



LUND UNIVERSITY

Medier och politik : om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet

Jönsson, Mats; Snickars, Pelle

2007

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Jönsson, M., & Snickars, P. (Red.) (2007). *Medier och politik : om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*. (Mediehistoriskt arkiv; Vol. 3). 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

Kring 1900 är den svenska arbetarrörelsen fientligt inställd mot modernitetens massmedier – trots att merparten av rörelsens företrädare är mediearbetare. Alla av förgrundsgestalterna är ju tidningsredaktörer August Palm och Axel Danielsson, Hjalmar Branting och Per Albin Hansson. Mer än sextio år senare har Olof Palme på ett normativt sätt förändrat hur svenska politiker bör förhålla sig till media och ytterligare ett kvartsekel senare dansar Göran Persson i ”Bolibompa”.

I den här boken frågar sig historiker, filmvetare och mediehistoriker vad det är som händer under den här perioden. Ambitionen är att förklara hur den svenska arbetarrörelsen landets mest inflytelserika politiska aktör under 1900-talet reformerade sitt förhållningssätt till audiovisuella massmedier. Bokens åtta kronologiskt upplagda artiklar diskuterar de senaste hundra årens politiska mediebruk i Sverige från storstrejken 1909 till valbloggar 2006 med fokus på arbetarrörelsen i allmänhet och socialdemokratin i synnerhet. Dels anlägger boken mediala perspektiv på arbetarrörelsens historia, dels uppmärksammar den arbetarrörelsens eget mediebruk. Ett flertal av de filmer som diskuteras i boken återfinns på två medföljande DVD-skivor. De innehåller mer än sex timmar rörligt bildmaterial producerat för den svenska arbetarrörelsen.

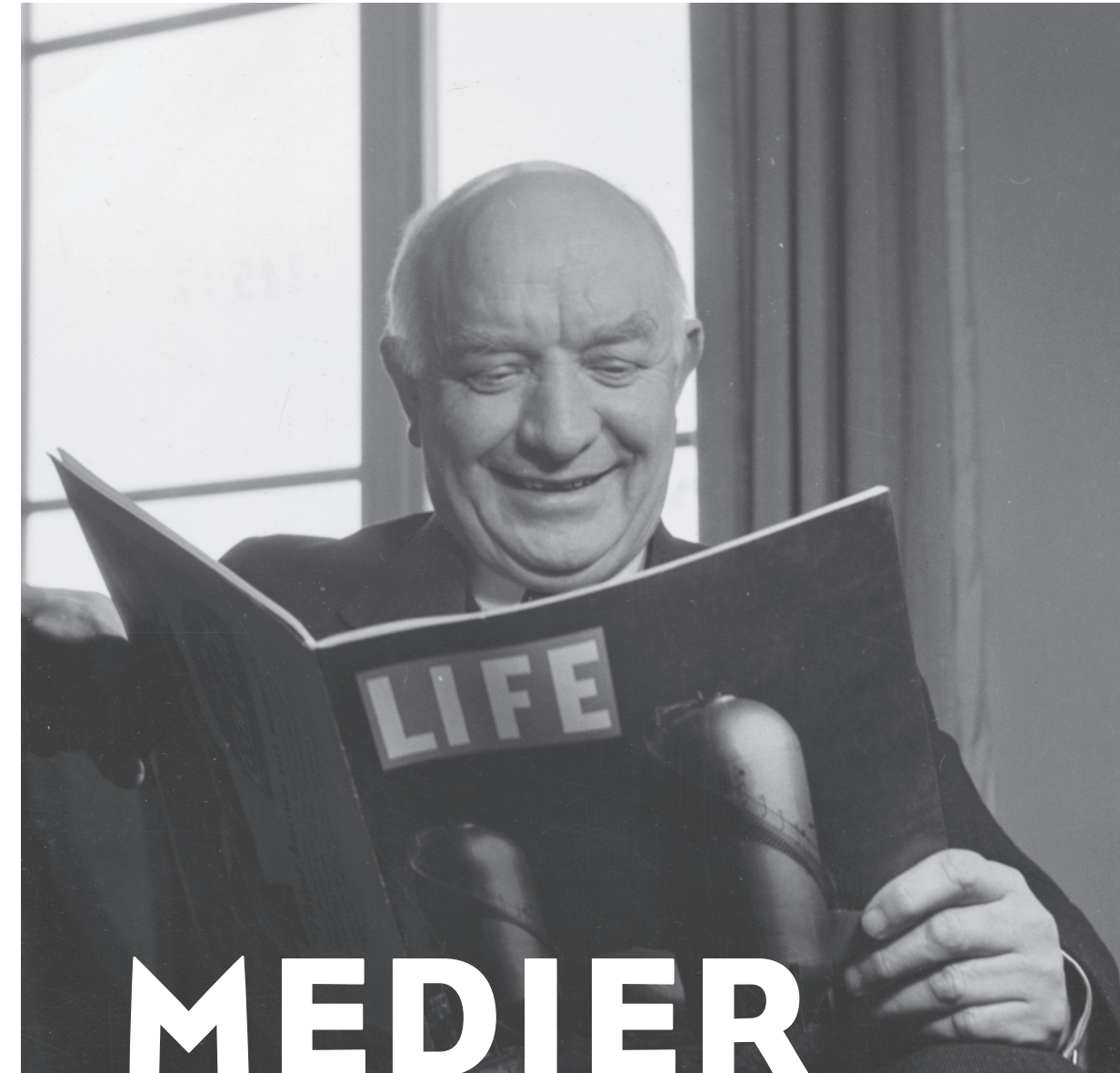
MEDIEHISTORISKT  ARKIV III

STATENS LJUD- OCH BILDARKIV Box 241 24, 104 51 Stockholm

MEDIER & POLITIK

OM ARBETARRÖRELSENS MEDIESTRATEGIER UNDER 1900-TALET

REDAKTÖRER:
JÖNSSON &
SNICKARS



MEDIER & POLITIK

OM ARBETARRÖRELSENS MEDIESTRATEGIER UNDER 1900-TALET

REDAKTÖRER: MATS JÖNSSON & PELLE SNICKARS

Kring 1900 är den svenska arbetarrörelsen fientligt inställd mot modernitetens massmedier – trots att merparten av rörelsens företrädare är mediearbetare. Alla av förgrundsgestalterna är ju tidningsredaktörer August Palm och Axel Danielsson, Hjalmar Branting och Per Albin Hansson. Mer än sextio år senare har Olof Palme på ett normativt sätt förändrat hur svenska politiker bör förhålla sig till media och ytterligare ett kvartsekel senare dansar Göran Persson i ”Bolibompa”.

I den här boken frågar sig historiker, filmvetare och mediehistoriker vad det är som händer under den här perioden. Ambitionen är att förklara hur den svenska arbetarrörelsen landets mest inflytelserika politiska aktör under 1900-talet reformerade sitt förhållningssätt till audiovisuella massmedier. Bokens åtta kronologiskt upplagda artiklar diskuterar de senaste hundra årens politiska mediebruk i Sverige från storstrejken 1909 till valbloggar 2006 med fokus på arbetarrörelsen i allmänhet och socialdemokratin i synnerhet. Dels anlägger boken mediala perspektiv på arbetarrörelsens historia, dels uppmärksammar den arbetarrörelsens eget mediebruk. Ett flertal av de filmer som diskuteras i boken återfinns på två medföljande DVD-skivor. De innehåller mer än sex timmar rörligt bildmaterial producerat för den svenska arbetarrörelsen.

MEDIEHISTORISKT  ARKIV III

STATENS LJUD- OCH BILDARKIV Box 241 24, 104 51 Stockholm

MEDIER & POLITIK
OM ARBETARRÖRELSENS MEDIESTRATEGIER UNDER 1900-TALET

REDAKTÖRER:
JÖNSSON &
SNICKARS



MEDIER
& POLITIK

OM ARBETARRÖRELSENS MEDIESTRATEGIER UNDER 1900-TALET

REDAKTÖRER: MATS JÖNSSON & PELLE SNICKARS

MEDIER & POLITIK

**OM ARBETARRÖRELSENS MEDIE-
STRATEGIER UNDER 1900-TALET**

Introduktion

Mats Jönsson & Pelle Snickars

1968 publicerades en bok i Sverige om filmmediets ideologi. I *Politik och film* satte sig Leif Furhammar och Folke Isaksson för att filmhistoriskt gå igenom en rad propagandistiska filmer. Deras ambition var att studera hur filmmediet och biografen hade använts som medel för politisk påverkan under 1900-talet. Boken blev en framgång och hyllades i dagspressen som en av de främsta filmböcker som någonsin publicerats i Sverige. Även internationellt var *Politik och film* före sin tid; inte i något annat land hade en liknande studie om den politiska filmen givits ut. Tre år senare kom följaktligen en engelsk översättning, samtidigt gavs en andra svensk upplaga ut. I det nya förordet påpekade författarna att de inte skrivit »en handbok i ämnet politik och film«, snarare var det frågan om en samling artiklar om »målmedvetet politiserande film, om film som vapen.« Under det tidiga 1970-talets vänstervåg föreföll all film avspegla stämningar och strömningar i samhället. Filmen lever inte i något upphöjt och sublimt oskuldstillstånd, påtalade författarna. All film har »en politisk innebörd, medveten eller omedveten, uppenbar eller fördold.«¹

Något förvånande behandlade *Politik och film* inte de filmer som den svenska arbetarrörelsen hade producerat sedan 1930-talet. Denna filmproduktion var på intet sätt okänd – och heller inte försumbar. Vid slutet av 1960-talet hade runt 500 kortfilmer och ett sextiotal långfilmer producerats. Arbetarrörelsens filmpolitiska idéer och initiativ låg dessutom till grund för Svenska Filminstitutet som stöttat Furhammars och Isakssons bokprojekt. De filmer de valde att behandla tillhörde snarare en internationell filmkanon, med betoning på uppburna auteurs.² Det har gjort att *Politik och film* åldrats betänkligt. Vissa avsnitt är dock fortfarande värda att citera, inte minst de framsynta slutorden där författarna lanserade en träffande beskrivning av den »politikens medialisering« *avant les mots* som det nya tv-mediet föreföll ge upphov till i deras samtid. Politiken utspelade sig inte längre främst på filmduken; genom en medial uppgradering var det istället i tv-apparaten hemmavid som politiken blivit »en föreställning att regissera – i tv-rutan och i väljarnas huvuden.«

