strikt dokumentära karaktär samt modernistiskt orienterade helhetstänkande och entydiga framåtsyftning. Nilssons berättarröst liksom tvingar åskådaren att tänka på ett bestämt sätt kring den verklighet som skildras, till exempel tänka entydigt positivt kring rivningen under 1960-talet av träkäksbebyggelsen i Falu centrum.

Helt annorlunda organiserat är Björn Bergmans *Hembygdsalbum*. Till detta album bifogas inte, såsom till *Falukrönika*, något utförligt extramaterial. Inga förklarande texthäften tillhandahålls hos Bergman. Vissa filmavsnitt saknar helt förklarande textskyltar. Vägledande berättarröster utanför filmhandlingens universum förekommer bara sporadiskt.

Filmernas kringtexter (skivetiketter och omslag) ger ett påtagligt sparsmakat intryck. Tre av omslagen (vol. 1, 2000, vol. 6, 2005 och vol. 7, 2006) saknar helt texter på framsidorna. De fyra övriga omslagen är var och en försedda med den summariska upplysningen ”ett gemensamt ’fotoalbum’ för bygden med rörliga bilder och ljud”. Utöver detta är det enda som möter vid betraktandet av omslagens framsidor några stillbilder i färg som på ett fragmentariskt sätt återger och sammanfattar filmernas innehåll. Även omslagens baksidor är spartanskt utformade. De domineras av (både summariska och ofullständiga) uppräknningar av titlarna på de i filmerna ingående avsnitten. Utöver detta finns de två kortfattade texterna ”Svärdsjö Lokalvideo – filmar människor och händelser i bygden” samt ”Tack till alla medverkande, även de som inte syns, men hörs!”. Dessutom meddelas speltid samt att filmproduktionen är gjord av ”Ateljé Bergman HB, Boda, Svärdsjö”. Det är allt.

På omslagens ryggar står det ensamma ordet ”Hembygdsal-

bum”. Här står alltså inte ”Hembygdsalbum, Svärdsjö”. Varför inte? Svaret är uppenbart: *Hembygdsalbum* är skapat för i första hand just Svärdsjöborna, den enda publik i världen som automatiskt uppfattar ”hembygd” som just Svärdsjö.

Hembygdsalbum är alltså gjort främst för de i förväg insatta, det vill säga Svärdsjöborna själva, de som personligen redan innan filmtittandet är bekanta med de människor som medverkar i filmerna. Den gruppen behöver inga extra förklaringar eller tillrättalägganden på den filmiska utanförnivån.

I Nilssons *Falukrönika* är det primärt berättarrösten på filmberättelsens utanförnivå som talar. Hos Bergman däremot är det tvärtom främst innanförnivån, de skildrade händelserna själva, vilka ofta ensamman, utan påtaglig styrning så att säga ovanifrån, talar för sig själva. Just därför framstår också dessa händelser som, på postmodernt vis, inbördes likvärdiga och självständiga småhistorier med egenvärde utan tydlig övergripande och samordnande helhetstanke. Just därför framstår dessa händelser också som autentiska, som oregisserat äkta. Innanförnivåns primat – det starka framhållandet av det som händer och sägs på filmens själva innehållsplan – skapar intrycket av stark omedelbarhet, ger intrycket av livet självt i oförmedlat och helt obearbetat skick. Här-och-nu-känsla frammanas. Liksom i en dokusåpa på tv invaggas publiken i direktsändningskänsla, i förnimmelsen av att vid filmbetraktandet bevittna det som inträffar på ort och ställe just i det ögonblick det sker. Ytterligare ett särdrag i *Hembygdsalbum* är det dröjande tempot. Bergman eftersträvar inte snabba effekter. Istället får det som skildras ta tid. Rörelsen framåt i *Hembygdsalbum* ligger nära det verkliga livets ofta långsamt kontinuerliga gång.

Men *Hembygdsalbum* är inte okonstnärligt gjort. Tvärtom! Filmseriens påtagligt självreflekterande drag har tidigare framhävts. Denna självmedvetenhet kommer dock bara i begränsad utsträckning till uttryck på filmens utanförnivå. Istället visar den sig väsentligen därigenom att filmernas karaktär av just film och dokumentärfilm uttryckligen tematiseras på det innehållsliga planet. Till exempel på så vis att de i filmerna deltagande personerna tydligt signalerar att de är medvetna om att de blir filmade. Exempel är avsnittet ”Sillkväll på Svärdsjö gammelgård” (vol. 1, 2000) där flera personer genom ord och



Stak Alf pekar ut en plats i sitt modellbygge.



Stak Alf på samma plats i Envikens kyrka.

minspel, och genom att demonstrativt närma sig den filmande Björn Bergmans videokamera, visar tydlig medvetenhet om Bergmans och kamerans närvaro och funktioner. Ett annat exempel är, när i avsnittet "Vandring till Spjersbodarna på Nationaldagen", vandringledaren uttryckligen uttrycker sin förtjusning över att vandringen kommer att bevaras genom Bergmans deltagande och filmande.

Också på andra sätt än genom sin personliga närvaro på innandörnivån visar Bergman i *Hembygdsalbum* tydliga prov på filmisk självmedvetenhet och konstnärlig ambition. Detta sker bland annat genom en speciell – och starkt effektfull – klippning av filmerna. Exempel är avsnittet "Klensägen – inte bara såg" (vol. 3, 2002). Huvudrollsinnehavaren är här en gammaldags klensäg som, när den är i funktion, avger ett mångfacetterat ljud – ett orkestralt läte. Genom att filma sågen i arbete och därefter klippa filmen på ett speciellt sätt förmår Bergman skapa ett slags konstfull musikvideoeffekt där klippningens rytm ömsom samspelar med, och ömsom strider mot, de ljudrytmer som kommer från sågen.

Subjektiv kamera är ett annat grepp som ofta kommer till användning i Bergmans filmer i syfte att skapa konstnärlig effekt men också, och samtidigt, stark närvaroverkan. Exempel är avsnittet "50-åringen vid dansbanan i Bingsjö" (vol. 3, 2002) där Bergman placerar sig själv och sin videokamera mitt i femtioårsjubilerande Svärdsjö spelmanslag vid spelning på dansbanan i Bingsjö och härigenom bibringar filmtittaren känslan av att själv befinna sig mitt inne i spelmanslaget under själva spelningen i Bingsjö.

Till Bergmans konstnärligt sett bästa, och mest genomtänkta, avsnitt i *Hembygdsalbum* hör "Stak Alfs kyrka" (vol. 1, 2000). Här visas ett konstfullt gjort modellbygge i trä av Envikens kyrka tillverkat av en äldre man, Stak Alf, som i filminslaget framhåller att originalet (själva Envikens kyrka också den gjord i trä) liksom modellbygget är ett konstfullt hantverk.

Den i Bergmans film främsta konstnärliga finessen är, att alldeles efter att Stak Alf pekat ut en bestämd bänkplats i modellbygget (kopian) får vi se honom sitta och berätta om sitt modellbygge på just denna plats i originalet (i själva Envikens kyrka). En effektfull kinesisk ask-verkan framkallas. Bergmans film upprepar Stak Alfs modellbygge vilket i sin tur upprepar Envikens kyrka.

Allvar och glädje

Humorn dominerar i *Hembygdsalbum* över allvaret. Särskilt det slags småskaliga humor som är vardagslivets komik. Bergmans syfte med sitt filmande är att glädja sin publik snarare än att besvära den med livets mera allvarliga problem. Av detta skäl tillämpar Bergman alldeles medvetet ett viss censurförfarande. Druckna ungdomar på dansbanan Mannes loge i Boda klipps bort. I valet mellan att filma nyinvigningen av Svärdsjös ICA-butik eller att visa nedläggningen av Ackes lanthandel i Boda väljer Bergman avsiktligt det första alternativet. Medvetet absurda inslag bidrar också till glädjespridandet i *Hembygdsalbum*. Hit hör till exempel de spexaktiga avsnitten ”Årets dass” (vol. 1, 2000) och ”VM i solnedgångstittning” (vol. 4, 2003). Det humoristiska och spexiga samt det glädjande och uppiggande (i form av till exempel lokala festliga begivenheter sådana som idrottsevenemang och dans, teater och cirkus, poesiuppläsningar och musikevenemang, konsthantverk och konstutställningar) är framträdande inslag i *Hembygdsalbum*.

Men allvaret är trots allt inte alldeles helt bortcensurerat. Exempel är slutpartiet i avsnittet ”Svärdsjödagarerna” (vol. 1, 2000) där en fotbollsmatch planeras börja på det sättet att en fallskärmshoppare skall komma nedsinglande från ett flygplan på fotbollsplanen med fotbollen mellan sina ben. Av något skäl, när den festliga planen sätts i verket och Bergman filmar evenemanget, hamnar fallskärmshopparen fel och skadar sig. Dock inte värre än att han så småningom repar sig. Bergman hade (framhåller han i intervju den 27 april 2007) klippt bort olyckshändelsen helt om den hade slutat riktigt illa.

Ytterligare ett avsnitt med inslag av mera allvarlig karaktär i *Hembygdsalbum* är det tidigare berörda, ”Författarbesök på Arvid Backlundgården av Titti Persson & Henrik Ståhl (12 dec -04)”. Perssons och Ståhls självbiografiska romaner *Skaver* respektive *Livskartan*, som här är föremål för diskussion, ger ingen ljus och munter bild av ungdomars liv i Svärdsjötrakten. Ångest, utanförskap och mobbning under uppväxten är obehagliga och centrala teman i *Skaver* och *Livskartan* vilka också uttryckligen lyfts fram av författarna själva i Bergmans film.

Sammanfattning

Björn Bergmans dokumentärfilmserie *Hembygdsalbum* från Svärdsjö har i denna uppsats beskrivits som postmodernt orienterad. Filmserien är detta först på grund av att humorn sätts framför allvaret, vidare på grund av att den stora svensknationella folkhemstanken och framstegsberättelsen tonas ned till förmån för det individuella och lokala initiativet (mot fonden av en tydlig global medvetenhet) samt slutligen på grund därav att filmserien, genom sin påtagligt självreflekterande karaktär, tydligt tematiserar motsättningen mellan konstnärligt och autentiskt.

Noter

1. Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (Manchester: Manchester University Press, 1984), s. xxiv.
2. Mina termer "innanförnivå", "utanförnivå" och "kringtext" är försvenskningar av Gérard Genettes berättelseteoretiska begrepp "extradieges", "intradieges" och "paratext". Se Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1980) och samme författares *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).
3. Termen från Anton Blanck, *Den nordiska renässansen i sjuttonhundratalets litteratur* (Stockholm, 1911).
4. Se härom vidare till exempel Stig Hjarvard, "Seernes reality", *Mediekultur*, vol. 34, april, 2002, s. 92-109.
5. Se härom vidare intervju med Björn Bergman under rubriken "Hallå där...", *Falu-Kuriren*, 14/12 2006.
6. Jean Baudrillard, *Simulations* (New York: Semiotext[e], 1983), s. 12 f.

SENASTE VIDEOKLIPP



(00:30)



(02:12)



(00:43)



(01:38)



(00:37)



(00:07)

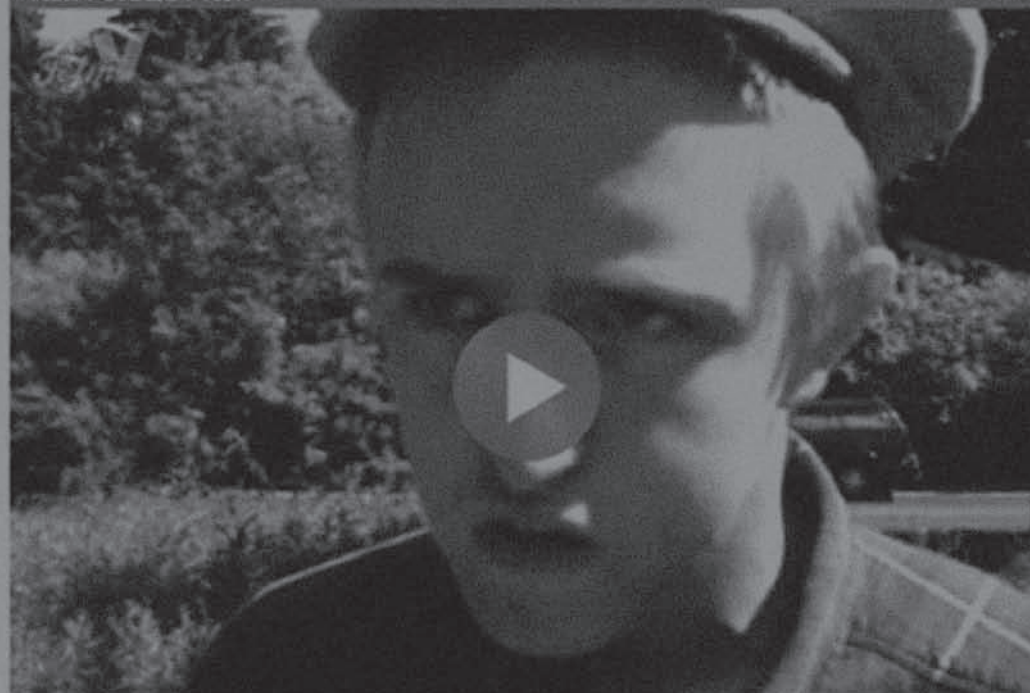
(00:00)

Välkommen under cove...

0 olästa meddelanden

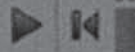
[Logga ut](#)

RUN FORREST RUN



Besök **Run Forrest Run**
 clemudandoo Run Forrest Run- från filmen Forrest Gump det här e vår paro

00:00 / 03:17



220

fejms



OM FILMEN

Anmal

Run Forrest Run (03.17)

Run Forrest Run- från filmen Forrest Gump det här e vår parodi på scenen där Forrest blir jagad å Jenny skriker RUN FORREST RUN!!!

Visningar: 1618

Fejmingar: 220

Kategori: [Nöje](#)

Direktlänk:

<http://www.fejmtv.se/videoklipp/>

Uppladdad: 2007-06-17 22:58

Kommentarer: 153

Nyckelord: skit and gump
 forrest company clemud simpaaaa
 filmtävlingen missade

HTML-kod till din blogg:

```
<object classid="clsid:d27cbb6
```

FILMENS PRODUCENT



[clemudandoo](#)

♂ 17 Stoc

Ladda upp film

SENAST I NÖJE

1 ▶ [illusion nr 1](#) (00:29)

gör så här stira på bilden i cirka 15 sekunder och titta sedan på ett blankt papper. vad ser du?

★ tlv

15

i love
 illusi
 tyck
 attm

Uppl

2007-

17.13

2 ▶ [bumblebee vs charger](#) (00:4)

★ [swampen](#)

Uppladdad: 2
 13.29

3 ▶ [ny film om volvo 142](#) (02

★ [danner ov](#)

Uppladdad: 2
 08.35

4 ▶ [TÄVLING !!](#)

Mats Björkin

Videosajter: kollaboration och amatörism

Vill du bli underhållen eller en av sajtens hyllade gurus? På FejmTV bestämmer du själv hur engagerad du vill vara. FejmTV är en sajt där du kan ladda upp dina videoklipp och kortfilmer, kommentera och rösta på andras bidrag (vi kallar det att fejma någon), besöka andra medlemmars personliga studios, hitta nya vänner och kanske inleda en film- eller tv-karriär. Eller kanske bara titta och njuta?

SÅ PRESENTERAR DEN TV4-ägda videosajten FejmTV sig på sin hemsida.¹ Sidan lanserades i november 2006 som ett alternativ till YouTube, med större fokus på användarnas hemgjorda filmer och diskussioner, en "videoklippscommunity".² TV4 och ägaren Bonniers har uppenbarligen satsat mycket på FejmTV, vilket gjort att den sommaren 2007 synes vara den största svenska videosajten med egenproducerat material. Visserligen har bubblare.se fler uppladdade klipp, men en stor del av dessa kommer från YouTube.³ Andra stora svenska videosajter är till exempel videoklipp,⁴ *Aftonbladet*-ägda Mitt Klipp⁵, Videoboom som startade i maj 2007⁶, den mindre men äldre kossan.se⁷, liksom ZTV:s hemsida som också erbjuder möjlighet att ladda upp egna filmer.⁸

Förlagan för alla dessa är amerikanska YouTube som startade i februari 2005, men också till exempel mer tydligt "hemvideo"-orienterade sajter som Vimeo⁹ och det sedan sommaren 2007 Nokia-

ägda Twango.¹⁰ Gemensamt är möjligheten för alla att ladda upp filmer och se filmer via ett och samma internetgränssnitt.

Videosajterna har inneburit ett nymornat intresse för amatör-film, dels för möjligheten att sprida egenproducerade filmer, men också, och kanske framför allt, genom att vara en lagringsform för egenproducerad film. Videosajterna kombinerar därmed en gammal tradition av amatörfilmklubbar, där man också delade med sig av sina filmer, med Internets möjlighet till spridning och utbyte. Skillnaden har huvudsakligen med Internet att göra och handlar om möjligheten till anonymitet. Amatörfilmklubbarna hade också en social funktion, att samla personer med intresse för att göra film. Videosajterna domineras av pseudonymer, vilket bland annat kan leda till att filmerna mer kommer i fokus.

Videosajterna är också mer eller mindre styrda av användarna själva genom att utifrån en given form ladda upp, kommentera och diskutera de filmer som finns på sajten. Snarare än att bara vara en teknisk plattform för utbyte av filmer skulle man kunna argumentera för att videosajterna är början av en ny social praktik som skiljer sig från den traditionella synen på publik och konsument, i synnerhet när en och samma person är både konsument och producent i förhållande till en medial produkt. Det är därför rimligt att man använder begreppet användare, hellre än åskådare eller konsument.

Användare

Vad kännetecknar då användarna av en videosajt? Användaren är för det första en åskådare. Oavsett att sajterna skryter om sin stora mängd användare, är de flesta trots allt åskådare som inte själva laddar upp något material. Men att vara åskådare innebär i detta fall att man ändå är en agent. Genom att se en film bidrar man till att filmen får fler åskådare och därmed blir lättare att hitta på sidan, eftersom de flesta sajter organiserar sina filmer utifrån vilka som ses mest. Genom att antingen bidra med betygsättning, eller annan form av ranking av filmerna, eller genom att skriva in en kommentar till filmen bidrar användaren till filmens tillgänglighet och till hur den presenteras, ibland även till hur den kategoriseras på sidan.

Användaren är också skapare av filmer, antingen genom att själv filma och klippa en film, eller genom att klippa om existerande filmsekvenser, lägga nytt ljud till gamla filmer, göra egna musikvideor, eller helt enkelt genom att lägga ut en filmsekvens man gillar, precis som den är. Det senare har naturligtvis en juridisk dimension eftersom det mest handlar om upphovsrättsskyddat material, men oavsett detta, innebär uppladdandet ändå en aktiv handling genom att tillgängliggöra populära filmsekvenser som del i upprätthållandet av en gemenskap kring till exempel populära tv-serier, artister eller filmer.¹¹

Att ladda ner, surfa runt bland videoklipp och själv ladda upp material är dels typiskt för ett internetbaserat fenomen, men det leder också till ett nytt förhållande mellan egenproducerat och (eventuellt olagligt) kopierat material, mellan amatörproducerat och professionellt producerat material och mellan amatörfilmer och film och tv. Dialogen mellan amatörmaterial och i synnerhet tv-material handlar inte i första hand om att ”fylla ut” sajternas utrymme, utan är karaktäristiskt för videosajternas kulturella roll. Det har alltid funnits tydliga spår av professionella medier i amatörmedier, men med videosajterna blir denna dialog tydlig, öppen och uttalad. Med fankulturen som ytterligare en part fungerar videosajterna som en plats där intresserade inte bara diskuterar populära medieprodukter, utan också skapar egna produkter i dialog med andra fans och följaktligen en sammanblandning av konsumtion och produktion.

Videosajternas kommentarfunktion öppnar upp för ett teoretiserande ”nerifrån”, vad Thomas McLaughlin har betecknat som ”vernacular theory”.¹² Användarkontrollerad teoriproduktion, vilket kanske är en bättre formulering än det hierarkiserande ”nerifrån”, innebär en möjlighet att bryta det akademiska teorimonopolet till förmån för fans att själva utveckla teoretiska modeller för analys.¹³ Det betyder naturligtvis inte att det som skrivs alltid är särskilt avancerat. Däremot kan kommentarerna bidra till en ökad förståelse för hur videosajterna fungerar.

Låt oss titta på ett exempel. På FejmTV hittar vi de mest utförliga kommentarerna bland de svenska videosajterna. Sommaren 2007 var filmen *Run Forrest Run* av clemudandcompany en av de mest kommenterade. Från att den laddades upp klockan 22.58 den 17 juni till och med den 18 augusti hade den kommenterats 147 gånger.

De flesta bara korta utrop och bekräftelser på att den ”fejmts”, det vill säga att den fått en poäng i FejmTV:s rankingsystem. Filmen är 3 minuter och 17 sekunder lång, en parodi på en scen ur *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994).¹⁴ Här ett urval kommentarer:

- Denna filmen var väldigt bra , en solklar fejm och skulle man kunna fejma mer än en gång skulle denna filmen fått minst 20 fejms av mig :D
- Bra rekvisita och ganska bra film... :D FeJm
- Jättekul film! Perfekt med filmmusiken och allt! (lite svårt att höra vad dom sa i början tyckte jag ändå, men men, det gjorde ingenting!) Fejm
- NAAAAJJSSS! riktigt bra gjord! man ser inte att ni har klippt det! FEEJm!
- Det märks på resultatet att ni har lagt ner arbete på den här filmen och att ni har analyserat originalet. Ni har också gjort en egen version av scenen och det gör den ännu bättre. Rekvisita och musik passade också vääädligt bra in i filmen. En solklar Fejm!¹⁵

Utifrån dessa exempel finns förutom utrop några kommentarer som visar på olika förhållningssätt till film. Rekvisita och musik lyfts fram som särskilt lyckade, vilket kan ses som att ”härmingen” av originalet lyckats, men också att frågor som rekvisita och musik, det vill säga frågor som skulle kunna ses som mer perifera i förhållande till berättelsen lyfts fram. På ett sätt är det inte konstigt. Själva berättelsen är ju i detta fall given i det att filmen är gjord som en parodi på en känd film. En ännu intressantare kommentar rör klippningen, alltså att det inte syns att filmen klippts. Det ser ut som en tydlig bekräftelse på hur etablerat det klassiska berättandets ”osynliga” klippning är, även i detta sammanhang.

Det är inte alls ovanligt att filmarna själva ger sig in i diskussionen, eller åtminstone kommenterar den. Så även för denna film. Filmarna dyker upp flera gånger, vilket nästan förvandlar diskussionen till en slags dialog mellan filmarna och åskådarna:

- kul att alla verkar gilla den, blev själva jävligt nöjda :P tack för alla fejmingar å kommentarer hittils :D

- ball film fy faann vad rolig skrattade i 2 minuter
- haha tack för alla kommentarer :P
här är den riktiga scenen från Forrest Gump filmen dock inte hela och inte i så bra kvalite men det va den ända jag kunde hitta...¹⁶

Filmarna själva vill uppenbarligen betona att man inte hittat på historien själva, utan att det verkligen är en kommentar till originalet:

- haha men i riktiga filmen har han haft benskenorna sen har va skit liten fram tills den dagen han blir jagade av dom där killarna, ingen tror att han kan springa eller gå normalt men plötsligt faller skenorna av och han visar sig vara en jävel på att springa mot allas förväntningar haha förklarar lite dåligt men kolla gärna riktiga filmen eller sök på youtube så fattar du nog bättre... tack för fejmingnen.¹⁷

Kommentarerna skrivs väldigt talspråkligt, ofta utan någon som helst hänsyn till stavning eller grammatik. Det handlar uppenbarligen om ett samtal, om än i skriven form:

- denna film var komisk först kan killen inte går ordentlig pga att han har speciellt stälning för sina ben sen så när han börjar att springa så låsnar allt det där och kan gå som en helt vandlig person det tyckte jag var komisk men den filmen var hur bra som helst en fejm kan den få ut av mig.¹⁸

Det märks i kommentarerna vilka som förstår relationen till förlagan. Dels kan filmen vara lite besvärlig att förstå utan att man sett förlagan, dels gäller det att man inte nödvändigtvis ser det som ett kvalitetskriterium att det ser ut på samma sätt. Uppenbarligen handlar det om att å ena sidan kunna analysera förlagan och göra en egen version av den, å andra sidan att den egna versionen tillför något nytt.

- Den var bra + att jag har sett filmen och det var lika typ
- Mycket bra film! Man märker inte att ni klippt och vinklarna är sköna för ögat. Jättebra!
- förstod ingenting, och ni stavade fel på forest.¹⁹

Filmarna försöker med sina återkommande kommentarer att länka sin egen film till dess förlaga.

- ok men har du sett riktiga filmen då? annars är det rätt svårt att fatta eftersom det är en parodi...sen stava vi inte alls fel på förrest det stavas med dubbelt ff kolla själv länken...²⁰

Det är inte orimligt att se att denna typ av diskussion fyller en funktion i att utgöra en plats för samtal kring film – samtal som inte är styrda av någon utomstående. I det här fallet, med en film som är en parodi på en känd film, blir det naturligtvis en viss tonvikt på de formella aspekterna, eftersom själva berättelsen inte är en avgörande fråga. Samtidigt är det tydligt att det är just filmer som refererar till andra filmer som leder till mycket diskussion, och då framför allt kring ganska praktiska aspekter. Ett sätt att förklara detta är att diskussionsviljan är större bland åskådare som har ett eget intresse att göra film.

Dialoger

Ett bra exempel på detta är en av kommentatorerna, signaturen ”hotshot productions”, som lägger stor vikt vid jämförelsen med förlagan och berömmar filmarna för detta. ”Hotshot productions” är själv en flitig uppladdare av filmer, framför allt sådana som på ett eller annat sätt förhåller sig till kända filmer. Den första, uppladdad i februari 2007, är en skräckhistoria om en pojke som lämnas ensam i en stuga i Lindvallen, men en av hans mest kommenterade filmer är dock en 4 minuter och 40 sekunder lång film med solnedgångar.

I kommentarerna till en annan film, *Illusionen Av Verklighet – Del 1*, uppladdad den 12 augusti 2007, dyker ”hotshot productions” upp igen:

- Vilka jävla effekter särskilt med ansiktet. Det är inte ofta man blir rädd för en film som man sett på fejm-tv, men det där ansiktet var riktigt läskigt. Jag gillar också mystiska filmer (typ David Lynch) med allt vad det innebär. Jag ser fram emot fortsättningen.²¹

Även om kommentarerna för det mesta inte är så utförliga, eller i gängse termer analytiska, fungerar de som bekräftelse på lyckade filmer, eller på misslyckanden. Det är dock tydligt att flitiga uppladdare ofta också är flitiga kommentatorer, vilket stärker synen på videosajter och liknande webbaserade format som till stora delar kollaborativa fenomen. Möjligheten att ladda upp filmer utgör ett tillfälle att framhäva sig själv och sina egna intressen, men eftersom såväl filmer som signaturer sällan har en namngiven avsändare är det inte rimligt att betona individualiteten i detta sammanhang.

Snarare är det rimligt att se videosajterna utifrån diskussionerna kring kollaborativa processer.²² Tekniken har gjort det möjligt att kunskap och arbete organiseras nerifrån, genom att olika grupper kan kombinera sin expertis och därmed lösa mer komplexa problem. Även en så pass enkel diskussion som i exemplet ovan bidrar till att filmarna får veta hur olika personer snabbt har reagerat på deras arbete. Med tanke på att den första kommentaren kom endast 13 minuter efter att filmen laddades upp handlar det inte om fördjupade, eftertänksamma analyser, utan omedelbara reaktioner. För någon som ser filmandet som något att ägna sig åt framöver kan detta vara nog så viktigt.

De snabba kommentarerna blir inte bara en direkt mätare på eventuell framgång utan också träning i att snabbt formulera utsagor om andras arbeten, vilket utifrån en filmande praktik är en ganska speciell och sällan uppmärksammas egenskap. Eftersom uppdelningen mellan de som gör och de som pratar om film har blivit så väl etablerad, framför allt i Sverige, kan videosajterna därmed innebära något radikalt nytt. I synnerhet som samtalet i hög grad är inriktat på frågor som rör själva produktionen av film och inte i först hand är inriktat på tolkningar.

Den här typen av diskussioner på videosajter innebär därmed något helt annat än äldre tiders filmklubbar, där det intellektuella samtalet var något mer framträdande och där mycket handlade om att skapa ny mening, det vill säga att tolka, och inte i första hand att skapa nya filmer. På videosajterna handlar det om ett antal uttalande parametrar som är viktiga för att skapa framgångsrika filmer just på en videosajt.

För det första handlar det om att förhålla sig till etablerade medie-

produkter (filmer, tv-program, spel et cetera) på ett för den avsedda publiken relevant sätt. Ser man filmen som ingående i ett fansammanhang blir det viktigt att få respons som tydligt signalerar deltagande i det samförstånd som en fankultur kräver.²³ Det handlar då inte bara om att efterlikna en förlaga utan om att göra om den på ett sätt som relaterar till tidigare uttryckta meningar kring en produkt.

För det andra handlar det om att förhålla sig till en i sammanhanget dominerande syn på vad en film är, vilket här kan formuleras som en blandning av klassiskt hollywoodberättande (osynliga klipp, 180-gradersregeln) och ett mer mediespecifikt sätt att berätta (förkortat, ekonomiskt, mycket taget för givet). Ser man den stora mängd kommenterade filmer som finns på videosajterna kan man notera att det klassiska berättandet anpassas till internetformatet, det som José van Dijk kallar för ”snippets”:

Möjligen är det så att ordet ”snippet” är det ord som bäst karaktäriserar den nya kulturform som utgörs av kanaler som är riktade direkt till det enstaka hushållet. Till skillnad från vanliga program är ”snippets” korta, i teorin från några sekunder till flera minuter, i praktiken oftast mellan tre och sex minuter. Ordet ”snippet” inkluderar också det fragmentariska i de flesta uppladdade filmer, även om de ofta imiterar den traditionella formen med början-mitt-slut.²⁴

Van Dijk trycker också på de uppladdade filmernas oavslutade karaktär. Det är tydligt hur ofta filmerna kan sägas vara fortsättningar på tidigare filmer, eller i alla fall uppenbart förutsätter att åskådaren vet om vad filmens förutsättning är:

[...] det mest utmärkande draget för en ”snippet” är att snarare vara en *källa* än en *product*. De är till för att omarbetas, utöver att sparas, samlas och delas. ”Snippets” distribueras, utifrån en outtalad gemensam överenskommelse, för att återanvändas, reproduceras, kommenteras eller lekas med.²⁵

Kommentarerna bidrar minst lika mycket till etablering av detta ”snippet-format” som själva filmerna. En kommentar som ”vinklarna är sköna för ögat” säger inte så mycket om den enstaka filmen,

som för just denna kommentators prioritering av relationen mellan foto och klippning. Att detta är betydelsefullt för många visar att det visuella inte får glömmas bort i diskussionen kring ”snippets”, trots de bildmässiga begränsningarna.

För det tredje, och kanske viktigast, handlar det om att lämna över sitt arbete för allmän granskning, trots brister och trots, eller kanske tack vare, det amatörmässiga. Uppenbart är den professionella film- och tv-branschens kompetens en jämförelsefaktor, men utifrån det jag har sett sällan den avgörande bedömningsfaktorn. Trots genomslaget för det klassiska berättandet får innovativa lösningar ofta beröm. Samtidigt är det uppenbart att det finns en väl spridd uppfattning om hur en videosajtproduktion kan se ut och att detta är ett ganska intrikat system. Kring filmer som inte gör något speciellt med formen, som videodagböcker eller filmer av märkvärdiga händelser, hittar man sällan kommentarer kring formen, medan tydligare berättande filmer, framför allt fiktionsberättelser, genast lockar till kommentarer kring formen.

Detta blir tydligt i en annan FejmTV-snipplet, *Final Fantasy på riktigt*, med alternativ titel på YouTube *Final selectscreen XXIII*, en parodi på spelet *Final Fantasy*, men ”på riktigt”.²⁶ Filmen består av två spelsituationer, där huvudpersonen Jonas båda gångerna förlorar. I kommentarerna hittar man inte mycket om bildvinklar, men desto mer om effekterna och musiken, vilket också utgör den huvudsakliga referensen till förlagan. Den här filmen kan redan innan man läser kommentarerna ses som en rolig kommentar, eller till och med analys, av ett vanligt dataspelsformat. När man sedan ser kommentarer blir filmens funktion som kommentar till *Final Fantasy* ännu mer uppenbar. Här några av de totalt 36 kommentarerna (från filmens första vecka):

- den va go fejm go ljud
- Varför tar han inte potions? Haha! Fejm!
- Det märks att ni gillar tv-spel hehe. Häftiga ekketer och kraftfulla vapen/attacker ni hade =D Fejmar förstås.
- Snygga effekter.
Vilket program använde ni för att producera den?
- Skitnice :D Är stor fan av FF serien, fejm

- Skulle dock varit mycket bättre om ni tog original låten då dom/ni slåss xD.²⁷

Den här filmen lyckades attrahera såväl *Final Fantasy*-spelare som andra, genom att förhålla sig till ett spelformat många känner igen och samtidigt visa upp en skicklighet i att använda videoformatet. Det blir sedan en fråga för åskådarna att knyta den till ett analytiskt sammanhang eller ett underhållningssammanhang. En sådan snipp-
pet blir tydligt en resurs för videosajtens diskussioner och fortsatta uppladdande.

Den sista parametern som snipp-
pet-makarna förhåller sig till är själva kategoriseringen. Den som laddar upp en film kategoriserar själv filmen och anger nyckelord. På det sättet skapas videosajtens metadata av användarna själva, något som ibland betecknas som "folksonomy".²⁸ Med detta menas inte bara att kategoriseringen görs av vem som helst, utan att kategoriseringen görs av en enskild individs engagemang för något, vilket kan göra denna metadata såväl personlig som socialt förankrad och systematisk.²⁹

Slutord

Sammanfattningsvis kan man beskriva videosajterna som en plattform som kombinerar Internets community-skapande funktioner, kommersiella medieföretags behov av nya marknader och en till stora delar icke-kommersiell "do-it-yourself"-sektor. Den relativa anonymitet som ges med möjligheten av signaturer gör också att såväl diskussioner som enskilda "snippets" snarare blir bidrag till ett ständigt pågående utbyte än avslutade produkter. Men fortfarande handlar det om glädjen i att skapa något nytt, eller i alla fall något eget.

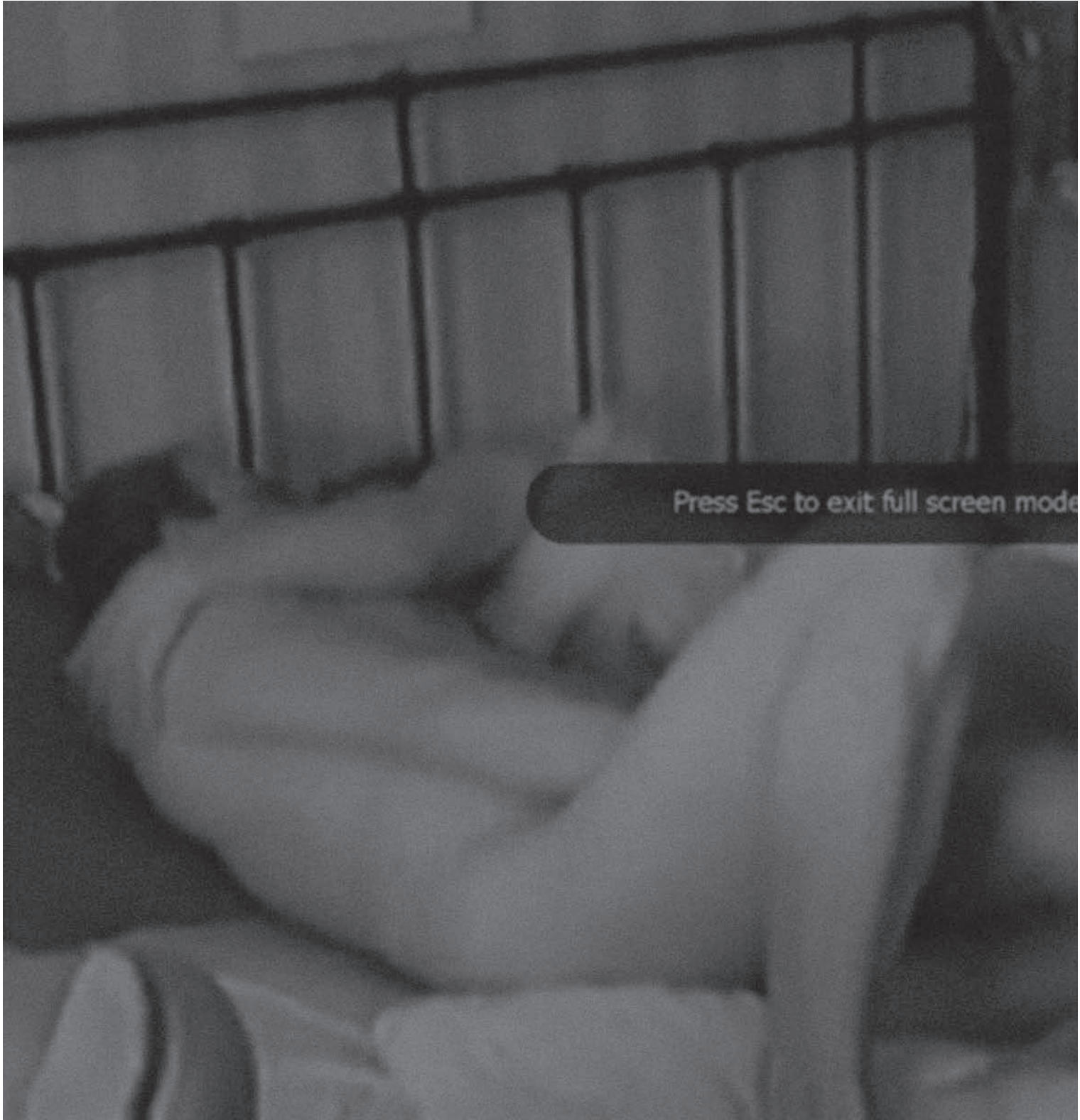
Viktigare är att videosajterna, om än i liten skala, kan sägas utgöra en utvidgning av det område där det försiggår samtal kring film. Eller snarare att det samtal som alltid förekommit kring film, men som sällan bevarats i någon form, nu med Internet funnit en lagringsform. Men jag tror ändå inte att det är rimligt att se videosajterna som utslag av en sedan länge existerande samtalsform kring film, även om den frågan bör diskuteras, om inte annat som ett led i en teoretisk diskussion om mottagande. Anledningen till det är att

den publik som kommenterar på videosajterna i högre grad än andra publikers också verkar engagerade i produktionsrelaterade frågor, såväl tekniska som estetiska.