Televisionen har nu befast sin ställning som den politiska informationens kanal framför andra. Politikerna har fått chansen att föra ut ideologierna via ett medium som förenar intimitet med massverkan. De primitiva politiska föreställningarnas tid borde vara förbi och följas av saklighetens era. Men mediet formar budskapet – somliga säger att det är budskapet – och med tv har kravet blivit starkare än någonsin att politiken ska vara dramatisk, ungdomlig, charmig, fotogénique. Idéerna måste göras bildmässiga: tv-bild – skenbild. [...] Den politiska ritualismen flyttar från biograferna in i tv.³

Furhammar och Isaksson anspelade inte enbart på Marshall McLuhans välkända devis att mediet är budskapet. Begreppet »skenbild« hämtades från Daniel J. Boorstins studie om samhällseliga »pseudo-bilder« som översatts till svenska just 1968.⁴ Mediehistoriografiskt kan Furhammars och Isakssons bok därför betraktas som en del i ett ökat diskursivt intresse för de moderna massmediernas relation till ideologi och politik. Även om de ägnade sig åt den biografförevisade filmen, förefaller det ha varit tv-mediets publika – och politiska – genomslag som oroade dem mest. Genom tv, som under 1960-talet etableras som västvärldens nya

ledmedium, blev det tydligt att filmen var ett historiskt medium. Det nya ideologiskt lämpade tv-mediet uppenbarade helt enkelt filmmediets (politiska) historicitet.

Politik och film gav upphov till ett antal nya svenska filmhistoriska studier om filmpolitik. 1971 publicerade Erik Skoglund en historisk genomgång av den svenska filmcensuren, som bland annat analyserade diskussionerna som föregick 1911 års biografförordning – den första filmpolitiska debatten i Sverige. Denna studie följdes några år senare av Arne Svenssons doktorsavhandling *Den politiska saxen*, som studerade biografbyråns tillämpning av den utrikespolitiska censurnormen under framför allt andra världskriget.⁵ I slutet av 1970-talet genomfördes dessutom en selektiv återutgivning av klassiska arbetarrörelsetexter om film i form av Gunder Anderssons, Eva Bjärlunds och Ingmari Erikssons antologi *Motbilder. Svensk socialistisk filmkritik i urval*. Som filmrecensenter var deras ambition att uppmärksamma den politiska filmkritikens historia genom att lyfta fram den tradition av radikal filmkritik och filmdebatt som figurerat i A-pressen alltsedan 1910-talet. Redaktörerna påpekade att det var en relativt okänd tradition; »till och med okänd för marxistiska filmvetare«. Ur deras återpublicering av äldre filmpolitiska artiklar – tematiskt ordnade bland annat »filmen i arbetarklassens tjänst«, »filmkapitalets ägandestruktur« samt »arbetaren, arbetarrörelsen och filmen« – framträdde konturerna av en »anti-borgerlig« filmkritik.⁶

Den här boken – och de två medföljande DVD-skivorna med 14 stycken filmer (mestadels) producerade av den svenska arbetarrörelsen kan ses som en medial förlängning av 1970-talets intresse för politik och film. Boken tar åter upp ett antal av de perspektiv som lanserades för nästan trettio år sedan, om än här medialt uppgraderade att omfatta mycket mer än film. Den största skillnaden är att politik inte längre står i fokus. Givetvis skulle man kunna ta sig an arbetarrörelsens filmproduktion från ett klassperspektiv,⁷ men att som i *Motbilder* försöka etablera ett »vetenskapligt marxistiskt filmbetraktande« är inte längre aktuellt. Snarare analyserar den här boken olika mediehistorier kring en specifik politisk offentlighet – nämligen den svenska arbetarrörelsen. I själva verket ifrågasätter vi om arbetarrörelsens kulturproduktion under 1900-talet överhuvudtaget utgjorde det slags »motbilder« som 1970-talets

aktörer propagerade för i sina verk. Deras idéer kring en vänsterradikal »motoffentlighet« ter sig ju inte minst paradoxala när man betänker att socialdemokratin i Sverige vid denna tid hade befunnit sig i obruten regeringsställning i nästan fyrtio år.

Poängen med den här boken är istället att studera den svenska mediemodernitetens politiska förändring – utan att hemfalla åt agitatorisk eller ideologisk polemik. De åtta författarna diskuterar bland annat arbetarrörelsens medie- och kulturpolitik, hur svenska politiker uppträtt i medier, samt varför arbetarrörelsen började intressera sig för olika former av medieproduktion, vid sidan av att ge ut tidningar som ju stått på agendan sedan det sena 1800-talet. »Alltsedan den svenska arbetarrörelsens barndom [var] det en önskan att skapa en press med vid spridning«, som Kurt Walles påtalade i *Tiden* redan 1925.⁸ Dagspressen är det medium som uppmärksammats mest inom arbetarrörelseforskningen i Sverige.⁹ Det har publicerats mängder av studier om A-pressen under 1900-talet.¹⁰ Därför koncentrerar sig den här boken istället på audiovisuella medier, i synnerhet bildmedier som i den historiska forskningen kring svensk arbetarrörelse uppmärksammats i ganska liten omfattning. Sammantaget ger boken en bild av hur den svenska arbetarrörelsen gradvis omskapade och reformerade sin syn på 1900-talets bildmedier – speciellt filmen.¹¹

Går man tillbaka till sekelskiftet 1900 var arbetarrörelsen faktiskt mera fientligt inställd till modernitetens massmedier än borgerligheten och aristokratin. Detta trots att merparten av rörelsens företrädare var mediearbetare; alla av förgrundsgestalterna var ju i princip tidningsredaktörer – August Palm och Axel Danielsson, Hjalmar Branting och Per Albin Hansson. Mer än sextio år senare hade Olof Palme dock på ett normativt sätt förändrat hur svenska politiker borde förhålla sig till media, framför allt televisionen.¹² Medieutvecklingen har fortsatt, och idag har Internet, SMS och bloggar återigen förändrat det politiskt-mediala landskapet.

Medier och politik

I den allmänna debatten framställs ibland medier och politik som åtskilda områden. Antalet tidningsartiklar om politik sägs exempelvis öka eller avta; »valbevakningen har minskat drastiskt i svensk press.«¹³ Alltsedan antiken har medier och politik visserligen varit relaterade och beroende av varandra, men ändå har de många gånger studerats som separata offentliga arenor. I en kritisk-teoretisk forskningstradition har politiken exempelvis betraktats som fördärvad av massmediernas förflockning av det demokratiska samtalet. Politikens tilltagande medialitet har setts med habermasianska förtecken; i synnerhet har det varit »kommersialiseringen« av medierna som spökat. Louis Althusser diskussion om medier som ideologiska statsapparater, Guy Debords situationistiskt inspirerade idéer om det massmedialt dikterade »spektakelsamhället«, Oskar Negt och Alexander Kluges föreställningar om en alternativ medial motoffentlighet samt Giorgio Agambens mer samtida teorier kring mediernas negativa roll för politiken, tillhör samtliga en polariserande teoretisk sfär där politik och medier ses som antagonister av närmast fientligt slag.¹⁴

Den här boken diskuterar inte medier och politik som åtskilda diskurser, där medier rapporterar om politik medan politiken utnyttjar medier. Syftet är inte heller att utifrån ett historiskt perspektiv diskutera huruvida »medierna blivit bättre än partier och politiker på att utföra politik«.¹⁵ Anlägger man ett sådant betraktelsesätt på arbetarrörelsens mediehistoria förstår man den illa. I det följande är audiovisuella medier vare sig manipulativa eller lågkulturella, tvärtom ses de som centrala för den svenska modernitetens formering. I linje med det interdisciplinära forskningsområde som kommit att kallas »kulturhistorisk medieforskning« är vår ambition att undersöka på vilka sätt politiken är massmedialt strukturerad – och när i det förflutna det blir allt tydligare att det förhåller sig så. Med andra ord kombinerar boken mediala perspektiv på arbetarrörelsens historia med en historisering av rörelsens mediebruk.

Den kulturhistoriska medieforskningen intresserar sig för det förflutnas mediekulturer och hur dessa förändrar sig genom människors sätt att använda medier.¹⁶ De senare ingår som en integrerad del av

kulturens historiskt föränderliga kommunikationsprocesser. Därför ser vi inte medier som yttre aktörer som påverkar och utövar politiskt inflytande. Tvärtom pläderar den här boken för ett forskningsperspektiv där medier betraktas som sammanvävda och hoplänkade med samhället och politiken i stort. Politikens mediala utspel och mediernas sätt att driva politiska frågor vittnar ju båda om samma sak, nämligen om svårigheten att skilja politiska strategier från mediepraktiker. Föreställningen om politiken har helt enkelt alltid en medial dimension.¹⁷

En spektakulär version av ovanstående lanserades för några år sedan av den liberale och kontroversielle politikern Jürgen Möllemann, som i tysk tv skämtsamt föreslog att nästa riksdagsval borde avgöras som en dokusåpa. Politiker skulle under valkampanjen stängas in i ett slags »Big Brother«-hus och övervakas av tv-kameror dygnet runt. Vecka efter vecka fick tittarna – det vill säga väljarna – rösta ut den politiker som de gillade minst. Den som blev ensam kvar borde, enligt Möllemann, helt sonika koras till förbundskansler.¹⁸ Hans illmariga förhoppning var givetvis att detta politiska »Big Brother-val« skulle följa dokusåpans gängse recept, där blandningar av skandalöst uppträde, välplanerade självinsceneringar och kalkylerat intrigmakeri skulle avgöra kampen om vem som var mest lämplig som kansler.