Videosajterna blir därmed ett koncentrat av många av de frågor kring film som den "professionella" filmdiskussionen innehåller. Kritisk värdering, estetiska ideal, produktionstekniska problem och kategorisering "amatöriseras" på videosajterna, vilket möjligen kan leda till nya perspektiv, nya lösningar på problem och nya frågor. I vilket fall torde det vara positivt att fler både tar del av och själva deltar i såväl samtalet kring film som i filmproduktionen. Det är nog inte filmen som konst som hotas av videosajterna, det är snarare intresset för "professionella" dussinfilmer som kan få problem i konkurrensen med amatörerna; inte så mycket utifrån kvaliteten på filmerna, utan på diskussionerna.

Noter

1. <http://www.fejmtv.se/omfejmtv/> (2007-08-16).
2. <http://tv4.se/noje/507131.html> (sidan daterad 2006-11-27) (2007-08-16).
3. <http://bubblare.se>, startade i juli 2006 (2007-08-16).
4. <http://www.video-klipp.se/>, startade i januari 2007. (2007-08-16).
5. <http://mittklipp.aftonbladet.se/app/home.action>, startade i februari 2007 (2007-08-16).
6. <http://www.videoboom.se/>, startade i maj 2007 (2007-08-16).
7. <http://www.kossan.se>, startade sommaren 2005 (2007-08-16).
8. <http://www.ztv.se>, videocommunity sedan mars 2007 (2007-08-16).
9. <http://www.vimeo.com>, startade i november 2004 (2007-08-16).
10. <http://www.twango.com> startade officiellt 2006 (2007-08-16).
11. Jämför Henry Jenkins' resonemang kring omarbeting och fan-fiction i *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture* (New York: Routledge, 1992).
12. Thomas McLaughlin, *Street Smarts and Critical Theory: Listening to the Vernacular* (Madison: University of Wisconsin Press, 1996).
13. Henry Jenkins, *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture* (New York: New York University Press, 2006).
14. <http://www.fejmtv.se/videoklipp/46d0914ebbee5d5f6?showAll> (2007-08-16).
15. Ibid.
16. Ibid.
17. Ibid.
18. Ibid.
19. Ibid.
20. Ibid.
21. <http://www.fejmtv.se/videoklipp/464f5a8ceadadedo?showAll> (2007-08-16).
22. Thomas W. Malone, *The Future of Work: How the New Order of Business Will Shape Your Organization, Your Management Style, and Your Life* (Cambridge: Harvard Business School Press, 2004); Yochai Benkler, *The Wealth of Networks: How Social Production Transforms Market and Freedom* (New Haven: Yale University Press, 2006); Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (New York : New York University Press, 2006).
23. Jenkins, *Fans, Bloggers, Gamers*.
24. José van Dijk, "Television 2.0: YouTube and the Emergence of Homecasting". Opublicerat paper, Media-in-Transition 5, Massachusetts Institute of Technology (MIT), 2007, s. 13.
25. Ibid., s. 14.
26. <http://www.fejmtv.se/videoklipp/65746d41656405d5?showAll> (2007-08-16).
27. <http://www.fejmtv.se/videoklipp/65746d41656405d5?showAll> (2007-08-16).
28. Mél Hogan, "Tag, You're 'It': Preserving the Photographic Personal Archive Through Flickr.com". Opublicerat paper, Media-in-Transition 5, MIT, 2007.
29. <http://en.wikipedia.org/wiki/Folksonomy>.



Press Esc to exit full screen mode

⏸ k, suck and good f 0.20 / 1

Mariah Larsson

”Det förbjudnas *cinéma vérité*”: amatörpornografi på Internet

MED INTERNET FÖRÄNDRADES konsumtionsmönstren för pornografi. Vad som tidigare fanns tillgängligt hos videouthyraren, i sexbutiker eller via postorder, kan nu uppsökas och konsumeras vid ett och samma tillfälle och på en och samma plats. Internets pornografiska möjligheter har fått konsekvenser. Flertalet svenska videobutiker – som till exempel kedjan Videomix – tillhandahåller inte längre en ”vuxensektion”. Detta har sannolikt att göra med påtryckningar från det omgivande samhället, men om videobandspelaren innebar att själva akten att titta på porr flyttade från biografen och in i hemmet, har Internet inneburit att också den uppsökande och införskaffande verksamheten har förflyttats till den privata sfären.

Så även om pornografisk film fortfarande produceras och kan konsumeras som sådan, är en stor del av den pornografiska konsumtionen begränsad till hemsidor med pornografiska bilder, nedladdningsbara filmer och streamat material. Enligt journalisten Mattias Andersson ”porrsurfar” 800 000 svenskar varje månad.¹ Denna uppgift är från 2005 och eftersom utvecklingen på Internet har varit så pass snabb är siffran sannolikt inte helt tillförlitlig i dag, bara några år senare. Zabet Patterson, som skriver om pornografi i den digitala eran i Linda Williams antologi *Porn Studies* (2004), konstaterar att nätet och den datateknologi som upprätthåller det

är så instabilt och under ständig förändring att ”all historia om eller kartläggning av Internet – eller Internet pornografi – blir således en ögonblicksbild av en specifik plats vid en specifik tid.”² Ett exempel på den i det närmaste explosionsartade utvecklingen är att år 2003 uppskattades antalet webbsidor med porr till 260 miljoner, en siffra som då uppskattades vara en ökning med 1800 procent sedan 1998.³ Denna uppgift är också tagen från Anderssons bok *Porr – en bästsäljande historia* (2005). I samma andetag som Andersson uppger dessa siffror, manar han också läsaren att ta dem med en nypa salt. Medan Internets fullständiga utbud ständigt ökar, och därmed även de pornografiska sidorna, tycks den andel av totalutbudet som är pornografiskt tvärtom minska, menar Andersson.⁴

Att det finns mycket porr på nätet – oavsett hur det bör ses i relation till det totala utbudet av information – visas av att en enkel googling på ordet ”porn” ger 128 miljoner träffar. Det är inte bara frågan om stora mängder. Variationsrikedomen är också enorm: enbart inom den i Sverige legala,⁵ kommersiella porrdistributionen på nätet kan man finna rubriker – eller närmare bestämt undergenrer – som teen, interracial, asian, vintage, big tits, small tits, flat chest, skinny, plumper, milf (mother i’d like to fuck), piss, pregnant, hairy, gangbang, bukkake, anal, s/m, lesbian, granny och amateur.⁶ Ett annat intressant fenomen är också att med Internets utveckling och förändring har de olika formerna för pornografi förändrats. En liten andel av de träffar man får på sökordet ”porn” är inte heller renodlade porrsajter utan bloggar tillägnade exempelvis sjuttiotals-pornografi (<http://70sporn.thumblogger.com/>) eller olika typer av forum.

Den här studien handlar om pornografi på Internet. Mer specifikt handlar den om porr på nätet som på olika sätt understryker sin egen nära relation till verkligheten. Man kan kalla det amatörpornografi, men bör då hålla i åtanke att ordet amatör inom porrvärlden inte nödvändigtvis betyder att de människor som befinner sig framför kameran och de som håller i den verkligen är amatörer. Utgångspunkten är ett resonemang av Linda Williams i hennes pionjärbete *Hardcore: Power, Pleasure, and the ”Frenzy of the Visible”* angående pornografins realism. Williams hävdar att den pornografiska filmen strävar efter att bildbevisa njutningen och att den ”jobbar hårt för att

övertyga oss om sin realism”.⁷ Genom att närmare studera amatörpornografiska filmer på Internet, skulle jag vilja utveckla Williams resonemang ytterligare. Jag har tittat på ett antal sajter och valt att koncentrera mig på en som kallar sig ”svenskasovrum”, som marknadsför sig själv som amatörpornografisk ”på riktigt” – en distinktion som jag hoppas kommer att bli klarare under textens gång.

Bildbevis och representation

Men vad har då porr med verkligheten att göra? Den pornografiska genren, sägs det, handlar ju om sexuella fantasier. Skälet till att den skildrar människor som tycks ha sex hela tiden, med flera partners (ofta samtidigt) och i mer eller mindre akrobatiska ställningar, är att den försöker tilltala vad skaparna tänker sig vara publikens fantasier. Därmed skulle hela argumentet om att den sex och de sexuella relationer som skildras i porren inte är realistiska falla på sin egen orimlighet. Det är inte den renodlade (hård-)porrens uppgift att erbjuda sexualupplysning eller ge psykologiskt realistiska gestaltningar av mänskliga relationer och mänsklig samlevnad. (Trots att den *de facto* historiskt sett både har utgivit sig för att ha det syftet och emellanåt mer eller mindre ofrivilligt eller omedvetet också haft den effekten.)

Samtidigt bygger en stor del av genren och dess tjusning på att den faktiskt har med verkligheten att göra, i det för porren så viktiga elementet att skådespelarna genomför den fysiska akten på riktigt framför kameran. Linda Williams citerar en tidig porrfilmshistoria i *Hardcore*: ”Herrfilmen eller snuskfilmen var, och är, det förbjudnas *cinéma vérité*. [...] Här fanns verkliga människor och verklig sexuell aktivitet som genom att dess estetiska förverkligande var så svagt, ’utövarna’ så uppenbart inte ’skådespelare’, blev desto mer verkligt.”⁸

Det är paradoxalt att genren å ena sidan hävdar sin nära relation till den mänskliga (historiskt sett oftast manliga) fantasin och å den andra tycks understryka sin äkthet, sin ”på riktighet”. Denna paradox kommer till uttryck i porraktörers sätt att uttrycka sig om sin profession – å ena sidan hävdas i vissa sammanhang professionalismen, att man faktiskt är en skådespelare som får betalt för att göra

det man gör, att man faktiskt agerar framför kameran.⁹ Å den andra påpekas också ofta, för det mesta i andra sammanhang, att man älskar att ha sex framför kameran och att själva glädjen och njutningen är en viktig orsak till att man är med i porrfilmer.¹⁰

Behovet av att genom den pornografiska kameran fånga verkligheten analyseras utförligt av Williams i *Hardcore* där hon sammankopplar den pornografiska filmen, rörliga pornografiska bilder, med ett behov av att undersöka och bildbevisa det mänskliga sexuella beteendet. Williams beskriver det med Michel Foucaults begrepp *scientia sexualis*, det vill säga den västerländska traditionen att vetenskapligt försöka kartlägga sexualiteten.¹¹ Fetischeringen av den manliga ejakulationen – som innebär att den pornografiska filmen från och med sjuttioalet standardmässigt inkluderar ”cum shots”, tagningar av hur mannen drar sig ur kvinnan och ejakulerar någonsans på hennes kropp – hänvisar Williams till just detta behov av att bildbevisa njutningen. Eftersom kvinnans orgasm är mindre påtagligt synlig och dessutom går att spela, får den manliga ejakulation agera som ett substitut eller som en försäkran om att njutning verkligen har ägt rum.¹²

En stor del av kritiken av och motståndet mot pornografin har just också formulerats utifrån dess relation till verkligheten. Både den verklighet som föregår den – de kvinnor som vid inspelningen utsätts för de enligt kritikerna sexuella övergrepp som filmas – och den verklighet som kommer efter den, så att säga, då porren fungerar som instruktioner för övergrepp mot kvinnor i verkligheten, enligt devisen ”porr är teorin, våldtäkt praktiken”.¹³ Också detta tar Williams upp och det är här som frågeställningen i denna uppsats har sin upprinnelse. Williams påpekar att det är föga förvånande att Meesekommissionen, som undersökte porrens eventuella skadeverkningar i USA på åttiotalet, citerade André Bazin, eftersom porren i sig hela tiden verkar för att vi skall tro på dess realism.¹⁴ Det må tyckas i det närmaste hädiskt att ta upp Bazins idéer om realism i anslutning till den pornografiska filmens förhållande till den verklighet som filmas. När Williams gör det, är det – om än respektfullt – utifrån de Bazinkritiska sjuttio- och åttioalens perspektiv: att Meesekommissionen citerar Bazin är, underförstått, ett tecken på Meesekommissionens naivitet. Föreställningen att film inte bara re-

presenterar verkligheten utan faktiskt *re*-presenterar den ses nästan som vidskepelse. ”Den filmiska representationen av en ’verklig person’ som utför sexuella aktiviteter är exakt det samma som att bevittna det ’på riktigt’. Således, går resonemanget, är filmpubliken ’direkta’ vittnen till de övergrepp och den perversion som sker i representationen.”¹⁵ Ett filmat övergrepp upprepas därmed om och om igen varje gång någon betraktar den. Om man då förutsätter att de människor som agerar framför kameran har tvingats, plågats och förnedrats vid inspelningen, blir åskådaren av filmen någon som upprepar samma övergrepp. Relationen mellan verklighet och film får alltså en metafysisk innebörd.

Ur ett poststrukturalistiskt perspektiv, med inspiration från den filmteori på sjuttio- och åttiotalen som utgick från idéer från bland andra den franske marxisten Louis Althusser, är det kanske lätt att raljera över en så enkelspårig syn på relationen mellan film och verklighet eller bild och verklighet. Själva begreppet realism får en så stark ideologisk laddning att det blir nästan omöjligt att använda, eftersom filmer enligt det poststrukturalistiska synsättet inte representerar en verklighet utan reproducerar den dominerande ideologins sätt att se på verkligheten. Samtidigt är det min uppfattning att denna synbart enkelspåriga föreställning om hur film och verklighet förhåller sig till varandra på ett komplext och ibland motsägelsefullt vis är en viktig del av åtminstone vissa typer av pornografi och dess förhållande till sin publik.

Min frågeställning handlar alltså om porrens relation till verkligheten och vad denna relation betyder i vad man skulle kunna kalla åskådarkontraktet, det kontrakt som upprättas mellan film och åskådare. Det är en frågeställning som jag uppfattar som än mer relevant i dag än när Williams studie gjordes. De filmer som är föremål för Williams analys i *Hardcore* (som nu har nästan tjugo år på nacken) är huvudsakligen produktioner från vad som kallats porrens guldålder, den tid då pornografisk film distribuerades och visades på biografer. De filmer Williams analyserar berättar alla en historia och hon analyserar dem också utifrån en spänning mellan ”number” och ”narrative”, mellan nummer och berättelse.¹⁶ Denna period och detta sätt att göra porrfilm ses av porrforskare numera som en parentes i porrens historia.¹⁷ Peter Lehman menar till och

med, med all respekt för Williams pionjärinsats och analys av filmerna, att Williams missar några viktiga poänger med pornografi genom att fokusera så mycket på berättandet.¹⁸ Med videons intåg i hemmen övergick den mesta porren till att vara löst sammanhållna kompilationer av samlagsskildringar, men redan under dess korta tid på biograferna, menar Lehman, satt inte publiken (med undantag för visningarna av porn chic-klassikern *Långt ner i halsen/Deep Throat* av Gerard Damiano, 1972) och såg filmerna från början till slut.¹⁹ I och med Internet har porren ytterligare styckats upp och mycket av det som kan ses påminner nu om de korta enaktare som före porrens guldålder visades på bordeller och i slutna herrsällskap.²⁰

”Different strokes for different folks”: genrer, undergenrer och beskrivningar

Den sexuella diversifiering som pornografins värld ger uttryck för är mycket stor och Internet har också inneburit ett slags systematisering av vad man lite skämtsamt utifrån Freud kunde kalla perversionernas polymorfism. Patterson hävdar att denna extrema kategorisering tvingar konsumenten att förhandla sig igenom ett urvalschema där den sexuella lusten produceras genom ”fixerade subjektpositioner som alltid och endast definieras i förhållande till varandra.”²¹ I den tolkningen blir kategoriserandet än mer förtryckande eftersom kategorierna är så specialiserade. Breda kategorier ger trots allt utrymme för en viss form av självbestämmande.

Det är svårt att annat än i mycket vaga termer försöka generalisera utifrån vad man kan finna på hemsidor som perversius, freegonzo eller sublimedirectory. Varje tematisk undergenre tycks alltid kunna ytterligare nyanseras genom blandformer eller gradskillnader – ”pregnant” kan varieras utifrån etnicitet eller hur höggradigt gravid kvinnan är och vad gäller äldre åldersvarianter finns allt från ”milf” via ”mature” till ”granny”. Det är inte bara temat eller innehållet som påverkar rubrikerna, utan också filmernas form och stil. Därför finns också rubriker för animerad porr som ofta sorteras först upp i animeporr och övrig animerad porr. Därefter sorteras den animerade pornografien upp ytterligare efter liknande katego-

rier som de som återfinns inom live-actionporren. Den animerade porren tycks ligga helt i den andra änden av det spektrum av realism jag uppfattar att de pornografiska subgenrerna kan placeras längs. Andra subgenrer markerar särskilt tydligt relationen till verkligheten och använder sig av lite olika strategier för att understryka sin verklighetsanknytning.

Realism, dokumentarism och amatörism

Ett exempel på en pornografisk genre som understryker sin koppling till verkligheten är gonzoporren. Gonzoporren har hämtat sin beteckning från Hunter S. Thompsons idé om "gonzojournalistik", det vill säga en journalistisk stil som implicerar att journalisten själv har varit med – inte iakttagit från utkanten eller intervjuat folk i efterhand utan själv varit med och upplevt det som skildras. Gonzoporren finns på nätet i dag men slog igenom med John Staglianos "Buttman"-serie som inleddes 1989 med *The Adventures of Buttman*. Det sammanbindande konceptet är att Buttman (Stagliano) reser över världen på jakt efter den fulländade kvinnliga bakdelen, hela tiden dokumenterande sin jakt med kameran.²² I gonzoporr är filmaren själv med, genom att från sin position bakom kameran intervjua, kommentera och delta i den sex som sker framför kameran. Greppet förstärker en dokumentär känsla, som också påverkas av att det oftast är frågan om en handhållen kamera, direkt ljudupptagning och naturligt ljus. Porren i filmerna är oftast vad som skulle betecknas som grövre än i "mainstream-"porr och på wikipedia beskrivs gonzoporrens sex som mer "intensiv (nästan hyperaktiv)".²³ Det finns inte heller en berättad handling som försöker inkorporera de sexuella numren på ett följdriktigt sätt, utan de kvinnor och män som förekommer är där för att ha sex framför kameran.

Gonzoporren är professionellt producerad men använder sig av dokumentaristiska och amatöristiska drag för att ge den just en känsla av omedelbarhet och äkthet. Fler subgenrer anknyter emellertid tydligt och explicit till "på riktigheten". Det finns exempelvis också vad som brukar kallas "celebrity sex tapes" – kändisar vars filmade samlag har råkat komma på avvägar. De mest kända exemplen är Pamela Anderson och Tommy Lees privata sexfilm som nu säljs kom-

mersiellt under titeln *Pam & Tommy Lee: Hardcore & Uncensored* (2001) eller Paris Hilton och hennes ex-pojkvän Rick Solomon på ett hotellrum som numera också distribueras lagligt under titeln *1 night in Paris* (2004).²⁴ Som celebriteter eller kändisar är huvudpersonerna i de här filmerna redan ett slags offentliga personer och man kan tänka sig att en bidragande orsak till intresset för den här typen av filmer är just sammanblandningen av det privata, sexualiteten, och det offentliga, nämligen kändisarna. Internet var själva förutsättningen för att dessa filmer skulle kunna distribueras illegalt i så pass stor omfattning och därmed antagligen också för att de så småningom skulle bli tillgängliga i kommersiell, laglig distribution.