Även om dagens realpolitiska diskussioner ibland kan erinra om dokusåpor – där partiets utspel och polemik följer ett närmast klichéartat och rituellt mönster – visar flertalet av artiklarna i det följande att politisk iscensättning i medier knappast är någonting nytt för 2000-talet. Samtidigt är vi fullt medvetna om att det idag existerar en allt djupare sammanblandning av medier och politik. Denna mix har Andreas Dörner träffande benämnt »politainment«.¹⁹ Dörner har intresserat sig för hur realpolitiken tagit plats inom den mediala upplevelseindustrin; en process där journalistikens traditionella saklighet tonats ned till förmån för spektakulär bildförmedling. Programmet *Toppkandidaterna* som sändes i SVT under våren 2006 är ett svenskt exempel på sådan »politainment«, Linda Rosing och hennes mediala lansering av »Unika partiet« ett annat. Mot Dörners antaganden skulle man kunna argumentera för att politiska samtal i Sverige fortfarande utgör centrala inslag i tv-program som nyheter och debatter, intervjuer och dokumentärer. Men genom tv-mediet har politiken tveklöst kommit att bli alltmer iscensatt, rentav performativ.

Att iscensätta politiska uppträdanden numera förekommer dagligen i våra etermedier antyder att den »mediokrati« som Thomas Meyer prognostiserade för några år sedan nu är här. I det mediokratiska tidevarvet rättar sig politiken ständigt efter mediernas krav och logik. Iscensättning blir viktigare än innehållsmässiga argument och slutligen förpassas all politik till ett slags medial mittfåra, åtminstone om man skall tro Meyer.²⁰ Två av världens mest välkända tv-personligheter, de amerikanska talkshowvärdarna David Letterman och Jay Leno, kan – om man så vill – sägas bekräfta mediokratins slutgiltiga triumf. Dessa megastjärnors program har blivit så opinionsmässigt betydelsefulla att de nu betraktas som kanske de viktigaste politiska arenorna i USA, i synnerhet deras skenbart spontana men i realiteten ytterst välinscenerade samtal med den politiska eliten.

Ovanstående tendenser är dock inte unika för amerikanska förhållanden. Fredrik Reinfeldts »arga leken« med Kristian Luuk i TV4:s »Sen kväll med Luuk« ett program kalkerat efter Lettermans och Lenos mall samt Lars Leijonborgs intima samtal om sin orakade pung i ungdomsprogrammet »Silikon«, indikerar exempelvis att relationerna mellan borgerliga politiker och medier förändrats under senare år. Om Carl Bildt kände sig mer eller mindre tvingad att sjunga »Fyra bugg och en Coca-Cola« i Bert Karlssons skivstudio under det sena 80-talet »Aktuellt« var på plats, och Bildt ville inte framstå som tråkig så framträder en ny generation borgerliga politiker idag i helt privata situationer utan att visa vare sig förlägenhet eller tecken på obehag. I skrivande stund är det framför allt Filippa Reinfeldts privat-politiska persona som syns i medierna. Lanseringen av henne är en del i marknadsföringen av de nya moderaterna; »Fenomenet Filippa« kallar Expressen henne. Hon har iscensatts som en svensk »first lady«, som både glänser i Nobelklänning och bakar kakor i veckopressen. Samtidigt är Filippa Reinfeldt själv politiker – med inflytande på regeringens politik – som är medveten om hur man nyttjar medierna i politiskt syfte. »Hon är inte en grå eminens, hon är en rosa eminens, säger en högt uppsatt moderat politiker.«²¹

Ovanstående gäller naturligtvis även för arbetarrörelsens företrädare; faktum är att alla ledande politiker idag insett vikten av att ständigt uppträda i den mediala offentligheten. Belackare skulle säkerligen beskriva detta scenario som att den politiska kommunikationens logik

slutligen har fallit till föga för marknadens mediala logik. Mediokratis dominans är bara av ondo eftersom både politik och medier fullständigt har förflackats. Återstår gör endast en diffus yta i tydlig avsaknad av såväl djuplodande journalistik som ideologiskt övertygade agendor; allting förefaller göras för effekternas och de publika genomslagets skull. Mer bejakande betraktare skulle däremot uttrycka det som att medierna äntligen har placerat politikens privata dimensioner i offentlighetens ljus. Den politiska intimiseringen i medierna kan ju prisas eftersom den vänder upp och ner på föreställningen om politiken som ett slags högtstående statsmannakonst. Oavsett om denna komplexa dynamik ses som degenerering eller utveckling står det klart att dagens politiker ständigt måste veta hur och var man bäst för sig. Att allt fler professionella medietränare anlitas som så kallade »spindoctors« är följaktligen ett tecken i tiden; sådana medieproffs återfinns idag inom alla svenska partier.²²

»Politikens medialisering« är det begrepp som inom en svensk medievetenskaplig forskningskontext oftast används för att beskriva hur politiken blivit alltmer medial – speciellt gäller det tv-mediet de senaste decennierna. Begreppet lanserades av statsvetaren Kent Asp 1986 i studien *Mäktiga massmedier* och är sedan tiotalet år allmänt vedertaget inom många akademiska discipliner.²³ En statlig utredning från 1999 kallades just *Politikens medialisering*; där slogs bland annat fast att »den direkta demokratin bygger på möten ansikte mot ansikte, den representativa demokratin förutsätter medier.« I Erik Amnås förord gick Asps formuleringar igen: »den första gradens medialisering bestod i att medierna steg för steg blev en dominerande kommunikationskanal. Från början av 1970-talet började medierna dessutom allt oftare uppträda som självständiga politiska aktörer. Den tredje gradens medialisering inträder vid 1980-talets början, när politikens aktörer anpassar sig till medielogiken.«²⁴ Politikens medialisering är alltså att betrakta som en mediehistorisk process där tillvänjning och anpassning – kanske rentav konvergens – mellan politik och media är helt fundamental. Som Mats Ekström nyligen påpekat är det emellertid av vikt att inte blanda ihop det specifika begreppet »politikens medialisering« med generella diskussioner kring medierad politik: »Kommunikation genom medier har historiskt alltid utgjort en central aspekt av de politiska

institutionernas sätt att fungera. [...] Som teori uttrycker politikens medialisering något mer specifikt». ²⁵

Teorin kring politikens medialisering är dock mediehistoriskt problematisk på många sätt. Utredningen ovan betonade exempelvis »vad etablerade massmedier som radio, tv och tidningar spelar för roll för det offentliga samtalet.« ²⁶ Det är något förvånande att filmmediet inte ansågs vara värt att undersöka – dels med tanke på arbetarrörelsens filmproduktion, dels givet det intresse som funnits inom en filmvetenskaplig kontext för politik och film. Utredningens snäva tidsspänn och fokus på nyhetsrapportering i etablerade medier är emellertid inte helt överraskande då svensk medie- och kommunikationsvetenskap, å ena sidan, favoriserat etermedier och press som studieobjekt, medan man, å den andra sidan, inte direkt tilldelat historia *per se* någon speciellt framträdande ämnesroll. ²⁷

Betoningen på traditionella etermedier beror emellertid också på medie- och statsvetenskapens sätt att kvantitativt närma sig begreppet »politikens medialisering«. Vi menar att en sådan kvantitativ metodik, baserad på ett tämligen ensidigt nyhetsmaterial, på många sätt har begränsat diskussionen om medier och politik till att handla om relationella förändringar i etermediernas nyhetsutbud. »Minst var fjärde inslag om politik och samhälle« i etermedierna innehåller numera kritik, påpekar till exempel Erik Åsard i antologin, *Makten, medierna och myterna*. ²⁸ Tveklöst är den kritiskt-aktiva journalistikens genomslag under 1960-talet en viktig utgångspunkt för hur medier förhållit sig till den politiska offentligheten, men i den här boken argumenterar vi för att man bör närma sig medier och politik utifrån olika slags mediematerial – till och med spelfilm. Att studera hur många gånger miljöpartister uppträder i tv eller hur många kritiska nyhetsinslag som radion sänder är ibland ganska trubbiga metodologiska redskap att närma sig förändringar i den politiska offentligheten under 1900-talet. All medial kulturproduktion har en politisk innebörd, medveten eller omedveten, för att travestera Furhammar och Isaksson.

Begreppet »politikens medialisering« kan därför, menar vi, förstås och användas på lite olika sätt. Göran Perssons dans med kossan Doris i barnprogrammet »Bolibompa«, hans avslöjande om den första fyllan på silverrom i Kanal 5:s »Ett Herrans Liv« – som Fredrik

Reinfeldt deltog i säsongen efter – samt Stig Malms privata åsikter om allehanda ting i soffprogrammens expertpaneler, är några aktuella exempel på arbetarrörelsens allt mer avslappnade relation till medier. Politikens medialisering är alltså, dels en process av förändrad politisk kommunikation där politikernas utspel gradvis anammat alltmer mediala förtecken – från direktkommunikation till olika former av massmedierad språkförmedling. Dels har en övergripande medielogik successivt kommit att diktera villkoren för den politiska verksamheten. Och här är det inte bara den kommersiella eller statsunderstödda mediemarknaden som drivit på förändringarna; arbetarrörelsens egna mediala förehavanden har också påverkat utvecklingen. Som några av artiklarna i den här boken antyder finns det tecken på att ledande socialdemokrater mycket tidigt anade konturerna och effekterna av politikens medialisering – vilken de både anpassade sig till och drev på.