Det finns också det som går under beteckningen ”amateur”. Under den beteckningen återfinns mer eller mindre professionellt producerad pornografi där fiktionen hävdar att de deltagande, eller åtminstone de deltagande kvinnorna, inte är professionella porrskådespelare. Här finns emellertid också mer sannolikt hemmaproducerad äkta amatörfilm, med vanliga människor. Eller, snarare, den utger sig för att vara hemmaproducerad och innehålla vanliga människor. Precis som Patterson påpekar är det i retoriken som omger dem som själva genren definieras.²⁵ Jag uppfattar emellertid att Patterson är betydligt mer misstänksam mot den amatörpornografi på Internet som hon studerar (främst karasamateurs.com) än vad jag känner att det är befogat att vara vad gäller det material jag har studerat. Hennes studie gäller den amatörpornografi som går under den vida beteckningen ”amateur”, medan jag har försökt sålla fram det som ligger allra närmast en generell, icke-pornografisk förståelse av begreppet amatör.

I den här pornografin är det inte skådespelare som är med, det är amatörer. Det är inte ett produktionsteam som gjort filmen, det är en hemmavideo. Dess distribution är – så vitt jag kunnat utröna – begränsad till Internet, via sajter som ”voyeurweb”, ”privatevoyeur” och ”svenskasovrum”.²⁶ Här lägger privatpersoner upp bilder och streamade eller nedladdningsbara filmer av vad de uppger är dem själva och deras respektive. På sajten svenskasovrum.com kan man bli medlem och lägga ut filmer på sig själv som andra medlemmar kan titta på mot SMS-betalning. Medlemskapet är gratis. Sajten beskriver innehållet som ”100% äkta amatörporr” och ingres-

sen lyder: ”På Svenska sovrums.com tillhandahåller vi enbart äkta svensk amatörsex. Vanliga par, tjejer och killar laddar upp sina heminspelade sexfilmer och tjänar pengar. Välkommen.”²⁷ Föreställningen om äktheten i det hela ökar genom att det inte är något kommersiellt produktionsbolag som ligger bakom. Ändå är svenskasovrum en svensk avdelning av det stora företaget inyourbedroom.com.²⁸ Att de medverkande bara får en liten del av den summa pengar det kostar att titta på deras film samt att filmerna kan användas av svenskasovrum i andra sammanhang antyder att verksamheten inte är helt ideell. Samtidigt ger den ändå ett intryck av att det man betalar för huvudsakligen är en tjänst, nämligen tillhandahållandet av en plats där de här filmerna kan läggas ut för visning. Konceptet sägs också vara att ”främja amatörfilmandet”, vilket står under fliken ”Om oss” på sidans huvudportal.²⁹

Namn som voyeurweb och privatevoyeur ger naturligtvis en kittling av det förbjudna, tjuvkikandets lust, den enligt psykoanalysen visuella njutningens essens, trots att bilderna och filmerna antas vara utlagda helt frivilligt och det därmed inte alls egentligen är frågan om att olovandes tjuvkika på någon som inte är medveten om att den blir betraktad. Namnet svenskasovrum anknyter snarare till det vardagliga, verklighetsnära, till en känsla av att det kan vara grannen man tittar på. På privatevoyeur ställs också frågan: ”What does your neighbor do in bed?” vilket också anspelar på en lust att glänta på gardinerna till lägenheten bredvid eller till förortens sovrums.

I svenska sovrums

Under fliken ”Om oss” står:

Konceptet på SvenskaSovrum.com är enkelt – främja amatörfilmandet. Användarna laddar upp klipp på sig själva som sedan andra kan se på. På det sättet kan vi alltid tillhandahålla äkta amatörerotik. Inget utnyttjande, inga fejkorgasmer eller överdrivet sminkade porrskådisar. Dem som laddar upp klipp tjänar också pengar (5–10 kr) varje gång någon annan tittar på klippet. Så dela med dig och tjäna pengar – eller bara kolla på den bästa amatörerotiken på nätet.³⁰

Filmer på 10–20 minuter marknadsförs med korta beskrivningar av innehållet i jag- eller vi-form, till exempel: ”I det här klippet är vi i tvättstugan, där vem som helst av våra grannar kan komma in och se oss när vi håller på.” Kvinnan bakom pseudonymen sara19 – om vi förutsätter att det är hon – är maskerad och en vanlig om än inte allenarådande strategi tycks vara att antingen maskera ansiktet, undvika att det kommer i bild eller att försämra bildkvaliteten när ansiktet är i bild så att identifiering inte är möjlig. Filmerna läggs upp under rubrikerna ”par”, ”tjej”, ”kille”, ”gay” och ”lesbiskt”.

En amatöristisk stil

Filmklippen är gjorda av de medverkande själva. Det innebär antingen att en webcam eller någon annan fast kamera används eller att någon av personerna – vanligtvis mannen – håller i kameran under akten. Detta återspeglas i filmernas stil. De filmer som är gjorda med fast kamera, utgår från en enda kamerainställning på ett sätt som trots färg och ljud påminner om den allra tidigaste stumfilmen. Man har helt enkelt riggat upp en kamera och låtit den registrera det som sker. Detta betyder inte att filmerna inte är redigerade. En del har pålagd musik (i en synnerligen passande situation till exempel ”Lick it up” med Kiss) och med hjälp av ”swipes” och övertorningar skapas tidsförskjutningar. Andra filmer består bara av det kameran registrerat i en enda lång tagning. De långa tagningarna fungerar som en markör för filmernas icke-manipulerade relation till verkligheten och anknyter därmed till bazinska föreställningar om realism.

I de filmer som är gjorda med handhållen kamera, påverkas såväl perspektiv som kvalitet av det faktum att kameran hålls av en person som samtidigt är involverad i sexuell aktivitet. Eftersom digitala kameror är utrustade med en liten skärm är det inte nödvändigt för personen att hålla kameran intill ögat för att se vad som fångas av kameran. Ändå tycks det ganska ofta som om fotografen håller kameran framför ansiktet, om än inte nära det.

Den problematiska point-of-view kameran, eller med ett annat ord, subjektiva kameran, eller till och med ”första-personskameran”, det vill säga att kameran ersätter den iakttagandes ögon, dominerar

de filmer som är gjorda med handhållen kamera. Anledningen till att jag kallar den problematisk, är att dess funktion har debatterats inom filmteorin. Ökar den inlevelse och vad som ibland lättvindigt kallas identifikation? Knappast. Snarare tvärtom, perspektiven blir lite förvidna och eftersom kamerans bildregistrering inte mer än rudimentärt liknar ögats perception ser rörelser och vissa närbilder helt enkelt konstiga ut. Samtidigt är det inte fråga om att en rollfigurs ögon ersätts med kamerans ögon i de här filmerna, utan i stället filmaren som filmar vad han själv håller på med. Det handlar alltså kanske inte så mycket om identifikation eller inlevelse med en karaktär utan snarare om att signalera att filmaren är där och är involverad i det som sker. Signalen förstärks av att konventionen är väletablerad inom gonzo-pornografien. Som jag tolkar det, fungerar alltså den handhållna, mer eller mindre subjektiva kameran (för den ersätter inte alltid filmarens blick, ibland hålls den på till exempel en armlängds avstånd vid sidan) mer som en dokumentär markör än som något som skall öka identifikation eller inlevelse.

I en av de filmer jag tittat på tycks dessutom gonzoporren ha fungerat som klar inspiration för filmaren, både i den typ av sex (gagging, analsex, ass-to-mouth) som utgör filmen och i den handhållna kamerans estetik. Inom gonzoporren används också den långa, obrutna tagningen som en garant för att påvisa att ass-to-mouth verkligen äger rum utan några avbrott. Problemet i den här filmen är att kvaliteten blir lidande, antagligen både på grund av filmarens eget engagemang i vad han ägnar sig åt och på grund av att kamera och ljus inte är optimala.

Vissa filmare är däremot både ambitiösa och skickliga i att växla mellan olika kamerainställningar, växla mellan fast och handhållen kamera, samt redigera ihop det. Dessa uppfattar jag emellertid höra till undantagen. De amatörpornografiska filmerna tycks sprungna ur gränslandet mellan exhibitionism och voyeurism – vad nu dessa psykoanalytiska begrepp egentligen innebär – lusten, viljan eller behovet av att inte bara ha sex utan också att dokumentera den sexuella akten och visa upp den för en publik, och möjligen också titta på den själv. De redigerade filmerna visar på ytterligare en aspekt av amatörfilmskapandet, nämligen den tekniska aspekten. Inte helt förvånande – men något nedslående ur ett feministiskt perspektiv

– är det i de filmer jag studerat nästan uteslutande en manlig angelägenhet att hålla i kameran. Undantaget gäller de filmer som ligger under rubriken ”tjej” men även där finns filmer där det uppenbarligen är någon annan som håller i kameran.³¹ Eftersom personen inte förekommer i bild går det inte att säga om det är en person av manligt eller kvinnligt kön, men enligt den fiktion som formuleras i beskrivningen av filmerna tycks kameraögat ofta konstrueras som manligt (till exempel ”jag strippar inför min pojkvän”).

De amatörpornografiska filmerna tycks således till stor del understödja första ledet av den gamla tesen om att porr är ”av män, för män”. Åtminstone i själva filmandet är det mannen som håller i kameran – vem som har redigerat filmerna vill jag låta vara osagt. Det intressanta är att de amatörpornografiska filmerna också tycks understödja Linda Williams iakttagelse att porrfilmen handlar om kvinnan och hennes sexualitet.³² Undantagen här gäller de filmer som killar har lagt upp på sig själva och de som återfinns under rubriken ”gay”.

Å ena sidan kan man tolka detta som ett tecken på det pornografiska medvetandet – att de amatörpornografiska filmerna i någon mån imiterar den professionellt producerade pornografin. Vissa fotografiska sexuella praktiker återkommer inom den professionellt producerade porrfilmen: fellatio, sex bakifrån, sex i ett slags halv missionärsställning med mannen stående och kvinnan liggande, och sex med kvinnan ovanpå, både ansikte mot ansikte med mannen och vänd på andra hållet (”reverse cowgirl”).³³ Dessa sexuella praktiker är vanliga, inte för att de nödvändigtvis är mer vanligt förekommande också i den verklighet porrfilmen refererar till, utan för att de tillåter maximal visibilitet. Detta urval finns också med, om än något begränsat, inom de amatörpornografiska filmerna. Begränsningen utgörs av det faktum att det vanligtvis inte finns någon ytterligare person närvarande som filmar.

Å den andra sidan är fördelningen mellan vem som filmar och vem som blir filmad något som har iakttagits vad gäller ”hemmafilm” generellt, det vill säga även sådana socialt accepterade hemgjorda filmer som skildrar familjen på semester, under julfirande eller på födelsedagar. Det är, enligt den traditionella stereotypen, familjefadern som står bakom kameran och hustrun och barnen som

”paraderar som objekt inför faderns blick genom kameraögat”.³⁴ Även i dessa filmer är det tydligt att situationer ur ”verkligheten” i någon mån iscensätts: att kamerans närvaro påverkar det som filmas, att de inspelade människorna i hög grad är medvetna om kamerans närvaro och att den som filmar har gjort ett urval av de möjliga situationer som kunde ha filmats.

Den problematiska strävan efter autenticitet

Den pornografiska filmen generellt, med undantag möjligen för animerad pornografi, understryker sin relation till verkligheten i olika hög grad. Jag vill hävda, med stöd i Linda Williams och i denna studie av en amatörporrsajt, att detta understrykande är en viktig del i både pornografins attraktionskraft (att få se någon annan göra det ”på riktigt”) och i det motstånd mot pornografen som formulerats. Men varför då en amatörporrgenre, om även professionellt producerad pornografi är ”det förbjudnas *cinéma vérité*”? Zabet Patterson skriver i sin artikel att huvudattraktionen för konsumenten av amatörpornografi är att amatörpornografen utlovar en motpol till den förmenta konstgjordheten hos den professionella pornografen, att den ger ”något som går vidare än ett spelat framförande av sex. Njutningen kommer alltså från den andres ’verkliga’ njutning.”³⁵ Som jag påpekade tidigare har Patterson studerat sådant som återfinns under den mycket vida betydelsen av ”amateur” på nätet, medan jag har försökt begränsa mig till sådant som också skulle falla under en generell förståelse av begreppet amatör utanför den pornografiska världen.

Samtidigt är det frågan om gradskillnader. Det är inte specifikt för amatörporren att understryka sin relation till verkligheten. Som Williams konstaterar i *Hardcore* och som jag har försökt ytterligare utveckla här, är ”det verkliga” det viktiga objektet för stora delar av pornografen överhuvudtaget. Även om hennes namn var taget, spelade redan Linda Lovelace sig själv i filmen *Långt ner i halsen*. Rocco Siffredi hette till en början Dario i Buttman-filmerna, men när han blev mer berömd, bytte hans rollfigur namn till Rocco. ”Porr”, skriver Peter Lehman, ”upprätthåller inte den klassiska distinktionen mellan skådespelare och spelad karaktär [...]. Till exempel en porr-

skådespelare som John Holmes blev praktiskt taget synonym med [...] den spelade karaktären Johnny Wadd och andra som [Marilyn] Chambers spelar sig själva i filmer som hennes *Private Fantasies*-serie.³⁶ Lehman tolkar emellertid inte detta så mycket som ett tecken på porrens ”på riktighet” utan betonar snarare att åskådarens investering i den filmiska representationen kanske snarare handlar om den fysiska kroppen, såväl skådespelarens som åskådarens egen.³⁷

Jag skulle ändå vilja hävda att porrens användande av skådespelarnas namn i filmerna, oaktat om de är porrfilmer av spelfilmskaraktär eller de tematiskt eller konceptuellt sammanlänkade kompilationsfilmerna, i allra högsta grad anknyter till en *cinéma vérité*-tradition. Denna tradition har även påverkat till exempel den svenska sextiofilmsfilmen att låta karaktärerna dela namn med skådespelarna (Lena och Börje i Vilgot Sjömans *Nyfiknen*-filmer från 1967 och 1968, Keve och Inger i Bo Widerbergs *Kärlek 65* från 1965). I sin avhandling om svensk film från det sena sextioåret och tidiga sjuttioåret, kallar Cecilia Mörner detta grepp en indikation på ”filmens tänkta indexikaliska relation till verkligheten” och därmed ett uttryck för den autenticitet som filmerna försöker förmedla.³⁸ I artikeln ”Äkta porr, tack!” skriver Ingrid Ryberg att inom den lesbiska porren lever ett krav på trovärdighet och realism kvar som kan tyckas otidsenligt eller på kollisionkurs med den poststrukturalistiska feministiska teori och den queerteori som är så skicklig på att ”plocka isär och kritisera anspråk på autentiska identiteter, verklighet och realism”.³⁹

Utan att göra några fler jämförelser mellan den heteropornografi jag studerat och den lesbiska pornografins projekt att återta den lesbiska sexualiteten från heteroporrens kolonialisering, vill jag ändå hålla med Ryberg. De poststrukturalistiska teorier som avfärdar alla anspråk på realism och autenticitet missar något väsentligt hos de filmer som uttryckligen gör dessa anspråk. Amatörpornografen, kanske framför allt i sin nya distributionsform Internet, tycks ändå gå i Bazins spår och får åtminstone en del av sin attraktionskraft genom att understryka att det vi ser på skärmen, det sker på riktigt.

Noter

1. Mattias Andersson, *Porr – en bästsäljande historia*, (Stockholm: Prisma, 2005), s. 111.
2. Zabet Patterson, "Going On-line: Consuming Pornography in the Digital Era", *Porn Studies*, Linda Williams, red. (Durham och London: Duke University Press, 2004), s. 104–123.
3. Andersson, aa, s. 111.
4. *Ibid.*, s. 112.
5. Legal i det här fallet är inget enkelt begrepp. Eftersom Internet är globalt är det pornografiska materialets legala status olika i olika nationer, i enlighet med varje nations censur- och strafflagstiftning. Många sidor har också ett slags friskrivningsklausul man måste gå igenom innan man kan ta del av materialet där man får intyga (på något slags heder och samvete, antar jag, eftersom det inte finns någon kontroll) att man är arton år och att materialet på hemsidan inte är förbjudet i den nation där man befinner sig.
6. Se till exempel <http://www.perversius.com/> eller <http://www.freegonzo.com/porn.php> (07-08-17). På dessa sidor finns också rubriker som "gay" och "she-male" som kanske faller utanför ramen för heteroporr. "Lesbian" däremot tycks huvudsakligen vara heteropornografiskt lesbiskt.
7. Linda Williams, *Hardcore: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, utökad upplaga (Berkeley, Los Angeles och London: University of California Press, 1999 [1989]), s. 185.
8. Al Di Lauro och Gerald Rabkin, *Dirty Movies: An Illustrated History of the Stag Film*, (New York: Chelsea House, 1976), citerat från Williams, *Hardcore*, s. 58.
9. Se till exempel Ron Jeremey, *The Hardest (Working) Man in Showbiz*, (New York: Harper Entertainment, 2007), s. 318–323 eller intervjuer med porrskådespelare i Andersson, aa, s. 25 ff.
10. Exempelvis Ron Jeremy påpekar vid ett flertal tillfällen hur mycket han gillar sitt jobb i Jeremy, aa. Rocco Siffredi har också i intervjuer påpekat att han gillar det han gör.
11. Williams, *Hardcore*, s. 34–57.
12. *Ibid.*, s. 93–115.
13. Slagordet myntades av Robin Morgan i antologin *Take Back the Night: Women on Pornography*, (New York: Morrow, 1980). Williams, *Hardcore*, s. 16. Se också Folkaktionen mot pornografi <http://www.kvinnofronten.nu/FmP/plattform.htm> (07-08-20).
14. Williams, *Hardcore*, s. 185.
15. *Ibid.*, s. 185.
16. *Ibid.*, s. 120–152.
17. Eric Schaefer, "Gauging a Revolution: 16 mm Film and the Rise of the Pornographic Feature", Linda Williams, red., 2004, s. 370–400, s. 371. Se också Peter Lehman, "Revelations about Pornography", *Pornography: Film and Culture*, Peter Lehman, red. (New Brunswick, New Jersey och London: Rutgers University Press, 2006), s. 87–98. (Ursprungligen publicerad i *Film Criticism*, no. 1-2., 1995-96.).
18. *Ibid.*, s. 91.
19. *Ibid.*, s. 88.
20. Se Williams, *Hardcore*, Shaefer, aa, Lehman, aa. Naturligtvis går det också att genom illegal nedladdning finna såväl nya filmer som gamla porrklassiker på nätet.
21. Patterson, aa, s. 106 f.
22. Se Constance Penley, "Crackers and Whackers: The White Trashing of Porn", Peter Lehman, red., s. 99–117, s.112 f. (Ursprungligen publicerad i *White Trash: Race and Class in America*, Matt Wray och Annalee Newitz, red. (New York: Routledge, 1997).)
23. http://en.wikipedia.org/wiki/Gonzo_pornography (07-08-17).
24. Båda dessa filmer säljs på www.amazon.com (07-08-17).
25. Patersson, aa, s. 111.
26. www.voyeurweb.com och www.privatevoyeur.com (diverse tillfällen, augusti 2007).
27. www.svenskasovrum.com (07-10-03).
28. www.svenskasovrum.com (07-10-03).
29. www.svenskasovrum.com (07-10-03).
30. www.svenskasovrum.com (07-10-03).
31. De filmer som finns under rubriken "lesbisk" har jag inte studerat närmare, men de tycks snarare ansluta till den heterosexuella porrens klassiska lesbiska scener, det vill säga att det är kvinnor som har sex med varandra på ett sätt som är iscensatt för att tilltala den

- heterosexuella, manliga publiken. Jag har helt enkelt för lite kunskap om riktig lesbisk pornografi för att kunna uttala mig säkert.
32. Williams, *Hardcore*, s. 53 ff.
 33. Linda Williams beskriver fellatio som ”den mest fotogeniska av alla sexuella praktiker”. Ibid., s. 111.
 34. Michelle Citron, *Home Movies and Other Necessary Fictions*, (Minneapolis och London: Minnesota University Press, 1999), s. 13.
 35. Patterson, aa, s. 116.
 36. Lehman, aa, s. 89.
 37. Ibid.
 38. Cecilia Mörner, *Vissa visioner. Tendenser i svensk biografvisad fiktionsfilm 1967–72*. (Stockholm, 2000), s. 170.
 39. Ingrid Ryberg, ”Åkta porr, tack!”, *Bang* nr. 3, 2006, s. 43 ff. För de lesbiska filmare Ryberg skriver om handlar det till stor del om att återerövra representationen av lesbisk sexualitet från heteroporren. Här blir begreppen autenticitet, realism och trovärdighet absolut centrala och nödvändiga. lesbisk pornografi blir ”ett identitetspolitiskt projekt, med syfte att bekräfta och synliggöra en viss minoritetsidentitet.” Ryberg, aa, s. 45.