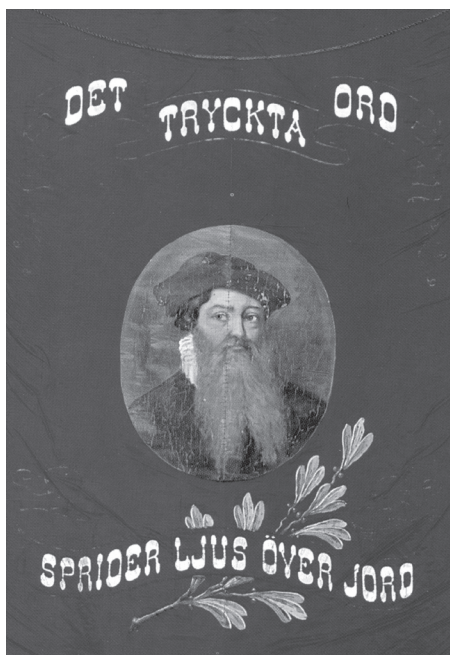
Teorin kring politikens medialisering används emellanåt i den här boken för att få korn på en historisk process av ökad medialitet inom politikens räjonger. Den rörliga bilden kan ses som ett slags visuell maktutövare i en alltmer tekniskt sofistikerad och massmedialiserad tidsålder. För precis som fotojournalistiken efter sekelskiftet 1900 gjorde politiska ledare synliga i det offentliga rummet, möjliggjorde filmen en ökad visuell närvaro i offentligheten. Medieutvecklingen skapade nya politiska möjligheter, men var också förknippad med risker. Ett viktigt inslag i politiken under mediemoderniteten blev därför att kunna hantera ett nytt slags ideologisk synlighet. Att uppträda framför kameran i intervjusituationer, politiska tal och debatter ingick plötsligt i den politiska professionaliteten. John B. Thompson har i sammanhanget talat om »the management of visibility»²⁹ ett slags handhavande, skötande och förvaltande av det performativa framträdandet inför kamerablixtar eller filmkameror som politiker måste behärska. Enligt Thompson gjorde 1900-talets visuella massmedier det slutligen möjligt att frikoppla synlighet från närvaro. Genom medierna kunde politiska framträdanden få stor genomslagskraft utan att åskådarna behövde vara på plats. Villkoren för politiken förändrades med andra ord markant genom 1900-talets allt mer massmedierade visuella kultur. »Det kanske mest utmärkande för politiska ledare i dagens mediedominerande samhällen», har Erik Åsard pregnant sammanfattat diskussionen, »är

att de är synliga, att de ständigt framträder inför offentligheten [...] Att inte uttala sig har blivit ett tecken på svaghet.«³⁰

Arbetarrörelsens mediestrategier

I bokverket *Arbetets söner – text och bilder ur den svenska arbetarrörelsens saga*, som Fredrik Ström redigerar under brinnande världskrig 1944, intar tidningsmediet en särställning. I detta väldiga epos i tre volymer är dagspressen ständigt återkommande både som historisk uppgiftslämnare och som arbetarrörelsens agitatoriska medium *par preference*. Rörelsens historia presenteras rentav ibland som mediehistorien kring hur man genom tidningar gjorde »sin stämma hörd«. Mäster Palm hade »från första stund klart för sig att [arbetarrörelsen] inte kunde nöja sig med enbart det talade ordet. För att bli hörd och vinna utbredning måste den skaffa sig tidningar.«³¹ Redan i november 1885 ger August Palm ut första numret av tidningen *Social-Demokraten*. Två år senare startar Axel Danielsson veckotidningen *Arbetet*, vars upplaga tio år senare är uppe i nästan 1.000 exemplar. Men det är *Social-Demokraten* som blir den svenska arbetarrörelsens huvudorgan. Under Hjalmar Brantings chefredaktörskap betonas ständigt vikten av att ha en egen press. I ett tal i Lill-Jansskogen våren 1890 framhäver Branting att pressen är den första statsmakten inte den tredje. För arbetarklassen är det mer betydelsefullt att ha egna tidningar än att sitta i riksdagen. Arbetarklassen måste vara »i besittning af detta mäktiga medel för att tala till [folk] och skapa opinion.«³²

Kring sekelskiftet 1900 startas en mängd tidningar med socialistisk inriktning. Ord och läsande står i centrum; arbetarrörelsen odlar ett slags textens mediestrategi som skall få proletärerna att stiga från okunnighetens mörker mot kunskapens ljus.³³ »Det tryckta ord, sprider ljus över jord«, står det exempelvis på typografernas röda standar i Örnsköldsvik. I mitten av standaret finns en bild av Johann Gutenberg; förkärleken till ordet och texten gör att tryckerikonstens fader återkommer som hjälteporträtt på svenska fackföreningsfanor ända in i modern tid.³⁴ Det fackliga standaret och olika typer av fanor är i sig en tidig medial



»Det tryckta ord, sprider ljus över jord« och i mitten en bild av Johann Gutenberg. Detalj ur Örnsköldsviks typograf-förenings standar 1918.

kommunikationsform som arbetarrörelsen använder sig av – liksom senare den politiska affischen.³⁵

Men det är ändå pressen som är rörelsens ledmedium och redan tidigt finns »det en samstämmig uppfattning om tidningarnas stora betydelse i den politiska opinionsbildningen.«³⁶ Nya moderna medietekniker som film och fonograf är arbetarrörelsen inte intresserad av åren efter 1900. Inom rörelsen föreligger det rentav en märkbar aversion gentemot audiovisuella medier vid denna tid. Mediemodernitetens varierade utbud åstadkommer därför bara små avtryck i arbetarrörelsens tidningar och tidskrifter; futtiga två artiklar om film publiceras till exempel i idétidskriften *Tiden* under 1910-talet. »Arbetarrörelsen är märkligt blind för det faktum att filmen kunde vara annat än ren förströelse, och användas i det politiska arbetet«, som redaktörerna för *Motbilder* uttryckte det.³⁷ I rörelsens bildningsarbete passar filmen helt enkelt inte in. Den är alltför lågkulturell och andligt ovärdig arbetarklassen – fastän merparten av den tidiga biografpubliken utgörs av just arbetare. Inom

arbetarrörelsen finns det alltså ett slags ikonoklastiska tendenser; djupt präglade kulturella föreställningar kring textens höghet och bildens låghet vilka förändrar sig mycket långsamt. Bläddrar man till exempel i Tage Erlanders dagböcker kring 1950 så läser han eller går på teater för att roa och bilda sig; knappt en filmpremiär är noterad.

En av de tidigaste massmediala diskussionerna som förs inom den svenska arbetarrörelsen är kampen mot »smutslitteraturen« – en kamp med mediestrategiska förtecken. Som Ulf Boëthius påtalat i sin bok *När Nick Carter drevs på flykten*, är det socialdemokratiska ungdomsförbundets månadstidskrift *Fram* tongivande i denna masskulturella debatt.³⁸ 1909 skriver till exempel den unge Per Albin Hansson upprört att »5.000 kg Nick-Carter anlände för några veckor sedan för att kastas ut över landet». Som redaktör tar han sitt moraliska ansvar och manar till bojkott och »hänsynslös kamp«, så att inte »vår ungdom skall systematiskt förgiftas och ledas in på brottets sumpväg.«³⁹ I ett mediehistoriskt perspektiv ter sig *Fram* som en tidstypisk »bildningsborgerlig« socialistisk tidskrift – en paradox kan tyckas, men tidskriften tar aktivt del i kampen mot den mediala lågkulturen. Gentemot visuella medier finns en utbredd skepsis och motvilja; att nya medier kunde användas politiskt och i folkkupplysande syfte blundar man länge för.

Den njugga inställningen gentemot bildmedier fortgår under tiotalet, även om ansatser görs för att förändra inställningen. I slutet av 1912 försöker socialdemokratiska partiet till exempel att starta en biograf på Södermalm i Stockholm – den så kallade »Röda biografen«, kompletterad med en rundresande bio i landsorten – med filmvisningar och »skioptikonframställningar rörande arbetarrörelsens mål och uppgifter«, som tidskriften *Biografen* uttrycker det.⁴⁰ Publiken uteblir emellertid och visningarna ställs in. Rörelsens förespråkare för moderna medier arbetar minst sagt i motvind. »Om varje agitator, varje föredragshållare och föreläsare vaknade till lite större insikt om biografens värde ur folkkupplysningssynpunkt och tillvaratog varje tillfälle till framhållande därav, skulle mycket vinnas«, påpekar exempelvis Ernst J. Lundqvist.⁴¹ Betecknande nog har hans artikel titeln: »Kan en bättre biograf- och teaterkonst framtingas?« Om arbetarrörelsen intresserar sig för andra medier än press under 1910-talet, så gör man det just utifrån en reformistisk agenda med syfte att förändra det smakfördärvande

utbudet. Intressant nog skiljer sig arbetarrörelsens mediepolitiska strategier här inte nämnvärt från borgerlighetens. I den serie artiklar om nöjeskultur som den uppburna författarinnan Ellen Key publicerar i *Biografen* 1913, vilka ursprungligen är en serie föredrag hållna i Göteborgs och Trollhättans arbetarekommuner, uppmanar hon »den socialdemokratiska ungdomen [att] ej stanna vid kampen mot Nick-Carter-litteraturen« – även biograferna måste reformeras.⁴²

Ellen Key stod för en moraliserande syn på filmmediet; ett synsätt som också är påtagligt inom arbetarrörelsen ända fram till slutet av trettioalet. 1937 publicerar till exempel *Tiden* en artikel om »problemet massmänniskan« som behandlar den moderna samtidskulturens förflackande tendenser. »Det har blivit ett axiom att vår tids kultur verkar nivellerande på människor och skapar 'massmänniskor'«, påtalade skribenten Magnus Nilsson, »varelser som likna varandra som standardvaror både in- och utvärtes.« Visserligen vände sig Nilsson mot sådana generaliseringar, likväl påpekade han att det »givetvis [inte kan] förnekas att det i samtidens kultur finns åtskilliga element som verka nivellerande, bland dem brukar man främst utpeka den moderna tidningspressen, filmen [och] radion.«⁴³ Argumenten var snarlika de som Key framfört ett kvarts sekel tidigare; arbetarrörelsen hade fortfarande under det sena trettioalet en ambivalent hållning gentemot tidens massmedier. Det forum som Nilsson publicerade sig i är också ett tecken i tiden; inte någon artikel under tjugo- eller trettioalet i *Tiden* handlade om film eller radio – däremot hittar man i varje årgång minst en artikel om teater, och ett antal om litteratur.