Författarpresentationer

LARS GUSTAF ANDERSSON är docent i litteraturvetenskap med inriktning mot film och medier vid Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet. Han medarbetar sedan 2006 i det nationella forskningsprojektet kring svensk experimentfilm. Han är medredaktör eller medförfattare till bland annat *Modern filmteori 1–2* (1995), *Filmanalys. En introduktion* (1999), *Mannen med filmkameran. Studier i modern film och filmisk modernism* (1999), *Skolan och de kulturella förändringarna* (1999), *Risbjergs naturaliekabinet eller Herlighedsværdien* (2002) och *Vidgade sinnen* (2003). Han medverkar också i *Nationalencyklopedin* och *Encyclopedia of European Cinema*.

BENGT BENGTTSSON är FD i filmvetenskap och universitetslektor vid Institutionen för humaniora och samhällsvetenskap, Högskolan i Gävle. Han disputerade vid Stockholms universitet 1998 med avhandlingen *Ungdom i fara. Ungdomsproblem i svensk spelfilm 1942–62*. Bengtsson forskar om regionfilm i Gästrikland och Hälsingland, samt om svensk filmdebatt och filmkritik 1930–70.

MATS BJÖRKIN är FD i filmvetenskap och universitetslektor vid Institutionen för kultur, estetik och medier, Göteborgs universitet. Han är författare till bland annat avhandlingen *Amerikanism, bolsje-*

vism och korta kjolar: filmen och dess publik i Sverige på 1920-talet (1998). Han har också skrivit flera uppsatser om bland annat industrifilm på svenska och engelska.

MARIE CRONQVIST är FD i historia och verksam vid Historiska institutionen samt Forskningspolitiska institutet vid Lunds universitet. Hon intresserar sig för kalla krigets kulturhistoria samt det forskningsfält som rör förhållandet mellan medier och vetenskap. För närvarande arbetar hon på en bok om svenskt civilförsvarestående under kalla kriget. Bland hennes tidigare publikationer finns *Mannen i mitten. Ett spiondrama i svensk kallakrigskultur* (2004). Sedan 2007 är Cronqvist också anställd som årsboksredaktör vid Stiftelsen Riksbankens Jubileumsfond.

TOMMY GUSTAFSSON är historiker med inriktning mot film- och genushistoria vid Lunds universitet. Han har just avslutat arbetet på en doktorsavhandling om manlighet och genusrelationer i svensk filmkultur under 1920-talet: *En fiende till civilisationen. Manlighet, genusrelationer, sexualitet och rasstereotyper i svensk filmkultur under 1920-talet* (2007). Några av hans andra publicerade texter är "Nationell ära och manlighet i *Karl XII* (1925) – en historisk filmanalys" i *Scandia* och "Filmen som historisk källa – historiografi, representativitet och pluralism" i *Historisk tidskrift*. Under hösten 2007 har han varit gästforskare vid University of East Anglia i Norwich, Storbritannien.

ERIK HEDLING är professor i litteraturvetenskap med inriktning mot film och medier vid Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet. Han är bland annat författare till *Lindsay Anderson: Maverick Film-Maker* (1998) och *Brittiska Fiktions: Intermediala studier i film, tv, drama, prosa och poesi* (2001) samt medförfattare till *Filmanalys: en introduktion* (1999). Som antologiredaktör respektive medredaktör har han bland annat gett ut *Modern Filmteori 1-2* (1995), *Blågult flimmer: svenska filmanalys* (1998), *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media* (1997), *Cultural Functions of Intermedial Exploration* (2002) och *Solskenslandet: svensk film på 2000-talet* (2006). Han har varit gästprofessor vid University of Minnesota at Minneapolis, University of Colorado at Boulder och University of

Auckland (Nya Zeeland). Han leder det av Stiftelsen Riksbankens jubileumsfond finansierade forskningsprojektet ”Filmen och den svenska välfärdsstaten”.

OLOF HEDLING är FD i litteraturvetenskap med inriktning mot film och medier och anställd som universitetslektor i filmvetenskap på 50 procent vid Växjö universitet och sammanlagt vid Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet. Han disputerade 2001 på avhandlingen *Robin Wood – brittisk filmkritiker*. För närvarande leder han det av Sparbanken Syd finansierade forskningsprojektet ”Europeisk, skandinavisk och regional film och filmproduktion”.

ULRIKA HOLGERSSON är FD i historia, forskare och lärare vid Historiska studier, Malmö högskola. Hon är författare till *Populärkulturen och klassamhället: Arbete, klass och genus i svensk dampress i början av 1900-talet* (2005) och *Klass – teorier och perspektiv för kulturforskningen* (kommande 2008). Hennes nuvarande forskningsprojekt, finansierat av Stiftelsen Riksbankens jubileumsfond, heter ”Mellan fördomar och folklighet: Hembiträdet i svensk spelfilm 1930–1950”.

INGRID ESPING är FD i litteraturvetenskap med inriktning mot film och medier vid Lunds universitet. Hon är författare till avhandlingen *Dokumentärfilmen som tidsresa – Modstrilogin* (2007) och monografin *Kampen om verkligheten – Stefan Jarls Modstrilogi ur ett historiskt och teoretiskt perspektiv* (2001), samt medförfattare till antologin *Solskenslandet: svensk film på 2000-talet* (2006). Aktuella forskningsintressen omfattar Reality-tv, vilka normer och värderingar som går att utläsa i program och dokumentärer som skildrar kroppslig- och sexuell avvikelse samt så kallade dejting-program med fokus på relationer/kärlek.

BO G. JANSSON är docent i litteraturvetenskap vid Högskolan Dalarna. Han är bland annat författare till *Självironi, självbespeglning och självreflexion: den metafiktiva tendensen i Eyvind Johnsons diktning* (1990), *Postmodernism och metafiction i Norden* (1996), *Världen i berättelsen: narratologi och berättarkonst i medieåldern* (2002) samt *Episkt dubbelspel: om faktionsberättelser i film, litteratur och tv* (2006).

ÅSA JERNUDD är FD i filmvetenskap och disputerade 2007 vid Stockholms universitet med avhandlingen *Filmkultur och nöjesliv i Örebro 1897-1908*. Hon har bland annat medverkat med artiklar om tidig svensk film och filmkultur i *Film History* och *Aura. Film Studies Journal* samt i antologin *Nordic Explorations: Film Before 1930*. Hon är för närvarande universitets-ektor i medie- och kommunikationsvetenskap med inriktning mot film vid Örebro universitet.

MATS JÖNSSON är FD i litteraturvetenskap med inriktning mot film och medier och universitetsektor i medie- och kommunikationsvetenskap med inriktning mot film vid Örebro universitet. Under perioden 2006-2010 är han anställd som forskarassistent i filmvetenskap vid Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet. År 2004 disputerade han på avhandlingen *Film och historia, Historisk hollywoodfilm 1960-2000*. Han är dessutom medförfattare till *Självbilder. Filmer från Västmanland* (2006) samt medredaktör till *Medier & politik. Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet* (2007).

MARIAH LARSSON är FD i litteraturvetenskap med inriktning mot film och medier och undervisar i filmvetenskap vid Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet. Hon disputerade 2006 med avhandlingen *Skenet som bedrog: Mai Zetterling och det svenska sextioalet*. Övriga publikationer inkluderar ”Drömmen om den goda pornografin” i *Tidskrift för genusvetenskap* och ”Om kön, moral och sexualitet i *Ett hål i mitt hjärta*” i *Solskenslandet: svensk film på 2000-talet* (2006).

MAX LILJEFORS är FD i konstvetenskap och forskar och undervisar vid Avdelningen för konst och visuella studier vid Lunds universitet. Han doktorerade på avhandlingen *Bilder av Förintelsen: mening, minne, kompromettering* (2002) och har även publicerat *Videokonsten. En introduktion* (2005) samt ett antal essäer och artiklar i antologier och tidskrifter, bland annat ”Das neutrale Land Nirgendwo: Bilder des Zweiten Weltkriegs und der schwedischen Utopie” i *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen*; ”Prime time trauma – historia och television” i *Hedendomen i historiens spegel – bilder av det förkristna Norden* och ”Rätten och den sociosymboliska sömnen – reflektioner om det industriella folk mordets eftereffekter” i *Retfærd. Nordisk juridisk tidskrift*.

ANDERS MARKLUND är FD i litteraturvetenskap med inriktning mot film och medier samt forskare och vikarierande lektor i filmvetenskap vid Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet. Han har publicerat avhandlingen *Upplevelser av svensk film: En kartläggning av genrer inom svensk film under åren 1985-2000* (2004) och medverkat i antologier, senast med ett kapitel om filmdistribution i *Solskenslandet: svensk film på 2000-talet* (2006). Det forskningsprojekt han för närvarande driver med medel från Stiftelsen Riksbankens Jubileumsfond handlar om kulturella skillnader i samtida europeisk populärfilm.

ANNA MEEUWISSE är professor i socialt arbete vid Malmö högskola. Hon har bland annat som medredaktör i samarbete med Hans Swärd gett ut antologierna *Perspektiv på sociala problem* (2002), *Den o censurerade verkligheten i reportage, bild och undersökningar* (2003) och *Socialt arbete. En grundbok* (2006). Antologin *Forskningsmetodik för socialvetare* ges ut på Natur och Kultur under våren 2008.

CECILIA MÖRNER är FD i filmvetenskap och anställd som universitetslektor i medie- och kommunikationsvetenskap vid Högskolan Dalarna. Hon är författare till avhandlingen *Vissa visioner. Tendenser i svensk, biografvisad fiktionsfilm 1967-72* (2000) och tillsammans med Mats Jönsson, *Själöbilder. Filmer från Västmanland* (2006).

CARINA SJÖHOLM är FD i etnologi och verksam som lärare och forskare vid Institutionen för Service Management vid Lunds universitet. Hon är bland annat författare till *Gå på bio. Rum för drömmar i folkhemmets Sverige* (2003). Hon har skrivit en del antologibidrag om metodologiska frågor, till exempel i *Frågelistan som källa och metod, Metod och minne. Etnologiska tolkningar och rekonstruktioner, Skjorta eller själ? Kulturella identiteter i tid och rum* samt *Medietexter och medietolkningar. Läsningar av massmediala texter*.

PELLE SNICKARS är FD i filmvetenskap, mediehistoriker och verksam som forskningschef vid Statens ljud- och bildarkiv i Stockholm. Han har publicerat flera mediehistoriska artiklar och bedriver forskning kring historiens medialitet. Som medredaktör utgav han se-

nast antologierna 1897: *Mediehistorier kring Stockholmsutställningen*, samt tillsammans med Mats Jönsson, *Medier & politik. Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*.

JOHN SUNDHOLM är FD och universitetslektor i filmvetenskap vid Karlstads universitet, docent vid Åbo Akademi, och verksam inom forskarutbildningen i fri konst vid Bildkonstakademin, Helsingfors. Han driver sedan 2006 det nationella forskningsprojektet kring svensk experimentfilm. Han är redaktör eller medredaktör och författare till bland annat *Gunvor Nelson and the Avant-garde* (2003), *Memory Work: The Theory and Practice of Memory* (2005), *Collective Traumas: Memories of War and Conflict in 20-th Century Europe* (2007). Han har också skrivit artiklar om experimentfilm i bland annat *Framework: The Journal of Cinema and Media*, *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* och *Studies in European Cinema*.

HANS SWÄRD är professor i socialt arbete vid Lunds universitet och ordförande i *Centralförbundet för Socialt Arbete* (CSA) som har som en av sina uppgifter att verka för socialhistorisk forskning. Han har bland annat som medredaktör gett ut antologin *Ligga till last. Fattigdom och utsatthet – socialpolitik och socialt arbete under 100 år* (2006) och tillsammans med Gunvor Andersson boken *Barn utan hem. Olika perspektiv* (2007). I övrigt har han skrivit böcker om hemlöshet, ungdomsproblem och medverkat som redaktör i antologier om sociala problem, socialt arbete, forskningsmetodik med mera.

ANN-KRISTIN WALLENGREN är docent i filmvetenskap vid Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet. Hon är författare till *En afton på Röda Kvarn. Svensk stumfilm som musikdrama* (1998), "Samhällsbyggarnas tv-berättande. Estetik och ideologi i utbildningsprogram för televisionen" i Ann-Kristin Wallengren och Cecilia Wadensjö, *Om tilltal, bildspråk och samhällsyn i utbildningsprogrammen* (2001) och *UR-bilder. Utbildningsprogram som tv-genre* (2005). Som medredaktör har hon gett ut *Solskenslandet: svensk film på 2000-talet* (2006). Hon har bidragit med ett antal uppsatser, framför allt om filmmusik, i antologier och tidskrifter, till exempel i *Mannen med*

filmkameran, Dag Wirén – en vägvisare och i *Filmhäftet* samt *Film International*.

PER VESTERLUND är FD i filmvetenskap och universitetslektor vid Högskolan i Gävle. Han disputerade 2000 vid Stockholms universitet med avhandlingen *Den glömde mannen: Erik "Hampe" Faustmans filmer*. Vesterlund undervisar i filmvetenskap och medie- och kommunikationsvetenskap och bedriver forskning kring svensk filmkultur och filmhistoria. Som antologiredaktör har han gett ut *Mediala hierarkier* (2007) och under de senaste åren publicerat artiklar om bland annat den svenska arbetarrörelsen och filmen.

Bibliografi (i urval)

- Abel, Richard, "Pathé Goes to Town: French Films Create a Market for the Nickelodeon, 1903-1906", *The Silent Cinema Reader*, Lee Grieveson och Peter Krämer, red. (New York: Routledge, 2004)
- , *The Ciné Goes to Town. French Cinema 1896-1914* (Berkeley: University of California Press, 1994)
- Agrell, Wilhelm, *Ett samhällsskydd för alla väder? Det civila försvarets principer och problem* (Bjästa: Cewe förlag/Civilförsvarsförbundet, 1988)
- Alm, Martin, *Americanitis: Amerika som sjukdom eller läkemedel. Svenska berättelser om USA åren 1900-1939*, Diss. (Lund: Nordic Academic Press, 2002)
- Anderson, Benedict, *Den föreställda gemenskapen, Reflexioner kring nationalismens ursprung och spridning* (Göteborg: Bokförlaget Daidalos, 1993)
- Andersson, Lars Gustaf och Erik Hedling, *Filmanalys – en introduktion* (Lund: Studentlitteratur, 1999)
- Andersson, Lars Gustaf, "Folkbildning och avantgarde – tidskriften Filmfront 1953-1956", *Då och där – här och nu. Festskrift till Ingemar Oscarsson*, Magnus Nilsson, Per Rydén och Birthe Sjöberg, red. (Lund: Absalon 2007)
- Andersson, Lars Gustaf, John Sundholm och Astrid Söderbergh Widding, "I skuggan av spelfilmen: svensk experimentell film", *Konst som rörlig bild – från Diagonalsymfonin till Whiteout*, Astrid Söderbergh Widding, red. (Stockholm: Bokförlaget Langenskiöld/Sveriges Allmänna Konstförening, 2006)
- Andersson, Mattias, *Porr – en bästsäljande historia*, (Stockholm: Prisma, 2005)
- Andersson, Oscar, *Chicagoskolans urbansociologi: forskare och idéer* (Malmö: Égalité, 2007)
- Anker, Leif, Gunilla Litzell och Bengt A. Lundberg, *Världsarv i Sverige* (Stockholm: Riksantikvarieämbetets förlag, 2002)
- Antoni, Rudolf, *Morgondagens publik: Attityd och vanor kring film och bio på 2000-talet* (Göteborg: SOM-institutet, 2006)
- Aronsson, Peter, *Historiebruk – att använda det förflutna* (Lund: Studentlitteratur, 2004)
- Barnett, James Harwood, *The American Christmas: A Study of National Culture* (New York: Macmillan, 1954)
- Barton, H. Arnold, "Emigrants' Images of Sweden", *Migrants and the Homeland. Images, Symbols, and Realities*, Harald Runblom, red. (Uppsala: Centre for Multiethnic Research, 2000)
- Baudrillard, Jean, *Simulations* (New York: Semiotext(e), 1983)
- Becker, Karin, "Fotografier: Lagrade bildminnen" *Medier och människor i konsumtionsrummet*, Karin Becker, Er-