Kluvenheten till trots påbörjas det under mellankrigstiden ett mer aktivt mediestrategiskt arbete inom arbetarrörelsen. Med ett undantag lämnas filmmediet därhän fram till slutet av trettioalet; förbehållet gäller valfilmen som socialdemokraterna börjar med i slutet av tjugotalet. 1928 gör partiet sin första valfilm, *Vårt land är ditt*, en animerad stumfilm av Arvid Olsson som produceras av Kinocentralen. Olsson är en erfaren reklamfilmsanimatör; ibland apostroferas han som den svenska animationsfilmens fader. Animerade karikatyrer blir framöver ett stående inslag i socialdemokraternas valfilmer. I *Vårt land är ditt* häcklas framför allt den frisinna statsministern Carl Gustaf Ekman, som två år tidigare fått den socialdemokratiska ministären Rickard Sandler på

fall. Karikatyterna av Ekman är elaka; med sin arbetarbakgrund är han en »klassförrädare« som under den så kallade Stripakonflikten skärpt direktiven för statlig arbetslöshetshjälp. I filmen trycker Ekman ner en arbetslös i Stripas gruvhål: »den som icke vill arbeta skall heller icke äta.«



Den frisinnade statsminister Carl Gustaf Ekman trycker ner en arbetslös i Stripas gruvhål. Stillbilder ur socialdemokraternas valfilm, *Vårt land är ditt*, producerad av Kino-centralen 1928 och animerad av Arvid Olsson. © ARAB & SLBA.

Sveriges socialdemokratiska arbetareparti (SAP) är de som flitigast använder sig av valfilmen som politiskt medium. Mellan 1928 och 1962 gör SAP inte mindre än 22 stycken valfilmer. De visas på vanliga biografier, men också lokalt i Folkets hus och i andra samlingslokaler. Valfilmerna är gratis och är därför ett ganska populärt folknöje. Som Ingmari Eriksson påpekat är det inte ovanligt att en valfilm görs i mer än 100 kopior. Det leder till höga produktionskostnader och valfilmerna utgör ofta den dominerande posten i partistyrelsens valbudget. Valfilmen har givetvis en politisk agenda men det handlar framför allt om populär underhållning med omtalade aktörer i huvudrollerna. »De skådespelare [SAP] engagerade var ofta välkända och folkkära. Några av dem, till exempel Sigurd Wallén ... medverkade därför att de sympatiserade med socialdemokraterna.«⁴⁴ Just Wallén är med i ett flertal valfilmer; under trettioalet gestaltar han både en motsträvig jordbrukare i *Bonde och arbetare* (Svensk filmindustri, 1930) – som till slut inser det förträffliga i

socialdemokratins jordbrukspolitik – och strävsam skomakare i den av honom själv regisserade *Landet för folket* (Kinocentralen, 1936), i vilken även Per Albin Hansson framträder som valtalare.

Vid sidan av valfilmen och dagspressen börjar arbetarrörelsen under mellankrigstiden även intressera sig för radion och den illustrerade pressen i sitt politiska opinionsarbete. Knappt hade Per Albin hållit sitt berömda folkhemstal, skriver Karin Nordberg, »förrän brodern Sigfrid, LO-tidningens redaktör och drivande kraft inom ABF, introducerade radiocirkeln som en gren av radions folkbildningsuppdrag. Arbetarrörelsen, folkbildningen och folkhemstanken blev en vinnande treenighet i radion.»⁴⁵ Radiotjänst påbörjar sina sändningar i januari 1925; med radion framträder ännu en nod i modernitetens massmediala nätverk av tidningar, biografier, och illustrerad veckopress. På bara några år skaffar sig en fjärdedel av landets hushåll radiolicens. Radion är från första början ett slags reformistiskt medium; ett medium där populär kommersiell underhållning är bannlyst till förmån för didaktisk upplysning. 1928 sänds till exempel mer än 400 radioföredrag, och tre år senare bildas en föredragsavdelning inom Radiotjänst med Yngve Hugo som chef – en man som tidigare varit rektor för arbetarrörelsens folkhögskola i Brunnsvik.

Som det första riksomfattande mediet passar radion, med sin betoning på det talade ordet, arbetarrörelsen väl. Genom det omfattande folkbildningsarbete som bedrivs inom Arbetarnas bildningsförbund – vars verksamhet startar 1912 – tillförsäkrar sig arbetarrörelsen en avtalad föredragshalvtimme varannan vecka i rundradion. Radiotjänst är visserligen partipolitiskt obundet; mediet skall inte konkurrera med pressen som nyhetsförmedlare och politiska program får inte sändas. Men företrädare för arbetarrörelsen uppträder ofta i radio, och de förhåller sig inte alltid helt neutrala. Därtill råder det olika uppfattningar om radion kan, eller bör, vara politiskt neutral. »Varför skall politiken vara tabu?«, frågar sig exempelvis en skribent i tidskriften *Radiolyssnaren* i februari 1928.⁴⁶ I en intervju några nummer senare, apropå möjligheten att börja med radiosändningar från riksdagen, påtalar tidningsmannen Gustaf Svedman att det finns en risk »att talarstolarna efter rundradions införande tages till plattformar för en skärpt politisk propaganda.»⁴⁷ Debatten kring politik i radio vårvintern 1928 tar ytterligare fart efter

det att Ernst Wigforss hållit ett ABF-radioföredrag om »Studiet av socialismen«. Konservativa *Göteborgs Morgonpost* går till hårt angrepp mot »föredragshållaren [som] passade på att göra synnerligen stark och påtaglig, om än i formen föga utmanande, propaganda för sin speciella politiska åskådning, som han framställde i synnerligen lockande färger.« Läget för Radiotjänst är trångt, och i *Radiolyssnaren* publiceras ett längre genmäle av radiochefen Gustaf Reuterswärd i vilket han understryker vikten av opartiskhet i etern:

Lektor Wigforss' påtalade föredrag avsåg att ge [ABF-cirklarna] några riktlinjer för studiet av socialismen. Då ingen tvekan råda vare sig om förbundets politiska inriktning eller om lektor w:s uppfattning av studieämnet, kunde förutses, att föredraget skulle intaga en välvillig hållning mot den ekonomiska lära, vars studium anbefalldes. Å andra sidan ansågs lektor w:s personlighet och hittillsvarande verksamhet på föreläsningsområdet utgöra en garanti för att för att framställningen skulle bli saklig och utan överord samt att tillfälle att tala i radio icke skulle missbrukas till vulgär agitation.⁴⁸

Radiolyssnaren kommenterade Reuterswärd i samma artikel, och menade att »innan politiken släppes lös i radio« måste det till ordentliga direktiv från staten för »vad som får sägas och icke får sägas framför mikrofonen.«⁴⁹ Direktiven dröjer, men i september 1932 anordnas den första valdebatten i svensk radio. På ett fotografi ses just Wigforss intensivt studera sitt manuskript. Diskussionen kring radions lämplighet att sända politiska program pågår emellertid under hela 1930-talet. Det blir allt märkligare att programutbudet är begränsat, inte minst eftersom radion är så populär. I mitten av trettioalet uppgår antalet radiolicenser till nästan en miljon, och eftersom Radiotjänst räknar med att varje licens har ungefär tre lyssnare, åhörs vissa sändningar av uppemot tre miljoner svenskar. 1934 framhåller Per Albin Hansson i tidskriften *Röster i radio* att radiomediets röst »när alla medborgare«. Enligt statsministern har radion en nationellt »förmedlande och sammanhållande kraft»⁵⁰ en åsikt han nu inte är ensam om bland europeiska ledare under trettioalet.

Samma år, 1934, börjar arbetarrörelsen ge ut bildtidningen *Folket i bild* – »det arbetande folkets bild- och berättelsetidning«. Liksom



Den första valdebatten i svensk radio 1932. I mitten till höger studerar Ernst Wigforss intensivt sitt manuskript.

föredrag i radion är ambitionen med denna bildtidning att använda ett (förhållandevis) nytt medium för att informera, propagera och agitera för arbetarrörelsens sak. Vid sidan av ekonomiskt stöd till A-pressen är satsningen på *Folket i bild* den främsta mediala verksamhet som arbetarrörelsen initierar fram till mitten av trettio-talet – bara uppbyggnaden av en egen filmverksamhet några år senare är av samma mediestrategiska kaliber. I små annonser trycks uppmaningen: »*Folket i bilds* program är: för arbetets ära, bildning och förströelse! Mot dålig smak, fjäsk och divakult!« Det är på flera sätt samma typ av politiskt färgade medieretorik som går igen. Från *Fram* under 00-talet över radiomediets folkbildande agenda till den illustrerade pressen finner man ett snarlikt kulturpolitiskt budskap – uppgraderat genom olika medieformer.

Generellt drivs de kultur- och mediepolitiska aktiviteterna inom arbetarrörelsen under trettio-talet enligt två riktlinjer. Å ena sidan premieras folkbildning i olika former, å den andra sidan försöker rörelsen motverka tidens »kommersialism«. *Folket i bild* är just tänkt som en alternativ bildtidning utan kungligheter eller filmstjärnor. Våren 1936 gör man exempelvis ett ironiskt reportage kring spelfilmen *Flickor på fabrik* som producerats av Europafilm. En film med motiv från fabriksmiljö är ju »onekligen inte så vanlig, men det märks också granneliga att

Arbetets värld

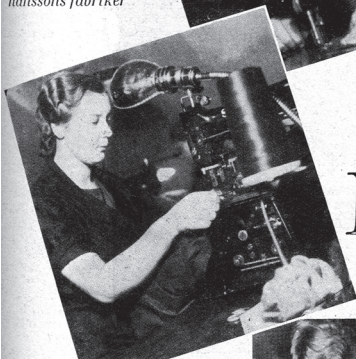
Denna gång har FIB:s fotograf hälsat på i Borås — på Algot Johanssons fabriker



Ovan: Två nålar har denna maskin och den skötes med all kunskhet av Inga Samuelsson.



Birgit Bergkvist arbetar med handskärsmaskin.



Flickor på fabrik

T. v.: Alice Persson gör knapphål med den här maskinen, en enkel men sinrik apparat.



Ovan: Elsa Berndtsson syr på en byxmaskin.



Kvinnor i ledet:

FRIDEBORG PETTERSSON
och
SIGRID ANDERSSON

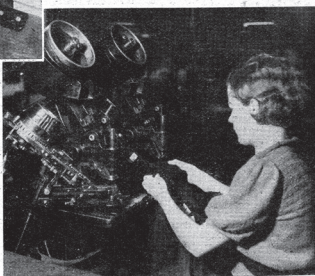
Det svagare könet gör sin debut på denna hederfulla representant av två energiska fabriksarbeterskor från Borås: Frida Pettersson (t. h.) och Sigrid Andersson. Båda är organiserade i Svenska Beklädnadsarbetareförbundets avd. 67 i Borås och anställda hos Algot. De är livligt intresserade av sin fackorganisation och dess arbete och aktiva krafter inom verkstadsklubben på sin arbetsplats. De är också suppbördskvinnor (eller kanske man måste säga suppbördskvinnor?) för sin fackförening. Uppdrag som kanske inte hör till de roligaste alla gånger, men absolut till de nödvändigaste.