- ling Bjurström, Johan Fornäs och Hillevi Ganetz, red. (Nora: Bokförlaget Nya Doxa, 2002)
- Belk, Russel W., "Materialism and the Making of the Modern American Christmas", *Unwrapping Christmas*, Daniel Miller, red. (Oxford: Clarendon Press, 1993)
- Bengtsson, Bengt, "Filmen i Gävleborgs län", *Mediala of-fentligheter och identitet*, Björn Hammar, red. (Gävle: Högskolan i Gävle 2006)
- , "Regionfilmen och konstruktionen av folkhemmet", *Medier & politik. Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*, Mats Jönsson och Pelle Snickars, red. (Stockholm: SLBA, 2007)
- , "Vad suckar gästboken? Uppsala Studenters Filmstudio som arena för konstfilmsinstitution och filmdebatt", *Mediala hierarkier*, Per Vesterlund, red. (Gävle: Avdelningen för medier, kommunikation och film, Högskolan i Gävle, 2007)
- Bengtsson, Bo och K. A. Stefan Svensson, *Demokrati och ekonomi i bostadsrätt* (Gävle: Meyers, 1995)
- Bengtsson, Bo, "Sverige – kommunal allmännytt och korporativa särintressen", *Varför så olika: nordisk bostadspolitik i jämförande historiskt ljus*, Bo Bengtsson, red. (Malmö: Egalité, 2006)
- Benkler, Yochai, *The Wealth of Networks: How Social Production Transforms Market and Freedom* (New Haven: Yale University Press, 2006)
- Betz, Kate, Jonas Broström och Aleksander Kwiatkowski, *Film, samhälle och propaganda* (Stockholm: Beredskapsnämnden för psykologiskt försvar, 1982)
- Beyer, Nils, *Den unge Hjalmar Branting* (Stockholm: Norstedts, 1985)
- Biskind, Peter, *Seeing is Believing. How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties* (London: Bloomsbury, 2001)
- Björkin, Mats "Industrifilm som dokument och kommunikationsmedium", *Det förflutna som film och vice versa*, Pelle Snickars och Cecilia Trenter, red. (Lund: Studentlitteratur, 2004)
- , "Platser i rörelse", *Kultur, plats, identitet. Det lokals betydelse i en global värld*, Helene Egeland och Jenny Johannisson, red. (Nora: Bokförlaget Nya Doxa, 2003)
- Blom, K. Arne och Ulf Hjelmqvist, *Från bondbröllop till olympiska spel – om studentkarnevaler fram till 1912* (Lund: Gamla Lund Föreningen för bevarande av stadens minnen, Årsskrift 60, 1978)
- Blom, K. Arne, Per-Ola Olsson och Fredrik Tersmeden, *Från 20-tal till Dubbelmoral. Lundakarnevalerna 1920-1990* (Lund: Gamla Lund Förening för bevarande av stadens minnen, Årsskrift 76, 1994)
- Blomberg, Eva, "Filmeländet: Att utarbeta en filmpolitik", *Medier & politik: Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*, Mats Jönsson och Pelle Snickars, red. (Stockholm: SLBA, 2007)
- Boëthius, Ulf, "Högt och lågt inom kulturen. Moderniseringsprocessen och de kulturella hierarkierna", Johan Fornäs och Ulf Boëthius, *Ungdom och kulturell modernisering* (Stockholm: Symposium, 1994 [1990])
- Boëthius, Ulf, *När Nick Carter drevs på flykten: Kampen mot "smutslitteraturen" i Sverige* (Södertälje: Gidlunds, 1989)
- Bolbrinker, Niels-Christian "Von Emulsionen, Objektiv und Tonlampen. Anmerkungen zur Entwicklung der Filmtechnik", *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland II*, Klaus Kreimeier, Antje Ehmman och Jeanpaul Goergen, red. (Stuttgart: Reclam, 2005)
- Bordwell, David och Kristin Thompson, *Film History. An Introduction*, (Boston: McGraw-Hill, 2003)
- Bordwell, David, *On the History of Film Style* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997)
- , *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*, (Cambridge, Mass. och London: Harvard University Press, 2000)
- Bottomore, Stephen, "From the Factory Gate to the 'Home Talent' Drama: An International Overview of Local Films in the Silent Era", *The Lost World of Mitchell and Kenyon: Edwardian Britain on Film*, Vanessa Toulmin, Simon Popple och Patrick Russell, red. (London: British Film Institute, 2004)
- Bourdieu, Pierre, *Photography: A Middle-brow Art* (Stanford: Stanford University Press, 1990)
- Brand, Stewart, *The Media Lab: Inventing the Future at MIT* (New York: Viking Press, 1987)
- Branting, Anna, *Min långa resa: Boken om Hjalmar och mig* (Stockholm: Medéns förlag, 1945)
- Bruzzi, Stella, *New Documentary. A Critical Introduction* (New York: Routledge, 2005)
- Bäckström, Helmer, *Konsten att filma. Handbok i amatörkinematografi* (Uppsala: Lindblads förlag, 1931)

- Börjesson, Mats, Eva Palmblad och Thomas Wahl, *I skötsamhetens utmarker. Berättelser om välfärdsstatens sociala optik* (Stockholm och Stehag: Symposion, 2005)
- Chalfen, Richard, *Snapshot Versions of Life* (Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1987)
- Cherchi Usai, Paolo, *Silent Cinema. An Introduction* (London: British Film Institute, 2000)
- Christensson, Jakob, *Landskapet i våra hjärtan. En essä om svenskars naturumgänge och identitetssökande* (Lund: Historiska media, 2002)
- Citron, Michelle, *Home Movies and Other Necessary Fictions* (Minneapolis och London: University of Minnesota Press, 1999)
- Connelly, Mark, "Introduction", *Christmas at the Movies. Images of Christmas in American, British and European Cinema*, Mark Connelly, red. (New York: I. B. Tauris, 2000)
- Connerton, Paul, "Cultural Memory", *Handbook of Material Culture*, Christopher Tilley med flera, red. (London, Thousand Oaks och New Delhi: Sage, 2006)
- Crang, Mike, "Knowing, Tourism and Practices of Vision", *Leisure/Tourism/Geographies. Practices and Geographical Knowledge*, David Crouch, red. (London: Routledge, 1999)
- Cronin, Joseph, *Foucault's Antihumanist Historiography* (Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 2001)
- Cronqvist, Marie, "Det befästa folkhemmet. Kallt krig och varm välfärd i svensk civilförsvarskultur", *Fred och modernitet*, Magnus Jerneck, red. (Lund: Studentlitteratur, 2007)
- , *Mannen i mitten. Ett spiondrama i svensk kallakrigskultur*, Diss. (Stockholm: Carlssons, 2004)
- , "Survivalism in the Welfare Cocoon. The Culture of Civil Defense in Cold War Sweden", *European Cold War Cultures*, Annette Vowinkel med flera, red. (kommande 2008)
- Dahlberg, Hans, *I Sverige under andra världskriget* (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1983)
- Dayan, Daniel och Elihu Katz, *Media Events. The Live Broadcasting of History* (Cambridge, Mass. och London: Harvard University Press, 1994)
- De Klerk, Nico, "Pictures to be Shewn: Programming the American Biograph", *Visual Delights, Essays on the Popular and Projected Image in the 19th Century*, Simon Pople och Vanessa Toulmin, red. (Trowbridge: Flicks Books, 2000)
- De Man, Paul, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. Theory and History of Literature, Vol. 7* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983)
- De Valck, Marijke, "Drowning in Popcorn at the International Film Festival Rotterdam? – The festival as A Multiplex of Cinephilia", *Cinephilia – Movies, Love and Memory*, Marijke de Valck och Malte Hagener, red. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005)
- , *Film Festivals – History and Theory of a European Phenomenon That Became a Global Network*, Diss. (Opusculerad avhandling framlagd vid Universiteit van Amsterdam, Faculteit der Geesteswetenschappen, 2006)
- Decherney, Peter, *Hollywood and the Cultural Elite: How the Movies Became American* (New York: Columbia University Press, 2005)
- Di Lauro, Al och Gerald Rabkin, *Dirty Movies: An Illustrated History of the Stag Film* (New York: Chelsea House, 1976)
- Doherty, Thomas Patrick, *Cold War, Cool Medium. Television, McCarthyism, and American Culture* (New York: Columbia University Press, 2003)
- Drugge, Ulf och Mats Johansson, red., *Historisk sociologi* (Lund: Studentlitteratur, 1996)
- Dyer, Richard, *Stars* (London: BFI, 1979)
- Edin, Anna, *Den föreställda publiken: Programpolitik, publikbilder och tilltalsformer i svensk public service-television*, Diss. (Stockholm och Stehag: Symposion, 2000)
- Edquist, Samuel, "Blå som himlen och gul som solen. Om vänstern och den svenska nationalismen kring sekelskiftet 1900", *I nationens intresse. Ett och annat om territorier, romaner, röda stugor och statistik*, Lars Pettersson, red. (Uppsala: Opuscula Historica Upsaliensia 21, 1999)
- Ellenius, Allan, *Den offentliga konsten och ideologierna: Studier över verk från 1800- och 1900-talen* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1971)
- Ellis, Jack C. och Betsy A. McLane, *A New History of Documentary Film* (New York och London: Continuum, 2005)
- Ellis, John, *Visible Fictions: Cinema, Television, Video* (Boston: Routledge, 1982)

- Elsaesser, Thomas, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005)
- Engbergs, Jan, *Folkrörelserna i välfärdssamhället*, Diss. (Umeå: Statsvetenskapliga institutionen, 1986)
- Engman, Jonas, *Rituell process, tradition och media. Socialdemokratisk första maj i Stockholm*, Diss. (Edsbruk: Akademitryck, 1999)
- Enticknap, Leo, *Moving Image Technology* (London och New York: Wallflower Press, 2005)
- Erfurth, Sonja, *Harry Martinson och vägen ut* (Stockholm: Bonniers förlag, 1991)
- , *Harry Martinsons barndomsvärld* (Stockholm: Bonniers förlag, 1980)
- Esaiasson, Peter, *Svenska valkampanjer 1866–1988* (Stockholm: Allmänna Förlaget, 1990)
- Eskilsson, Lena, ”Sommarsemester – Idé, praktik och personliga perspektiv”, *Efter arbetet. Studier av svensk fritid*, Peder Aléx och Jonny Hjelm, red. (Lund: Studentlitteratur, 2000)
- Esping, Ingrid, *Dokumentärfilmen som tidsresa – Modstrilogin*, Diss. (Lund: KFS, 2007)
- Finney, Angus, *The State of European Cinema: A New Dose of Reality* (London: Cassell, 1996)
- Florin, Bo, *Den nationella stilen. Studier i den svenska filmens guldålder*, Diss. (Stockholm: Aura, 1997)
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois och Benjamin H. D. Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Anti-modernism, Postmodernism* (London: Thames & Hudson, 2004)
- Foucault, Michel, *The Archaeology of Knowledge* (London: Routledge, 1989)
- Franzén, Nils-Olof, *Hjalmar Branting och hans tid* (Stockholm: Bonniers förlag, 1985)
- Freud, Sigmund, *Vi vantrivs i kulturen* (Stockholm: Bokförlaget Röda Rummet, 1983)
- Furhammar, Leif och Folke Isaksson, *Politik och film* (Stockholm: Pan Nordstedts, 1971)
- Furhammar, Leif, ”Film och propaganda”, en introduktion, i Kate Betz, Jonas Broström och Aleksander Kwiatkowski, *Film, samhälle och propaganda* (Stockholm: Beredskapsnämnden för psykologiskt försvar, 1982)
- , *Filmen i Sverige. En historia i tio kapitel och en fortsättning* (Stockholm: Dialogos och Svenska filminstitutet, 2003)
- , *Med TV i verkligheten - Sveriges television och de dokumentära genrerna*, (Stockholm: Stiftelsen Etermedierna i Sverige, 1995)
- Gagner, Marie Louise, *Barn och biograf föreställningar. Ett föredrag av, jämte ett uttalande i samma ämne av professor B. E. Gadelius* (Stockholm: Lars Hökerberg förlag, 1908)
- Gaines, Jane M. och Michael Renov, red. *Collecting Visible Evidence* (Minneapolis och London: University of Minnesota Press, 1999)
- Genette, Gérard, *Narrative Discourse: An Essay in Method* (Ithaca, N.Y.: Cornell University press, 1980)
- , *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997)
- Gerger, Christina, *Där nöden var som störst. En studie av fattigdom och fattigvård i en småländsk landsbygdsocken åren 1835–1915*, Diss. (Stockholms universitet: Kulturgeografiska institutionen, 1992)
- Giddens, Anthony, *The Consequences of Modernity* (Stanford: Stanford University Press, 1990)
- Gillberg, Niclas och Christoffer Olofsson, *Internationell kortfilm i Sverige – distribution och visning*, (Uppsala: Kulturföreningen för filmfestival i Uppsala, 2005)
- Gunnemark, Kerstin, ”Julpynt och minnen”, *Nu gör vi jul igen*, Charlotte Hagström, Marlene Hugoson och Annika Nordström, red. (Uppsala: Institutet för språk och folkminnen i samarbete med Folkliksarkivet, Lunds universitet, 2006)
- Gunning, Tom, ”An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator”, *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*, Linda Williams, red. (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1995)
- , ”Attraktionernas film. Tidig film, dess åskådare och avantgardet”, *Modern Filmteori 1*, Lars Gustaf Andersson och Erik Hedling, red. (Lund: Studentlitteratur, 1995)
- , ”Embarrassing Evidence. The Selective Camera and the Documentary Impulse”, *Collecting Visible Evidence*, Jane M. Gaines och Michael Renov, red. (Minneapolis och London: University of Minnesota Press, 1999)
- , ”Now You See it, Now You Don’t: The Temporality of Attractions”, *Silent Film*, Richard Abel, red. (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1996)

- , "The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avante-Garde", *Early Cinema: Space – Frame – Narrative*, Thomas Elsaesser, red. (London: British Film Institute, 1990)
- Gustafsson, Tommy, "I skarven mellan fakta och fiktion. Konstruktionen av manlighet och etnicitet i svensk filmkultur under 1920-talet", *Historieforskning på nya vägar*, Klas-Göran Karlsson, Eva Helen Ulvros och Ulf Zander, red. (Lund: Nordic Academic Press, 2006)
- Habermas, Jürgen, *Borgerlig offentlighet: Kategorierna "privat" och "offentligt" i det moderna samhället* (Lund: Arkiv, 1984)
- Hansen, Miriam, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (Harvard: Harvard University Press, 1991)
- Hanssen, Eirik Frisvold, *Early Discourses on Colour and Cinema. Origins, Functions, Meanings*, Diss. (Stockholm: Filmvetenskapliga institutionen, 2006)
- Hansson, Sven A., "Amatör eller professionell", *Smalfilmaren: En kinematografisk årsbok*, red. Helmer Bäckström (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1942)
- Hedling, Erik, *Brittiska fiktioner: intermediala studier i film, TV, dramatik, prosa och poesi* (Stockholm och Stehag: Symposium, 2001)
- Hedling, Erik och Ann-Kristin Wallengren, "Svensk film i skuggan av sekelskiftet", *Solskenslandet: svensk film på 2000-talet*, Erik Hedling och Ann-Kristin Wallengren, red. (Stockholm: Atlantis, 2006)
- Hedling, Olof, "'Sveriges mest kända korvkiosk' - om regionaliseringen av svensk film", *Solskenslandet: svensk film på 2000-talet*, Erik Hedling och Ann-Kristin Wallengren, red. (Stockholm: Atlantis, 2006)
- Henriksen, Margot A., *Dr Strangelove's America. Society and Culture in the Atomic Age* (Berkeley: University of California Press, 1997)
- Hill, John, *British Cinema in the 1980s* (Oxford: Clarendon Press, 1999)
- Hirdman, Yvonne, *Att lägga livet tillrätta. Studier i svensk folkhemspolitik* (Stockholm: Carlssons, 1989)
- Hobsbawm, Eric, "Introduction: Inventing Traditions", *The Invention of Tradition*, Eric Hobsbawm och Terence Ranger, red. (Cambridge: Cambridge University Press, 1997)
- Holgersson, Ulrika, *Populärkulturen och klassamhället: Arbete, klass och genus i svensk dampress i början av 1900-talet*, Diss. (Stockholm: Carlssons, 2005)
- Horgby, Björn, *Den disciplinerade arbetaren. Brottslighet och social förändring i Norrköping 1850–1910*, Diss. (Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1986)
- Höglund, Zeth, *Hjalmar Branting och hans livsgärning*, andra delen: *Statsmannen* (Stockholm: Tiden, 1929)
- Höijer, Birgitta, *Det hörde vi allihop! Etermedierna och publiken under 1900-talet* (Stockholm: Prisma, Stiftelsen Etermedierna i Sverige, 1998)
- Idestam-Almquist, Bengt, *Den svenska filmens drama. Sjöström och Stiller* (Stockholm: Åhlen & söner, 1939)
- , *När filmen kom till Sverige. Charles Magnusson och Svenska Bio* (Stockholm: P. A. Norstedt & Söner, 1959)
- Isacson, Maths och Eva Silvén, *Industriarbetet i samtiden* (Stockholm: Nordiska museet, 1999)
- James, David E., *The Most Typical Avant-garde: History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles* (Berkeley: University of California Press, 2005)
- Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (New York: Verso, 1991)
- Jenkins, Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (New York: New York University Press, 2006)
- *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture* (New York: New York University Press, 2006)
- , *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture* (New York: Routledge, 1992)
- Jenkins, Keith, *Re-thinking History* (London: Routledge, 1991)
- Jeremy, Ron, *The Hardest (Working) Man in Showbiz*, (New York: Harper Entertainment, 2007)
- Jernudd, Åsa, *Filmkultur och nöjesliv i Örebro 1897–1908*, Stockholm Cinema Studies, Diss. (Stockholm: Filmvetenskapliga institutionen, 2007)
- Johannisson, Karin, *Nostalgia. En känslas historia* (Stockholm: Bonniers, 2001)
- Jonsson, Runer, *Vad ger ni för Johan?* (Stockholm: Askild & Kärnekull, 1971)
- Jönsson, Mats och Cecilia Mörner, *Självbilder. Filmer från Västmanland* (Stockholm: Svenska filminstitutet, 2006)
- Jönsson, Mats och Pelle Snickars, "Introduktion", *Medier*

- & politik. *Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*, Mats Jönsson och Pelle Snickars, red. (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2007)
- Jönsson, Mats, "Den kungliga skölden", Per Albin Hansson, Gustaf V och medierna 1940", *Medier & politik. Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*, Mats Jönsson och Pelle Snickars, red. (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2007)
- , "Igenkännandets glädje. Regionalt kulturarv i film och på Internet", Mats Jönsson och Cecilia Mörner, *Självbilder. Filmer från Västmanland* (Stockholm: Svenska filminstitutet, 2006)
- Kellner, Douglas, "Virilio, War and Technology. Some Critical Reflections", *Paul Virilio, From Modernism to Hypermodernism and Beyond*, John Armitage, red. (London: Sage, 2000)
- Key, Ellen, *Barnets århundrade* (Stockholm: Bonniers förlag, 1900)
- Kierkegaard, Søren, *Upprepningen* (Reboda: Nimrod, 1995)
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara, *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage* (Berkeley: University of California Press, 1998)
- Kjeldsen, Jens E., *Visuell Retorik*, Diss. (Bergen: Institutt for medievitenskap, Universitetet i Bergen, 2002)
- Kleberg, Madeleine, *Skötsam kvinnosyn: hem- och familjereportage i svensk TV åren 1956–1969* (Stockholm: Institutionen för journalistik, medier och kommunikation - JMK, Stockholms universitet, 1999)
- Kluge, Alexander och Oskar Negt, *Public Sphere and Experience. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993)
- Knutz, Anders, *Hembyggsbok. En bok om Vena och Hulfsfred* (Vimmerby: Vimmerby tidnings tryckeri, 1960)
- Kättström Höök, Lena, "Drömmen om julen. Ideal och verklighet", *Nu gör vi jul igen*, Charlotte Hagström, Marlene Hugoson och Annika Nordström, red. (Uppsala: Institutet för språk och folkminnen i samarbete med Folklivsarkivet, Lunds universitet, 2006)
- Lagercrantz, Olof, "Den leende diktaren", *Svenska Lyriker* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1961)
- Lagerkvist, Amanda, *Amerikafantasier. Kön, medier och visuellitet i svenska reseskildringar från USA 1945–63* Diss. (Stockholm: Institutionen för journalistik, medier och kommunikation, 2005)
- Larsson, Maria, *Skenet som bedrog: Mai Zetterling och det svenska sextioåret*, Diss. (Lund: Sekel, 2006)
- Lehman, Peter, "Revelations about Pornography", *Pornography: Film and Culture*, Peter Lehman, red. (New Brunswick, New Jersey och London: Rutgers University Press, 2006)
- Leidstedt, Anders: *Uppsalas biografier: filmer, biografier och övrig nöjeshistoria* (Uppsala: Stigh Jonasson, 1997)
- Liby, Håkan, "Från vadmalskjortel till plyschkappa", Charlotte Hagström, Marlene Hugoson och Annika Nordström, red. (Uppsala: Institutet för språk och folkminnen i samarbete med Folklivsarkivet, Lunds universitet, 2006)
- Linderborg, Åsa, *Socialdemokraterna skriver historia: Historieskrivning som ideologisk maktresurs 1892–2000*, Diss. (Stockholm: Atlas, 2001)
- Lindorm, Erik, *Oscar II och hans tid* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1941)
- Lindström, Jan-Gunnar, "Svensk filmstudiorörelse", *Om film. Svenska Filmsamfundets Årsbok 1937–38*, Bengt Idestam-Almquist och Ragnar Allberg, red. (Stockholm: 1938)
- Lowenthal, David, *Possessed by the Past: The Heritage Crusade and the Spoils of History* (New York: Free Press, 1996)
- Lundewall, Owe, *HSB och bostadspolitik: 1920-talet* (Stockholm: HSB:s riksförbund, 1993)
- Lundewall, Owe, *HSB och bostadspolitik: 1950–1965* (Stockholm: HSB:s riksförbund, 1995)
- Lynch, Kevin, *The Image of the City* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1960)
- Lyotard, Jean-François, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (Manchester: Manchester University Press, 1984)
- Löfgren, Orvar, "The Great Christmas Quarrel and Other Swedish Traditions", *Unwrapping Christmas*, Daniel Miller, red. (Oxford: Clarendon Press, 1993)
- , *Längtan till landet Annorlunda: om turism i historia och nutid* (Stockholm: Gidlund i samarbete med Sveriges turistråd, 1990).
- , *On Holiday. A History of Vacationing* (Berkeley: University of California Press, 2001)