Ovan: Att sy i knappar är det värsta som finns här i världen, i varje fall tycker ungdomarna det. En av ungdomslärdets ökända välgörarinnor här i landet är den unga damen här ovan, Elin Lilja. Hon synes här vid sin knappsytningsmaskin. (Ack, den som hade en sån hemma! Själfrens öm.)

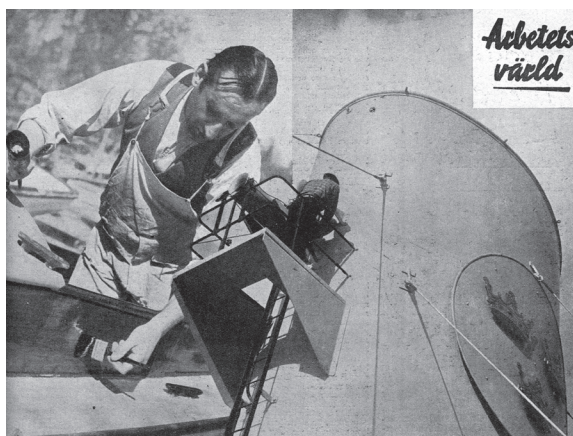
T. h. ha vi en annan knappologiedam, Sonja Karlsson, som arbetar vid en knappapparat. Det är såkert många klädesplagg som passerar genom hennes flinka händer varje dag.

Foto: Gullers.



»Flickor på fabrik« fotomontage av K. W. Gullers i serien »Arbetets värld«.
Folket i bild nr. 8, 1938.

filmstjärnorna [...] rör sig i en vilt främmande värld. Maken till jolmig romantik har väl sällan skådats på våra filmdukar», skriver bildtidningen sarkastiskt.⁵¹ Två nummer senare följs kritiken kongenialt upp genom att låta »riktiga fabriksflickor« recensera och kommentera *Flickor på fabrik*. De hånskrattar åt filmens hjältinna som sköter sin maskin iklädd sidenblus; »belyser ett socialt problem gör verkligen inte den [här] filmen.«⁵² Ytterligare några nummer senare återkommer temat än en gång, nu i ett fotoreportage av K. W. Gullers, tidningens mest bekante fotograf, av äkta »flickor på fabrik« i Borås.



Det konstruktivistiska folkhemmet

Foto: B. Nordberg.

Folket i bild nr. 16, 1937.

Kulturkampen mot kommersialismen återkommer ständigt i *Folket i bild* under trettioalet. »Under många år har våra folkrörelser fört en hård kamp mot den smakförsämrade 'kolorerade veckopressen'«, heter det exempelvis på baksidan av ett nummer 1936. Även färgen är uppenbarligen ett problem; *Folket i bild* görs därför i tvåfärgstryck – rött och svart. Men tidningen går hem. Den publicistiska strategin är genomtänkt och *Folket i bilds* upplaga stiger snabbt. 1934 trycks den i 50.000 exemplar, en siffra som stiger till nästan 120.000 exemplar i december 1936, åtminstone om man skall tro tidningens annonser. *Folket i bild* är fylld av korsord och karikatyrer, bildreportage och noveller, de senare ofta skrivna av kända arbetarförfattare. Grafiskt tilltalande är framför allt de återkommande fotomontagen kring »Arbetets värld«.

vilka på ett raffinerat sätt visar bilder från arbetares vardag med emellanåt konstruktivistiska tendenser.

Som politiskt bildmedium var *Folket i bild* en särdeles lyckad satsning, och under andra hälften av trettioåret börjar allt fler inom arbetarrörelsen inse de politiska fördelarna av att använda sig av modernitetens medier i opinionsarbetet. Valkampanjen 1936 kännetecknas till exempel av en massiv medial lansering av Per Albin Hansson, som förekommer flitigt både på affischer och i valfilmen *Landet för folket*.⁵³ Under mellankrigstiden begestras också flera vänsterradikala kritiker av den sovjetryska montagefilmen – och i viss mån av John Griersons brittiska dokumentarism – och frågan om egenproducerad film förs därför upp på dagordningen inom arbetarrörelsen. 1937 bildas Arbetarnas filmkommitté, en trevande satsning av socialdemokraterna, LO, ABF och Kooperativa förbundet. Tanken är att förmedla filmer inom arbetarrörelsen, men även att uppmuntra initiativ till att starta egna filmproduktioner. Året därpå byter man namn till Folkrörelsernas filmorganisation, mer bekant under namnet »Filmo«.

Eftersom flera av artiklarna i den här boken handlar om Filmo finns det inte anledning att här gå igenom arbetarrörelsens filmstrategier i detalj. Faktum är dock att fyrtioåret blir en filmoffensiv period. Den tar sig olika uttryck. Dels inom folkbildningen och i dagspressen där en mer konstruktiv filmdebatt påbörjas. Dels på »produktions- och distributionssidan där arbetarrörelsen och folkrörelserna försöker skapa alternativ till de kommersiella bolagens dominans.«⁵⁴ Fram till 1940 står exempelvis den kommersiella filmbranschen för produktionen av alla socialdemokraternas valfilmer. Just det årets valfilm, *Folkets värn och välfärd*, produceras emellertid av Filmo. På grund av kriget är det länge osäkert om det skall bli riksdagsval det året, och filmen görs därför i sista stund. Genom sina ständiga återblickar på trettioåret är *Folkets värn och välfärd* inte desto mindre en intressant valfilm. I klassisk uppvisande stil visar filmen hur infrastrukturen byggts ut; den myndiga berättarrösten påpekar att skolundervisningen har förbättrats, att folkpensionerna har höjts, och att moderskapspenning och semester införts. Arbetarrörelsen har helt enkelt skapat ett välfärdens Sverige – åtminstone bilden av ett sådant. I korthet iscensätter *Folkets värn och välfärd* en progressiv, politisk modernitet till bilder av ett folkhem i sol. Visserligen är världskriget

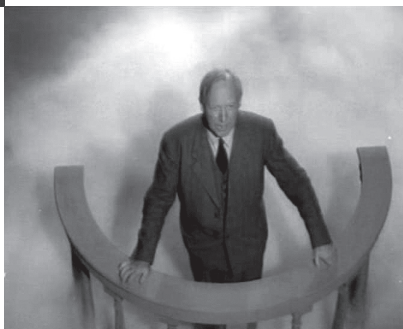


Remedierade krigshändelser enbart ur *Social-Demokraten*. Stillbilder ur socialdemokraternas valfilm, *Folkets värn och välfärd* (Filmo, 1940). © ARAB & SLBA.

bekymmersamt, men socialdemokratin ser tillbaka på ett decennium av realpolitiska framsteg. Krigshändelserna skildras främst genom inklippta löpsedlar. Eftersom bara *Social-Demokratens* löpsedlar klipps och zoomas in förefaller det som om arbetarrörelsen här framhävde sin egen mediala kompetens.

Under fyrtioalet bildas ytterligare ett rörelseanknutet filmbolag, AB Folkbio. Om Filmo framför allt producerar kortfilm på 16 millimeter för arbetarrörelsens organisationer, sköter Folkbio distributionen av film mellan landets allt fler Folkets Hus-biografer. 1944 köper Folkbio in sig i det danskägda Nordisk Tonefilm. Det innebär att den svenska arbetarrörelsen under andra hälften av fyrtioalet förfogade över två produktionsbolag för film. Filmo fortsätter dock att producera socialdemokraternas valfilmer; och den mediala upptagenheten med Per Albin accentueras ytterligare. I 1944 års valfilm, *Hans livs lopp*, figurerar exempelvis statsministern flitigt. Emellertid lämnar hans skådespelartalanger en del övrigt att önska. I en sekvens försöker Hansson prata vänskapligt med filmens protagonister; men samtalet är stelt och ansträngt. Det är inte konstigt eftersom statsministern har sina repliker skrivna på en gigantisk griffeltavla strax bakom kameran – vilket inspelningsfotografier avslöjar. En politiker inom arbetarrörelsen som dock besitter viss talang att medialt iscensätta sig själv är Ernst Wigforss. Hans radioframträdanden är omtalade, och i den närmast anarkistiska valfilmen, *Per Albin svarar – välkomna till oss* (Filmo, 1946) ett slags cinematisk valrevy med sånger och sketcher spelar Wigforss finansminister i en underfundig drömscen. En domare i väldig allongeperuk anklagar honom för slöseri med statens medel, men Wigforss försvarar sig våltaligt och förklaras till slut »icke skyldig«.