- Löfström, Inge, *Julen i tro och tradition* (Älvsjö: Skeab Förlag AB, 1981)
- Magnusson, Terese, *Världsarv och turism: De svenska världsarven ur ett turistiskt perspektiv* (Östersund: European Tourism Research Institute, 2002)
- Malone, Thomas W., *The Future of Work: How the New Order of Business will Shape Your Organization, Your Management Style, and Your Life* (Cambridge: Harvard Business School Press, 2004)
- Martinson, Harry, *Nässlorna blommar* (Stockholm: Bonniers förlag, 2004 [1935])
- May, Elaine Tyler, *Homeward Bound. American Families in the Cold War Era* (New York: Basic Books, 1999 [1988])
- McEnaney, Laura, *Civil Defense Begins at Home. Militarization Meets Everyday Life in the Fifties* (Princeton: Princeton University Press, 2000)
- McLaughlin, Thomas, *Street Smarts and Critical Theory: Listening to the Vernacular* (Madison: University of Wisconsin Press, 1996)
- Medved, Felicitia, "The Concept of Homeland", *Migrants and the Homeland. Images, Symbols, and Realities*, Harald Runblom, red. (Uppsala: Centre for Multiethnic Research, 2000)
- Melberg, Arne, *Mimesis – en repetition* (Stockholm och Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1992)
- Meurling, Birgitta, "Romantik och röda spetsar – julens underkläder", *Nu gör vi jul igen*, Charlotte Hagström, Marlene Hugoson och Annika Nordström, red. (Uppsala: Institutet för språk och folkminnen i samarbete med Folklivsarkivet, Lunds universitet, 2006)
- Miller, Daniel, "A Theory of Christmas", *Unwrapping Christmas*, Daniel Miller, red. (Oxford: Clarendon Press, 1993)
- Molin, Karl, *Försvaret, folkhemmet och demokratin. Socialdemokratisk riksdagspolitik 1939-1945* (Stockholm: Allmänna Förlaget, 1974)
- Moran, James M., *There's No Place Like Home Video* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002)
- Musser, Charles, *History of the American Cinema. 1, The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907* (Berkeley: University of California Press, 1994)
- Mörner, Cecilia "Värt att minnas – nedslag i privata filmsamlingar från 1960-1980-talet", Mats Jönsson och Cecilia Mörner, *Själöbilder. Filmer från Västmanland* (Stockholm: Svenska filminstitutet, 2006)
- Nichols, Bill, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture* (Bloomington och Indianapolis: Indiana University Press, 1994)
- , *Introduction to Documentary* (Bloomington och Indianapolis: Indiana University Press, 2001)
- , *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 1991)
- , "The Voice of Documentary", *New Challenges for Documentary*, Alan Rosenthal, red. (Berkeley och London: University of California Press, 1988)
- Nora, Pierre, "Mellan minne och historia", *Nationens röst – texter om nationalismens teori och praktik*, Sverker Sörlin, red. (Stockholm: SNS Förlag, 2001)
- Nordberg, Karin, *Folkhemmets röst – radion som folkbildare 1925-1950*, Diss. (Stockholm: Symposion, 1998)
- Nordström, Annika, "Mormors ljusstakar och tomte latte", *Nu gör vi jul igen*, Charlotte Hagström, Marlene Hugoson och Annika Nordström, red. (Uppsala: Institutet för språk och folkminnen i samarbete med Folklivsarkivet, Lunds universitet, 2006)
- O'Dell, Tom, "Turism i upplevelsens tecken", *Nonstop!*, Tom O'Dell, red. (Lund: Historiska media, 1999)
- , *Culture Unbound. Americanization and Everyday Life in Sweden* (Lund: Nordic Academic Press, 1997)
- Oakes, Guy, *The Imaginary War. Civil Defense and American Cold War Culture* (New York och Oxford: Oxford University Press, 1994)
- Olsson, Jan, "Exchange and Exhibition Practices: Notes on the Swedish Market in the Transitional Era", *Nordic Explorations: Film Before 1930*, John Fullerton och Jan Olsson, red. (London: John Libbey, 1999)
- , *Från Filmljud till ljudfilm: Samtida experiment med Odödlig teater, Sjungande bilder och Edisons Kinetophon 1903-1914* (Stockholm: Proprius, 1986)
- , "I offentlighetens ljus – några notiser om filmstoff i dagspressen", *I offentlighetens ljus. Stumfilmens affischer, kritiker, stjärnor och musik*, Jan Olsson, red. (Lund: Symposion, 1990)
- , *Svensk spelfilm under andra världskriget*, Diss. (Lund: Liber, 1979)
- Olsson, Pers Göran och Örjan Hamrin, "Sven Nilsson – den flitigaste dalafilmaren", *Dalarna 2005. En resa i tid*

- och rum, Dalarnas Hembygdsbok, årgång 75 (Falun: Dalarnas fornminnes- och hembygdsförbund, 2005.)
- Patterson, Zabet, "Going On-line: Consuming Pornography in the Digital Era", *Porn Studies*, Linda Williams, red. (Durham och London: Duke University Press, 2004)
- Penley, Constance, "Crackers and Whackers: The White Trashing of Porn", *Pornography: Film and Culture*, Peter Lehman, red. (New Brunswick, New Jersey och London: Rutgers University Press, 2006)
- Persson, Titti, *Skaver* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2002)
- Phillips, William H., *Film: An Introduction* (Boston och New York: Bedford/St. Martin's, 2005)
- Plantinga, Carl, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997)
- Putnam, Robert D., *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community* (New York och London: Simon & Schuster, 2000)
- Putnam, David, *The Undeclared War: The Struggle for Control of the World's Film Industry* (London: Harper Collins, 1997)
- Qvist, Per Olov, *Folkhemmets bilder* (Lund: Arkiv förlag, 1995)
- Reeves, Nicholas, *The Power of Film Propaganda. Myth or Reality?* (London: Cassell, 1999)
- Renov, Michael, "Towards a Poetics of Documentary", *Theorizing Documentary*, Michael Renov, red. (New York: Routledge, 1993)
- Rodell, Magnus, *Att gjuta en nation: Statyinvigningar och nationsformering i Sverige vid 1800-talets mitt*, Diss. (Stockholm: Natur och kultur, 2002)
- Roepke, Martina, *Privat-Vorstellung. Heimkino in Deutschland vor 1945* (Hildesheim: Georg Orms Verlag, 2007)
- Ronström, Owe, "Kulturarvspolitik: Vad skyltar kan berätta", *Kritisk etnologi: Artiklar till Åke Daun*, Barbro Blehr, red. (Stockholm: Prisma, 2001)
- Rony, Fatimah Tobing, *The Third Eye. Race, Cinema and Ethnographic Spectacle* (Durham och London: Duke University Press, 1996)
- Rose, Kenneth D., *One Nation Underground. The Fallout Shelter in American Culture* (New York: New York University Press, 2001)
- Rossell, Deac, "A Slippery Job: Travelling Exhibitors in Early Cinema", *The Lost World of Mitchell and Kenyon: Edwardian Britain on Film*, Vanessa Toulmin, Simon Popple och Patrick Russell, red. (London: British Film Institute, 2004)
- Runblom, Harald, "Introduction: Homeland as Imagination and Reality", *Migrants and the Homeland. Images, Symbols, and Realities*, Harald Runblom, red. (Uppsala: Centre for Multiethnic Research, 2000)
- Said, Edward, *Orientalism* (Harmondsworth: Penguin, 1982)
- Salomon, Kim, *En femtiotalsberättelse. Populärkulturens kalla krig i Folkhemssverige* (Stockholm: Atlantis, 2007)
- Saltzman, Katarina, "Upplevelsens natur och naturen som upplevelse: semesterminnen från Öland", *Non-stop!*, Tom O'Dell, red. (Lund: Historiska media, 1999)
- Sandwall-Bergström, Martha, *Kulla-Gulla på Blomgården* (Stockholm: Bonniers förlag, 1976)
- Schaefer, Eric, "Gauging a Revolution: 16 mm Film and the Rise of the Pornographic Feature", *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*, Linda Williams, red. (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1995)
- Schamus, James, "To the Rear of the Back End - The Economics of Independent Cinema", *Contemporary Hollywood Cinema*, Steve Neale och Murray Smith, red. (London och New York: Routledge, 1998)
- Schein, Harry, *Schein* (Stockholm: Bonniers förlag, 1980)
- Seed, David, *American Science Fiction and the Cold War. Literature and Film* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999)
- Shapiro, Jerome F., *Atomic Bomb Cinema. The Apocalyptic Imagination on Film* (New York: Routledge, 2002)
- Shaw, Tony, *British Cinema and the Cold War. The State, Propaganda and Consensus* (London: I.B. Tauris, 2001)
- Singer, Ben, *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts* (New York: Columbia University Press, 2001)
- Sjögren, Mikael, *Fattigvård och folkuppfostran. Liberal fattigvårdspolitik 1903-1918* (Stockholm: Carlssons, 1997)
- Sjöholm, Carina, *Gå på bio. Rum för drömmar i folkhemmets Sverige*, Diss. (Stockholm och Stehag: Symposium, 2003)

- Skårdal, Dorothy Burton, *The Divided Heart: Scandinavian Immigrant Experience through Literary Sources* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1974)
- Skoglund, Erik, *Filmcensuren* (Stockholm: Bokförlaget Pan/Norstedts, 1971)
- Sköld, Johanna, *Fosterbarnsindustri eller människokärlek*, Diss. (Stockholms universitet: Ekonomisk-historiska institutionen, 2006)
- Slater, Don, *Consumer Culture and Modernity* (Cambridge: Polity Press, 1997)
- Smalfilmaren 1937/38* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1938)
- Smedberg Bondesson, Anna, *Anna i världen: Om Anna Rydsteds diktkonst*, Diss. (Lund: Ellerströms, 2004)
- Snickars, Pelle, *Svensk film och visuell masskultur 1900*, Diss. (Stockholm: Aura, 2001)
- Sobchack, Vivian, "Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience", *Collecting Visible Evidence*, Jane M. Gaines och Michael Renov, red. (Minneapolis och London: University of Minnesota Press, 1999)
- Soland, Brigitte, *Becoming Modern. Young Women and the Reconstruction of Womenhood in the 20s* (New Jersey: Princeton University Press, 2000)
- Sontag, Susan, *Om fotografi* (Stockholm: Natur och kultur, 2001 [1977])
- Ståhl, Henrik, *Livskartan* (Stockholm: Libris, 2003)
- Stang Dahl, Tove, *Barnevern og samfunnsvern: om stat, vitenskap og profesjoner under barnevernets oppkomst i Norge* (Oslo: Pax, 1992)
- Stattin, Jochum, "Hobbyentusiaster och folkhemsbyggare: om samlandets och hobbybyggandets kreativitet och estetik", *Tycke och smak*, Renée Valeri och Ingrid Nordström, red. (Stockholm: Carlsson, 1996)
- Strauven, Wanda, red., *The Cinema of Attractions Reloaded* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006)
- Stråth, Bo, *Mellan två fonder: LO och den svenska modellen*, (Stockholm: Atlas, 1998)
- Strömberg, Thord, *Kommunalsocialismen inför verkligheten*, Diss. (Örebro: Institutionen för humaniora, 1984)
- Sundbärg, Gustaf, *Det svenska folklynnnet* (Stockholm: P.A. Norstedt & söners förlag, 1911)
- Sundin, Monica Dofs, "Elfströms reklamfilmer i Gävle", *Mediala offentligheter och identitet*, Björn Hammar, red. (Gävle: Högskolan i Gävle 2006)
- Sundkvist, Maria, *De vanartade barnen. Mötet mellan barn, föräldrar och Norrköpings barnavårdsnämnd 1903-1925*, Diss. (Linköping: Hjelms, 1994)
- Svanberg, Lena, *Anna Branting* (Stockholm: Bonniers, 1987)
- Svehla, Gary J. och Susan Svehla, *It's Christmas Time at the Movies* (Baltimore: Midnight Marquee Press, 1998)
- Svensson, Arne, *Den politiska saxen. En studie i Statens biografbyrås tillämpning av den utrikespolitiska censurnormen sedan 1914*, Diss. (Stockholm: Stockholms universitet, 1976)
- Swärd, Hans och Marie-Anne Egerö, red., *Att ligga till last. Fattigdom och utsatthet – socialpolitik och socialt arbete under 100 år* (Lund: Gleerups förlag, 2006)
- Tillhagen, Carl-Herman, *Arbetsliv och julglädje* (Stockholm: Mimer, 1985)
- Timothy, Dallen J. och Stephen Boyd, *Heritage Tourism* (New York: Pearson Education, 2002)
- Turtinen, Jan, *Världsarvets villkor. Intressen, förhandlingar och bruk i internationell politik* (Stockholm: Institutionen för etnologi, religionshistoria och genusstudier, 2006)
- Vesterlund, Per, "Den svenska modellen: arbetarrörelsen, staten och filmen", *Medier & politik. Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*, Mats Jönsson och Pelle Snickars, red. (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2007)
- Virilio, Paul och Sylvère Lotringer, *Pure War* (New York: Semiotext(e), 1997 [1983])
- Virilio, Paul, *Krig och film. Perceptionens logistik* (Gråbo: Bokförlaget Anthropos AB, 2006 [1984])
- Wahlberg, Malin, "Mellan privat och offentlig historia: amatörfilm och minne i *Private Hungary*", *Det förflutna som film och vice versa. Om medierade historiebruk*, Pelle Snickars och Cecilia Trenter, red. (Lund: Studentlitteratur, 2004)
- Waldekranz, Rune, *Levande fotografier. Film och biograf i Sverige 1896-1906*, Lic. (Stockholm: Institutionen för teater och filmvetenskap, 1969)
- Werner, Gösta och Wredlund, Per Olof: "Den svenska filmstudiorörelsen. Från pionjärår till studiecirkelrutin", *Filmboken. En bok om film och filmskapare*, Hugo Wortzelius och Nils Larsson, red. (Uppsala: 1951-53)

- Werner, Gösta, *Mauritz Stiller och hans filmer 1912–1916* (Stockholm: Norstedts, 1971)
- Westin, Charles, "Migration, Time, and Space", *Migrants and the Homeland. Images, Symbols, and Realities*, Harald Runblom, red. (Uppsala: Centre for Multiethnic Research, 2000)
- Westlund, Hans, "Socialt kapital och tillväxt i kunskaps-ekonomi", *Civilsamhället: några forskningsfrågor*, Erik Amnå, red. (Stockholm: RJ och Gidlunds förlag, 2005)
- Widmark, Henrik, *Föreställningar om den urbana världen: Identitetsaspekter i svensk stadsbild med exemplet Helsingborg 1903–1955*, Diss. (Uppsala: Fronton förlag, 2007)
- Wijkström, Filip och Tommy Lundström, *Den ideella sektorn: Organisationerna i det civila samhället* (Stockholm: Sober förlag, 2002)
- Williams, Linda, *Hardcore: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, (Berkeley, Los Angeles och London: University of California Press, utökad utgåva, 1999 [1989])
- Williams, Raymond, *Tv: Teknik och kulturell form* (Lund: Arkiv moderna klassiker, 2001)
- Wolf-Knuts, Ulrika, "Drömmen om den gamla goda tiden. Om nostalgi i veckotidningar", *Nostalgi og sensajoner: folkloristisk perspektiv på mediekulturen*, Torunn Selberg, red. (Turku: NIF, 1995)
- Wright, Rochelle, *The Visible Wall: Jews and Other Outsiders in Swedish Film* (Carbondale och Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1998)
- Zimmermann, Patricia R., *Reel Families: A Social History of Amateur Film* (Bloomington: Indiana University Press, 1995)
- Åker, Patrik, *Vår bostad i folkhemmet: Bilden av hemmet i en organisationstidskrift*, Diss. (Nora: Nya Doxa, 1998)

Personregister (avser brödtext)

- Acres, Birt, 65
Actis, Cecilia, 269
Adolphson, Olle, 189, 197, 199
Ahrle, Elof, 189, 197
Alexandersson, E, 125
Alfredson, Hasse, 132 f.
Alfvén, Hugo, 84, 86, 91
Almqvist, Stig, 206
Althusser, Louis, 405
Anderson, Pamela, 407
Andersson, Anders, 135
Andersson, Axel Ernfrid, 19, 101-111, 113 ff.
Andersson, Lars Gustaf, 22 f., 270, 290
Andersson, Mattias, 401 f.
Anderzon, Kim, 190, 197 f.
Andreasson, Ann-Margret, 322, 324 f., 328,
331
Ankarblom, Nils-Petter, 137
Antonioni, Michelangelo, 138
Aronsson, Peter, 355
Arvidson, Gunnar, 338
Ask, Sam, 120, 126
Asklund, Erik, 206
August, Sven, 109
Axberg, Eddie, 190, 197
Bagge, Gösta, 174
Barthes, Roland, 284
Barton, H. Arnold, 322
Baudelaire, Charles, 258
Baudrillard, Jean, 26, 379
Bazin, André, 404
Becker, Karin, 293
Belk, Russel W., 315
Bengtsson, Bengt, 22
Bengtsson, Engelbert, 209
Benz, Gerhard, 127 ff., 132
Berch, Otto, 120
Bergergård, Jonas, 269
Berglund, Erik "Bullen", 214
Bergman, Björn, 26, 371-384
Bergman, Ingmar, 54, 132, 138, 225, 309
Bergqvist, Kjell, 190, 197
Bergström, Valle (Walle), 52, 146, 156 f.
Bernadotte, Bertil (Prins Bertil), 155
Bernadotte, Carl (Prins Carl), 88
Bernadotte, Folke, 151
Bernadotte, Gustaf Adolf (arvprins Gustaf
Adolf), 151, 155
Bernadotte, Gustaf Adolf (Kronprins Gustaf
Adolf, Kung Gustaf VI Adolf), 88, 363