Den textens mediestrategi som arbetarrörelsen propagerade för årtiondena efter sekelskiftet 1900, kompletterats alltså sent omsider med en tilltro till audiovisuella medier. *Kampen om filmen* kallade symptomatiskt nog C. J. Björklund sin bok om filmmediets sociologi från 1945.⁵⁵ Kort därefter gjorde ett nytt medium sig gällande – televisionen. Eftersom socialdemokraterna inte riktigt visste vad man skulle göra med detta nya bildmedium, tillsattes 1951 en televisionsutredning. Det var inte självklart att staten skall ha monopol på tv-sändningar; förslag om kommersiell tv läggs exempelvis fram från olika näringslivsorgani-



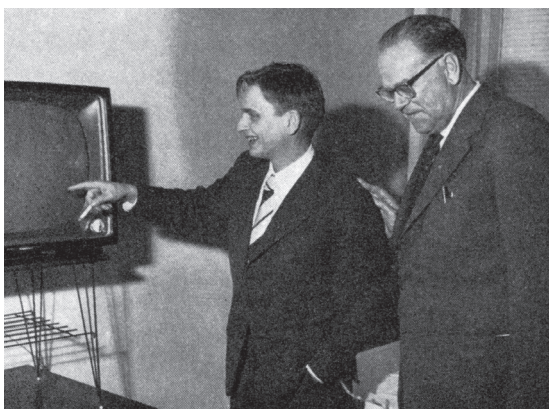
Finansminister Wigforss inför rätta.
Stillbilder ur socialdemokraternas valfilm,
Per Albin svarar Välkomna till oss (Filmo,
1946). © ARAB & SLBA.

sationer. *Tiden*, som vid mitten av femtiotalet inför en rad artiklar om det nya tv-mediet mediehistoriskt förhåller sig tidskriften med andra ord radikalt annorlunda än till filmen anser att dessa förslag strålar av »vinstintressets egen lyskraft.«⁵⁶ I tidskriften kan man också läsa om »filmrädsla inför televisionstarten«. Filmbranschen menar på allvar att tv inte borde få sända efter klockan sju på kvällen eftersom det nya mediet då skulle konkurrera med biograferna. En inställning som *Tiden* menade »var närmast rörande i sin egoism.«⁵⁷ Väntan på hur svenska

tv-förhållanden skall se ut blir lång. Först våren 1956 beslutar riksdagen att televisionens programverksamhet ”skall skötas av Radiotjänst och hanteras enligt samma public service-grundsatser som gällde i frågan om rundradion.”⁵⁸

Det nya tv-mediet blir snabbt det dominerande etermediet. Redan i nyvalet 1958 debatterar politikerna i tv – diskussionerna som föregår utsändningen är närmast identiska med dem som tidigare förts kring radions politiska möjligheter. Under valkampanjen 1960 talas det om det föreståndet omröstningen som »Sveriges första tv-val«. Antalet tv-licenser har då stigit till nästan en miljon.⁵⁹ På ett suddigt fotografi från valvakan 1960 står Palme och Erlander bredvid varandra vid en tv-apparat och avvaktar valresultatet. Om statsminister Erlander hade en ganska ängslig attityd till filmkamerans och radiomikrofonens oåterkalleliga upptagningar, blev det för Palme en självklarhet att figurera i tidens massmedier. Politik och medier börjar så i tv-åldern alltmer närma sig varandra. Opinion drivs bäst genom personlig mediemedverkan; en praktik som tidigare varit arbetarrörelsen främmande. Kanske är det därför egentligen först med Palme som den svenska arbetarrörelsens mediepolitiska potential växlas ut. Den politiska effekten av ett nog så lyckat tal i en enslig folkpark var ju försumbar om inte medierna var på plats och rapporterade. Eller som Palme själv uttryckte saken: »vad hjälper det om jag haft ett pangmöte med flera tusen människor i Kungsör, om flera miljoner tv-tittare samma kväll får en helt annan information, i helt andra frågor?»⁶⁰

Politik i ett nytt medium.
Olof Palme och Tage
Erlander avvaktar
valresultatet från tv-
valvakan 1960.



Om boken

Två år efter att socialdemokraterna gjort sin mest finurliga valfilm, *Skattefria Andersson* (Nordisk Tonefilm, 1954) påbörjas alltså reguljära tv-sändningar. Det nya tv-mediet gör snabbt valfilmsgenren obsolet. »Den politiska ritualismen flyttar från biograferna in i tv«, menade ju Furhammar och Isaksson.⁶¹ Olle Hellbom, en filmmakare som under femtiotalet gjort en rad filmer för arbetarrörelsens räkning, regisserar en av de sista biografförevisade valfilmerna för socialdemokraterna, *Frigörelsens tid* (Nordisk Tonefilm, 1960). Det är en film som handlar om arbetarrörelsens historia i ord, text, bild och film uppgraderingen av arbetarrörelsens mediestrategier skedde ju på ett snarligt sätt. Precis som denna valfilm ger föreliggande antologi ett antal mediehistoriska perspektiv på den svenska arbetarrörelsen. Som tidigare påpekats är det inte 1900-talets realpolitik som står i fokus, snarare diskuteras hur den svenska arbetarrörelsen förändrade sin syn på audiovisuella medier och gradvis kom att använda dem i sin politiska kommunikationsverksamhet.

Om politik numer sägs likna ett slags medial marknadsföring – åtminstone om man skall tro Lars Nord – utgår den här boken från att dagens mediepolitiska relationer haft ett flertal historiska föregångare i Sverige de senaste hundra åren.⁶² De åtta artikelförfattarna strävar följaktligen efter att ge historiska perspektiv på förhållandet mellan medier och politik, inte minst genom att analysera hur samspelet dem emellan har förändrats. Bokens kronologiskt upplagda artiklar diskuterar ett slags politiskt mediebruk från storstrejken 1909 till valbloggar 2006, med fokus på arbetarrörelsen i allmänhet och socialdemokratin i synnerhet.⁶³ Artikelförfattarna som beskriver 1900-talets mediepolitiska utveckling representerar tre olika akademiska discipliner; filmvetenskap, historia samt medie- och kommunikationsvetenskap. Boken har sin upprinnelse i ett forskningsprojekt på Statens ljud- och bildarkiv (SLBA) som löpt under två år. Där har artikelförfattarna träffats ett flertal gånger och, med utgångspunkt i ett gemensamt kulturhistoriskt medieintresse, resonerat kring arbetarrörelsens förhållande till förra seklets kommunikationsteknologier.

Framför allt har filmen varit en återkommande referenspunkt. De flesta av bokens artiklar handlar därför om rörlig bild. Filmmediets

dominans har flera orsaker. Dels beror det på den filmverksamhet som arbetarrörelsen initierade redan under trettio-talet, dels på de mediearkivariska insatser som gjorts för att rädda detta filmmaterial på senare år. Som Curt Strömblad påtalat i bokens förord började arbetarrörelsen under 1990-talet att intressera sig för sitt historiska filmarv. På uppdrag inventerades filmerna, och genom ett samarbete mellan SLBA och ARAB digitaliserades de för att göras tillgängliga för forskning. Det forskningsprojekt som den här boken är ett resultat av, initierades såtillvida med tanke på att filmerna blivit tillgängliga i digital form. På dataskärmen har det varit möjligt att gå igenom hela arbetarrörelsens filmproduktion, och i de medföljande DVD-skivorna presenteras flera av de filmer som artikelförfattarna skriver om – liksom ett urval valfilmer.⁶⁴ Att studera film i ett nytt medialt gränssnitt medger å ena sidan en snabb kvantitativ översikt, å den andra sidan kvalitativa detaljstudier av olika produktioner. 1959 gjorde exempelvis Hellbom en film om storstrejken 1909, som 1978 omarbetades i en ny filmversion av Strömblad – dessa bägge filmer har utan problem kunnat studeras bredvid varandra på dataskärmen.

I bokens inledande artikel diskuterar Pelle Snickars just storstrejken i ett mediehistoriskt perspektiv. Han menar att storstrejken kan betraktas som ett slags tidig mediehändelse som det rapporterades flitigt om. Men Snickars intresserar sig också för arbetarrörelsens mediebruk av denna händelse. Den »remediering« av storstrejken som han spårar gör det möjligt att dels betrakta en reviderad självsyn inom arbetarrörelsen, dels att studera hur presentationen av denna händelse förändrades genom de sätt på vilka den medierades. Utifrån bland annat dagspress och bildmedier problematiseras hur, när och varför storstrejken lanserades som antingen en framgång eller ett nederlag. Här visar Snickars dessutom att det inte enbart är synen på storstrejken som en historisk händelse som förändrats, respektive samtids självsyn kan också utläsas i sättet som strejken remedierades. I någon mening betraktar alltså Snickars storstrejken 1909 som ett medium i sig; ett slags medial kommunikationsform som arbetarrörelsens aktörer under årens lopp använt och återanvänt för egna politiska syften.

I bokens nästa artikel, »Filmeländet – att utarbeta en filmpolitik« tar sig Eva Blomberg an olika aspekter av svensk mediepolitik. Mediepolitik

handlar inte bara om partipress utan lika mycket om andra medier – ett forskningsområde som hittills har försumrats. Därför fokuserar Blomberg fackföreningsrörelsens initiativ att försöka etablera en egen filmproduktion under trettioalet, något som sedermera resulterar i bolaget Filmo. För att förstå beslutsprocesser och mediestrategier bakom Filmos bildande sätter Blomberg in olika politiska organisationers syn på filmmediets utveckling i ett längre perspektiv. Den svenska filmpolitiken studeras exempelvis i relation till A-pressens utveckling från det tidiga 1900-talet, samtidigt som LO:s och Folkets Hus-rörelsens roller i filmdebatten ventileras. I sin genomgång av arbetarrörelsens roll i utarbetandet av en svensk filmpolitik använder sig Blomberg av begreppet »governance«. Termen visar sig för henne vara mediepolitiskt användbar för att studera »ett komplicerat förhandlingsförlopp där politiska aktörer och intressenter korsas med olika styrsystem.«

Svensk regionfilm från trettioalet är ämnet för Bengt Bengtssons artikel. Den diskuterar regionala filmskildringar mot bakgrund av ett annalkande svenskt folkhem. Bengtsson framhåller att regionfilms-genren låg i linje med decenniets övriga nationella diskurs, vars tillbakablickande nationalromantiska markörer blandades med visuella hyllningar av modernitetens tekniska genombrott. Men även om de undersökta filmernas dubbelriktade tematik på ett nationellt plan ofta lanserade en framgångsmix av gammalt och nytt, framhöll varje region samtidigt sina egna betydelsefulla särtecken. I det regionala självbildsmaterial som Bengtsson analyserar, återfinns också flera likheter mellan »borgerliga« och »socialistiska« filmproduktioner. En av hans slutsatser är därför att båda produktionssätten följde en nationellt vedertagen regionfilmsmall vad gällde tematik, stereotypi och symbolik. Arbetarrörelsens regionala filmproduktion bröt såtillvida enligt Bengtsson, »ytterst lite med den gängse Sverigebilden«.