- Bernadotte, Lennart, 145, 147, 151, 155 ff.,
234, 290
- Bernadotte, Margaretha (Prinsessan
Margaretha), 156 f.
- Bernadotte, Wilhelm (Prins Wilhelm), 63,
88, 124, 145, 156, 264
- Berthas, Håkan, 263
- Bexell, Göran, 137
- Birnbaum, Dara, 251
- Birro, Peter, 262
- Bjåler, Inge Gun, 133
- Björkin, Mats, 26 f., 186
- Blanche, August, 82
- Blom, Conny, 23, 248, 255, 257
- Blomberg, Ernst, 82
- Blomdahl, Tony, 250
- Bordwell, David, 231, 265, 270, 272, 275
- Bourdieu, Pierre, 241, 289, 296
- Bouveng, Nils, 66
- Brakhage, Stan, 229
- Brand, Stewart, 256
- Branting (f. von Kraemer), Anna, 83 f., 88,
92, 94 ff.
- Branting, Gabriel, 82
- Branting, Georg, 80
- Branting, Hjalmar, 19, 75-83, 85-96
- Broberg, Torbjörn, 236
- Broman, Sten, 127, 132 f.
- Brost, Gudrun, 212
- Brown, Dan, 136
- Brunius, John W., 125 f.
- Bruzzi, Stella, 306, 312
- Burbeck, Eivor, 237
- Burton Skårdal, Dorothy, 332
- Bäckström, Helmer, 11, 65, 70
- Bäckström, Lars, 224
- Cage, John, 255
- Capra, Frank, 303
- Carlsson, Hugo, 136
- Carlstedt, Arvid, 149
- Cavalcanti, Alberto, 264 f.
- Chalfen, Richard, 294, 304
- Chambers, Marilyn, 414
- Chaplin, Charlie, 232
- Christensson, Jacob, 330 f.
- Citron, Michelle, 284, 293, 295 f., 304, 329
- Clair, René, 233
- Clooney, George, 277
- Clouzot, Henri-Georges, 130
- Coen, Joel och Ethan, 276
- Conan Doyle, Sir Arthur, 128 f.
- Cronqvist, Marie, 20 f.
- Curtiz, Michael, 303
- Dahl, Tove Stang, 104
- Dahlgren, Karin, 137
- Dahlin, Einar, 307, 309 ff., 314
- Damiano, Gerard, 406
- Danielsson, Axel, 82, 93
- Dayan, Daniel, 79, 92
- De Chomón, S., 38
- De Man, Paul, 258
- De Valck, Marijke, 272 f., 275 ff.
- Degel, Arthur, 322 ff., 329
- Deren, Maya, 229, 233, 236
- Dittmer, Ernst, 124
- Draeger, Christoph, 251
- Edebalk, Per Gunnar, 115
- Edgren, Gustaf, 330
- Edling, Rolf, 133
- Edlund, Hugo, 53
- Eggeling, Viking, 232

- Ehrenborg, Lennart, 231, 236
 Eisenhower, Dwight D., 201
 Eisenstein, Sergej, 232
 Ek, Victor, 89
 Ekman, Hasse, 212
 Ellenius, Allan, 90
 Elsaesser, Thomas, 277
 Emond, Tryggve, 130
 Engberg, Arthur, 84
 Engdahl, Niklas, 252
 Enquist, Per Olov, 54
 Erfurth, Sonja, 112 f.
 Ericks, Siv, 189, 197
 Ericksson, Bengt, 237
 Ericsson, John, 330, 332
 Ericsson, Stig Ossian, 215 f., 224
 Erik XIV, 126
 Erlander, Tage, 80, 93, 129, 132
 Erlandsson, Magnus, 134
 Eskilsson, Lena, 293
 Esping, Ingrid, 25
- Fahlström, Öjvind, 234
 Falroth, Tom, 361
 Farup, Olof, 238
 Fishinger, Oskar, 232
 Fison, Peter, 22, 217 f.
 Flaherty, Robert, 316
 Flodgren, Boel, 135
 Florin, Bo, 55
 Folke, Gösta, 206
 Forslund, John-Erik, 222 ff.
 Forster, E. M. (Edward Morgan), 127
 Foucault, Michel, 23, 241, 404
 Frears, Stephen, 276
 Frejd, Filippa, 263
 Freud, Sigmund, 250
- Fröberg, Einar, 123 f.
 Fröding, Gustaf, 82
 Furhammar, Leif, 217, 224 f., 265, 338
 Fälldin, Torbjörn, 133
- Gaines, Jane M., 9 f.
 Garson, Greer, 128
 Gee, A. J., 52
 Gerhard, Karl, 129
 Gierow, Karl Ragnar, 112
 Gillberg, Niclas, 269
 Godard, Jean-Luc, 138
 Grevelius, Hans, 133
 Grierson, John, 264 f.
 Grimonprez, Johan, 251
 Guinchard, Claes Göran, 198
 Guinness, Alec, 127
 Gunnemark, Kerstin, 307
 Gunning, Tom, 304
 Gunvall, Per, 185, 190
 Gustaf II Adolf, 90, 192
 Gustaf V, 67, 88, 94 f., 145, 147, 155
 Gustafsson, Tommy, 20
 Gustav (I) Vasa, 372 ff., 378
 Gyllenberg, Carl, 217
- Habermas, Jürgen, 23, 242
 Hagberg, Rune, 217, 232
 Hagman, Wictor, 188
 Hagström, Andreas, 23, 248 ff., 257 f.
 Hallström, Nils, 209
 Hamrin, Örjan, 364
 Hansson, Per Albin, 76, 93, 159, 161
 Harlin, Renny, 249
 Harrison, Dick, 137
 Hasselström, Sven, 187
 Haynes, Todd, 275

- Hazelius, Arthur, 82
 Hedin, Pelle, 42
 Hedin, Sven Adolf, 82
 Hedling, Erik, 20
 Hedling, Olof, 23
 Hedqvist, Ivan, 210
 Heilborn, Emil, 233
 Heilbronn, V. L., 37 ff.
 Hellström, Gösta, 206, 232
 Heston, Charlton, 128
 Hill, John, 127
 Hilton, Paris, 408
 Hobsbawm, Eric, 81
 Hoffmann, E. T. A., 373
 Holgersson, Ulrika, 18 f.
 Holmes, John, 414
 Holmström, Jonas, 269
 Howard, Ron, 20, 136
 Hultén, Pontus, 234
 Hulterstam, Mia, 269
 Hyllén-Cavallius, Ragnar, 209, 212
 Hård af Segerstad, Ulf, 229 ff., 236
 Härenstam, Magnus, 137 f.
 Höglund, Zeth, 85, 95
- Idestam-Almquist, Bengt, 31, 51 f.
 Inárritus, Alejandro Gonzáles, 251
 Ingvar, Cilla, 130
 Ingvar, David, 132
 Israels, Bertil, 378
 Israelsson, Alf, 220, 225
 Israelsson, Seth, 222
- Jaenzon, Ann Marie, 54, 68 ff.
 Jaenzon, Anna Greta, 54, 69 f.
 Jaenzon, Henrik, 53, 55, 59, 66 ff.
 Jaenzon, Julius (J. Julius), 18, 52-63, 66-71
- Jaenzon, Sigrid, 54, 66, 68
 James, David E., 243
 Jameson, Fredric, 251
 Janson, Jan, 216
 Jansson, Anders, 134 f.
 Jansson, Bo G., 26, 354
 Jenkins, Keith, 92
 Jernudd, Åsa, 17 f.
 Jerring, Sven, 80
 Johannisson, Karin, 297 f., 326, 328
 Johansdotter, Karolina Sofia, 107
 Johansson, Carina, 357
 Johansson, Gotthard, 159
 Johansson, Herman, 336, 344
 Johnson, Eyvind, 209, 232
 Jonsson, Jens, 269
 Järpe, Sven, 128
 Järrel, Stig, 214
 Jönsson, Mats, 20, 191, 355 f.
- Karl X Gustaf, 90 f.
 Karlsson, Anna, 109
 Katz, Elihu, 79, 92
 Kierkegaard, Sören, 247, 253 f., 258
 King, Rodney, 10
 Kirshenblatt-Gimblett, Barbara, 357
 Klefbeck, Ernst, 88
 Kluge, Alexander, 242
 Klüver, Billy, 231
 Krantz, Karl Oscar, 124
 Kättström Höök, Lena, 304
- L'Archevêque, Pierre Hubert, 90
 Laestadius, Lars-Levi, 209
 Lagercrantz, Olof, 112
 Lagerkvist, Amanda, 298
 Lagerlöf, Selma, 124 f., 222, 358 ff.

Lambert, Lars, 220, 225
 Landin, Bengt-Olof, 126, 128
 Langer, Pekka, 133
 Laorout, Edouard, 240
 Larsson, Albert, 108
 Larsson, Carl, 310
 Larsson, Mariah, 27
 Larsson, Martin, 323 ff., 328, 331
 Larsson, Theodor, 125
 Lauritzen, Bertil, 207, 210
 Leacock, Richard, 221
 Lean, David, 127
 Lee, Ang, 275
 Lee, Tommy, 407
 Léger, Fernand, 232
 Lehman, Peter, 413 f.
 Lenhoff, Anders, 134
 Lenin (Vladimir Iljitj Uljanov), 133
 Liljefors, Max, 23
 Lind, Lars, 189, 195, 199
 Linderborg, Åsa, 76 ff., 90, 92 f., 95
 Lindgren, Arne, 229 f., 234 f.
 Lindgren, Astrid, 112
 Lindh, Anna, 80
 Lindqvist, Astrid, 307 ff.
 Lindroth, Carl, 132
 Lindstedt, Carl-Gustaf, 190, 197
 Lindström, Jan-Gunnar, 206, 209
 Lindström, Per, 134
 Lindström, Rune, 212, 225
 Ling, Pehr Henrik, 83
 Linné, Carl von, 136
 Livada, Mihail, 234 f.
 Lorentz, Gunnar, 123
 Lowenthal, David, 354
 Lumière, Auguste och Louis, 231
 Lundberg, Frans, 121 f., 124
 Lundqvist, Artur, 206, 209, 232
 Lynch, Kevin, 198
 Lyotard, Jean François, 26, 371, 378
 Löfberg, Bo, 188
 Löfgren, Lars, 216 f., 219
 Löfgren, Orvar, 291, 293 f., 297, 305
 Löfström, Inge, 313

 Magnusson, Charles, 52, 55 ff., 144
 Magnusson, Terese, 356
 Malmberg, Lennart, 133
 Malmström, Bertil, 222
 Mankell, Julius, 82
 Marcimain, Mikael, 262
 Marcus, Gerda, 232
 Marker, Chris, 221
 Marklund, Anders, 25
 Marmstedt, Lorens, 209
 Martinson, Harry, 103, 112
 Mattsson, Arne, 225
 Maysles, Albert och David (Maysles brothers), 221
 McEnaney, Laura, 169
 McLaughlin, Thomas, 389
 McTiernan, John, 249
 Medved, Felicita, 326
 Meeuwisse, Anna, 19
 Mekas, Jonas, 229, 238
 Melberg, Arne, 253 f.
 Méliès, Georges, 38 f., 231
 Melin, Paul, 31, 39, 42
 Mellvig, Folke, 209
 Menzel, Jirí, 375
 Moberg, Vilhelm, 232
 Molander, Gustaf, 63
 Molander, Harald, 212
 Moran, James M., 305

Morris, Robert, 250
 Mostow, Jonathan, 252
 Murnau, Friedrich Wilhelm, 128
 Murphy, Dudley, 232
 Mählqvist, Stefan, 217
 Möller, Axel, 125
 Möller, Ove, 126
 Mörner, Cecilia, 25 f., 67, 292 f., 303 f., 306,
 328 f., 372, 414

 Neale, Steve, 270
 Negt, Oskar, 242
 Nesser, Håkan, 137
 Nichols, Bill, 10, 13, 188, 196 f.
 Nilsson, Anna Q., 330
 Nilsson, John, 25, 335-345
 Nilsson, Sven, 26, 351-353, 356, 358-366,
 372, 376, 378 ff.
 Nilsson, Wiven, 129
 Nonguet, L., 38
 Nora, Pierre, 354
 Norda, Jesper, 23, 248, 252 ff., 257
 Nordén, "Pothas", 127
 Nordqvist, Staffan, 132
 Norling, Sven, 148
 Norman, Charlie, 189, 197
 Nyed, Lisa, 269
 Nyström, Jenny, 311

 Ohlin, Peter, 240
 Ohlin, Verner, 341
 Oien, Ester, 322 ff., 329, 331
 Olofsson, Christoffer, 269
 Olsen, Ole, 121
 Olsen, Regine, 247
 Olsson, Gunnar, 327
 Olsson, Jan, 55

 Olsson, Karl Oscar, 120 f.
 Olsson, Per-Ola, 133
 Olsson, Pers Göran, 364
 Olsson, Robert, 52, 124
 Oscar II, 51 ff., 360

 Palm, August, 96
 Palm, Kerstin, 133
 Palme, Olof, 80, 93, 132
 Pantzar, Anne Marie, 313
 Patterson, Zabet, 401, 408
 Persson, Edvard, 178
 Persson, Jöran, 126
 Persson, Titti, 373 ff., 383
 Peters, Oscar, 66
 Petterson, Tage, 158
 Pettersson, Birgitta, 218
 Pettersson, Hans, 305, 314
 Pierce, C. S. (Charles Sanders), 187
 Ploman, Eddie, 224
 Porter, Edwin S., 37
 Potter, Dennis, 134 f.
 Prytz, Lennart, 137
 Putnam, Robert D., 340 f.

 Quinlan, Kathleen, 252

 Ramel, Povel, 129
 Reuter, Suzanne, 190
 Reuterswärd, Carl Fredrik, 234
 Richardson, Tony, 221
 Riefenstahl, Leni, 79
 Rimmen, Hellwig F., 124
 Ring, Ragnar, 187
 Roepke, Martina, 12 f.
 Romberg, Bertil, 130
 Ronström, Owe, 356 f.

Rose, Kenneth D., 179
 Russell, Kurt, 252
 Ruttmann, Walter, 209, 309
 Ryberg, Ingrid, 414
 Rydberg, Viktor, 82, 311
 Rydstedt, Anna, 130
 Rünow, Johan, 136
 Rösiö, Bengt, 196

Said, Edward, 129
 Samuelsson-Elner, Hervor, 22, 217
 Sandberg, Hildur, 136
 Sandblom, Philip, 129, 134
 Sandler, Rickard, 88
 Sandqvist, Jonny, 305, 314
 Schamus, James, 275
 Schein, Harry, 234, 266
 Seeber, Guido, 59
 Shakespeare, William, 128
 Sidney, George, 136
 Siffredi, Rocco, 413
 Sima, Jonas, 22, 220 f., 225
 Simonsson, Ola, 269, 274 f.
 Sjöberg, Alf, 212
 Sjögren, Mikael, 111
 Sjögren, Olle, 22, 219, 223, 225
 Sjöholm, Carina, 24
 Sjöholm, Kjell, 236 f.
 Sjöman, Vilgot, 132, 414
 Sjöström, Victor, 18, 52, 55, 57 ff., 126
 Sköld, Bo, 213, 216
 Sköld, Per Edvin, 158
 Smith, George Albert, 37
 Snickars, Pelle, 18
 Sobchack, Vivian, 306
 Soderbergh, Steven, 137
 Solomon, Rick, 408

Sontag, Susan, 67
 Spielberg, Steven, 137
 Staaf, Karl, 82
 Stagliano, John, 407
 Stenhammar, Vilhelm, 91
 Stenram, Håkan, 128
 Sterky, Fredrik, 82, 93
 Stiller, Mauritz, 52 f., 55, 58 ff., 63, 124 f.
 Stjärne Nilsson, Johannes, 269, 274 f.
 Stolpe, Sven, 232
 Strindberg, August, 82
 Strömberg, Håkan, 126 f.
 Strömblad, Curt, 184 f., 188 ff.
 Ståhl, Henrik, 373 ff., 383
 Ståhl, Pelle, 126
 Sucksdorff, Arne, 232
 Sundgren, Nils Petter, 132
 Sundholm, John, 22 f., 290
 Sundqvist, Leif, 312
 Sundström, O. V., 75
 Svahn, Jan-Öjvind, 129
 Svanberg, Lena, 92, 94
 Svedberg, Vicke, 362
 Svenbrant, Henrik, 136
 Svensson, Martin, 109
 Swärd, Hans, 19
 Swärd, Lars, 22, 211 ff., 224
 Säfwe, Torbjörn, 220
 Söderberg, Per, 218, 224
 Söhrman Fermelin, Anne-Marie, 266

Talbot, William Henry Fox, 247
 Tapper, Michael, 136
 Tarantino, Quentin, 137
 Tati, Jacques, 375
 Tegnér, Esaias, 125, 136
 Teje, Tora, 54

- Tengroth, Birgit, 212
 Tersmeden, Fredrik, 128, 132, 135, 137
 Thomas, A. D., 33
 Thompson, Hunter S., 407
 Thompson, Kristin, 265, 270
 Thorsson, Fredrik Vilhelm, 84
 Toulmin, Vanessa, 32 f.
 Truman, Harry S., 179
 Turteltaub, Jon, 303
 Turtinen, Jan, 355 ff.
- Undén, Östen, 88
- Wagner, Fritz Arno, 128
 Wahlberg, Malin, 236, 294 f., 329
 Waldekrantz, Rune, 32, 207 f., 210, 212, 215,
 224
 Wall, Anita, 189, 195, 199
 Wallace, Lew, 128
 Wallander, Sven, 187 f., 191
 Wallén, Sigurd, 327
 Wallengren, Ann-Kristin, 24 f.
 Walsh, J. T., 252
 Van Dijk, José, 394
 Warhol, Andy, 256
 Watson, James, 232
 Webber, Melville, 232
 Weejs, Martin, 31
 Weibull, Jörgen, 132
 Weiss, Peter, 22, 217, 230 f., 234 f. 237-242
 Velle, G., 37 f. 40
 Vennberg, Karl, 218
 Wennerberg, Gunnar, 210
 Werner, Gösta, 55, 60 f., 206, 224, 232 f.
 Vertov, Dziga, 59
 Wester, Johan, 134 f.
- Vesterlund, Per, 21
 Westfält, Ragnar, 53
 Westin, Charles, 327, 332
 Westling, Håkan, 134
 Widegren, Henrik, 135
 Widerberg, Bo, 414
 Williams, Esther, 135 f.
 Williams, Linda, 401 ff., 412 f
 Williams, Raymond, 250
 Vinterheden, Margareta, 225
 Virilio, Paul, 168 f., 180
 Wolf-Knuts, Ulrika, 297
 Wollter, Sven, 137 f., 190, 197 f.
 Von Friesen, Sten, 132
 Von Rosen, Georg, 126
 Wyler, William, 128
- Young, Neil, 256
 Young, Terence, 132
- Zecca, Ferdinand, 40
 Zemeckis, Robert, 390
 Ziesnitz, Karl Magnus, 82, 96
 Zimmerman, Patricia, 11, 14, 66 f., 235, 243,
 294 f., 304
 Zollitsch, Johan, 134
- Åker, Patrik, 183 f., 192, 194, 198
 Åkerman, Malte, 124
 Ångström, Anders, 213
 Åslund, Protus, 31, 39, 42
- Öhman, Gerda, 210
 Örn, Bertil, 216
 Österberg, Henning, 206 ff.