I Mats Jönssons artikel jämförs 1940 års svenska skildringar av politisk elit och kungahus. I fokus står Per Albin Hanssons och Gustaf v:s mediala roller som nationella symboler. Vitala händelser ödesåret 1940 – Finlandskrisen, riksdagsvalet och riksutställningen *Folk och Försvar* – fungerar som ett slags kontextualiserande fond mot vilken närläsningar av såväl press- och filmbilder som radiotal och valaffischer presenteras. Genom att bland annat koppla dåtidens visuella medieutbud till

neutralitets- och folkhemsbegreppen, visar Jönsson att monarkins roll som symboliskt skydd framför den svenska samförståndspolitik inte enbart godtogs av samlingsregering och socialdemokrati; kungahusets funktion i medierna var i vissa fall även ideologiskt sanktionerad. Jönsson menar att det politiska behovet av traditionsfyllda bilder med tydlig koppling till ett ärorikt svenskt förflutet utan krig, växte markant 1940. Det redan medievana hovet framstod i detta avseende som särskilt lämpade att träda fram i offentligheten.

Den svenska arbetarrörelsens förhållningssätt till filmmediet mellan 1930 och 1964 är ämnet för Per Vesterlunds artikel, »Den svenska modellen – arbetarrörelsen, staten och filmen«. I fokus står filmpolitik, filmsociologi samt filmpedagogik, och Vesterlunds frågeställning kretsar kring de sätt på vilka arbetarrörelsen definierade filmmediet under dessa år. Begreppet »den goda filmen« ställs inte enbart mot filmen som konst, utan även mot filmen som kulturfara – perspektiv som varit dominerande inom arbetarrörelsens medieretorik. I A-pressens filmdebatt och filmkritik avslöjar Vesterlund förändrade förhållningssätt till mediet, vilka efterhand påverkar rörelsens egen filmproduktion. Genom att gå igenom statliga utredningar, politiska betänkanden och tidskrifter med olika politisk tillhörighet reviderar Vesterlund rentav den rådande historiken över Svenska filminstitutet. Framför allt visar han hur viktig filmdebatten inom arbetarrörelsen var för filminstitutets slutgiltiga förverkligande 1963.

Om Vesterlund i sin artikel skriver om »den goda filmen«, är ämnet för Mats Hyvönens artikel »det goda arbetet«. Hyvönen intresserar sig för organisationen Ekonomisk informations mediestrategier kring 1950. Ekonomisk information – »samarbetsorgan för LO, TCO, Arbetsgivarföreningen och Staten« – producerade olika slags upplysningsmaterial, från broschyrer till film. Genom att analysera två av organisationens filmer, *Samspel* från 1949 och *Arbetets melodi* från 1953, konstaterar Hyvönen att den nationellt medierade bilden av det »goda arbetet« i Sverige var en allmängiltig föreställning som alla politiska organisationer efterfrågade vid denna tid. Hyvönen skriver att kollektivet och individen genomgående i Ekonomisk informations material ställdes mot varandra i ett slags visuell välfärdsretorik med nationalekonomiska förtecken. Det var genom arbetet som samhället

skulle byggas och utvecklas, påpekar han. Arbetet erbjöd därtill »ett fullvärdigt medborgarskap och meningsfull plats i kollektivet.« Eftersom Ekonomisk information var ett gemensamt organ över parti- och ideologigränserna, menar Hyvönen dock att de nationella bilder av »det goda arbetet« som producerades långsamt avpolitiserades under femtiotalet.

Gunnela Björk tar också sin utgångspunkt i femtiotalet, närmare bestämt i det nya tv-mediet. I fokus för hennes artikel står den ömsesidigt dynamiska, men efterhand starkt förändrade relationen mellan Olof Palme och televisionen. Palme förekommer tidigt i tv; i »Radiotjänsts första egentliga tv-program – En skål för televisionen« som sänds 1954 sekunderar han exempelvis statsminister Erlander. Som Björk påtalar är det just vid mitten av femtiotalet som mediebildens av Palme tar form. Genom att studera den skiftande mediebildens av honom lyckas det Björk att få korn på den politiska medieoffentlighetens förvandling under sextiotalet. Men Björk betonar främst sjuttiotalets valfilmsreportage, *Vårans Olof* från 1973 och *Sista striden det är* från 1976. I dessa tv-program visar Björk på märkbara skillnader i tv-mediets skildring av Palme. Hon ställer sig dock skeptisk till om programmen egentligen säger något om vare sig valrörelserna eller Palme. Däremot betonar hon att som audiovisuella källmaterial kan tv-program ge information om tidens komplexa relationer mellan medier och politik.

I bokens avslutande artikel, »Politikens multimedialisering« skriver Lars Ilshammar om det senaste decenniets förhållande mellan medier och politik. Hans diskussion rör den moderna informationsteknikens nya offentligheter, där frågeställningen gäller vad fenomen som bloggar, hemsidor och dataintrång egentligen kommer att innebära för det politiska samtalet. Samtidens virtuella och dynamiska digitala sfär definieras som »det senaste politiska slagfältet«, men samtidigt betonar Ilshammar att denna digitala offentlighet har tydliga kopplingar till 1800-talets (då nya) massmediala offentligheter. Precis som i bokens inledande artikel diskuteras begreppet »remediering«, men Ilshammar lägger mer tonvikt på vad ny uppgraderad teknik kan innebära för framtidens politiska samtal. Genom att föra in termer som »offentlighet« och »demokrati« i digitala sammanhang, visar Ilshammar på att en mångdimensionell modell med intersubjektiva aktörer i centrum

fungerar väl som analytiskt verktyg när »politikens multimedialisering« skall definieras.

Fotnoter

- ¹ Leif Furhammar & Folke Isaksson, *Politik och film* (1968; Stockholm: Norstedts, 1971), 5.
- ² *Ibid.*, 149. För att kulturellt legitimera att man kring 1970 studerade film och politik var det nödvändig att ta sig an en Eisenstein eller en Riefenstahl, samt inte minst dokumentärfilmens »fyra stora poeter: Robert Flaherty, Dziga Vertov, Joris Ivens och Chris Marker«.
- ³ Furhammar & Isaksson., 341, 342.
- ⁴ Daniel J. Boorstin, *Skenbilden. Vad som hänt med drömmen om Amerika* (1961; Stockholm: Norstedts, 1968).
- ⁵ Erik Skoglund, *Filmcensuren* (Stockholm: Norstedts, 1971), och Arne Svensson, *Den politiska saxen. En studie i Statens biografbyrås tillämpning av den utrikespolitiska censurnormen sedan 1914* (Stockholm: Stockholms universitet, 1976).
- ⁶ Redaktörernas förhoppning var att visa på en bortglömd tradition där »filmens innehåll och värderingar sattes in i sitt samhälleliga sammanhang.« Gunder Andersson, Eva Bjärlund & Ingmar Eriksson, red., *Motbilder. Svensk socialistisk filmkritik i urval* (Stockholm: Tiden, 1978), 7, 8.
- ⁷ »Ett demokratiskt samhälle behöver klasskamp för att utvecklas. Det är en farlig utveckling om så pass kraftfulla och folkliga medier som biofilmen och televisionen fortsätter att ensidigt stärka en borgerlig världsbild som med varm hand vill avskaffa klassamhället, inte genom att utjämna klasskillnader, utan genom att tro att de inte finns« Tony Samuelsson, *Arbetarklassens bästa partytricks* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2006), 203.
- ⁸ Kurt Waller, »Den socialdemokratiska pressen« *Tiden* 1925, 35.
- ⁹ Det finns ett närmast oöverskådligt antal böcker om den svenska arbetarrörelsens historia. För ett urval, se Yvonne Hirdman, *Vi bygger landet: den svenska arbetarrörelsens historia från Per Göttrik till Olof Palme* (Stockholm: Tidens Förlag, 1988); Klaus Misgeld, Karl Molin & Klas Åmark, red., *Socialdemokratins samhälle. SAP och Sverige under 100 år* (Stockholm: Tidens förlag, 1989); Kjell Östberg, *Byråkrati och reformism, En studie av svensk socialdemokratisk politiska och sociala integrering fram till första världskriget* (Lund: Arkiv, 1990); Klaus Misgeld & Klas Åmark, red., *Arbetsliv och arbetarrörelse, Modern historisk forskning i Sverige* (Stockholm: ARAB, 1991); Margareta Ståhl, *Vår fana röd till färgen – fanor som medium för visuell kommunikation under arbetarrörelsens genombrottsstid i Sverige fram till 1890* (Linköping: Tema Kommunikation, 1999).
- ¹⁰ För en tidig historik av arbetarrörelsen och pressen, se Stig Hadenius, Lennart Weibull, & Jan-Olof Seveborg, *Socialdemokratisk press och presspolitik 1899–1909* (Stockholm: Tiden, 1968). För en översikt med en fullständig referenslista av texter kring arbetarrörelsen och pressen, se Karl Erik Gustafsson & Per Rydén, red., *Den svenska pressens historia*, 5 vol. (Stockholm: Ekerlid, 2000-2003).
- ¹¹ Bland 1900-talets audiovisuella medier är det främst filmens relation till arbetarrörelsen som uppmärksammas. Eva Blomberg har skrivit flertalet artiklar om arbetarrörelsens filmproduktion, se exempelvis, »Modärna Eva. Fackförbundsfilmer i en moderniseringsprocess« i *Dialoger: feministisk filmteori i praktik*, red. Tytti Soila (Stockholm: Aura 1997), »Vett och vetande, hut och hållning: Magister Film i folkbildningens tjänst« *Häften för Kritiska Studier* nr. 1, 2001, samt, »Tidens krav hette film. Framväxten av arbetarrörelsens filmverksamhet 1900-1940« *Arbetshistoria* vol. 2-3, 2001.
- ¹² »För Erlander tog det långt tid att bli allmänt accepterad; vid hans tillträde fanns ingen television som snabbt kunde göra honom till gäst i varje hem. Palme är [däremot] en tv-ålderns politiker«, sammanfattade en ledare 1969 situationen. Osignerad ledare i *Svenska*

Dagbladet 2/10 1969. För en aktuell diskussion av Palme och tv, se Gunnela Björk, *Olof Palme och medierna* (Umeå: Borea, 2006).

¹³ Kent Asp, »Valbevakningen har minskat drastiskt i svensk press« *Dagens Nyheter* 27/12 2006.

¹⁴ Sekundärlitteraturen kring dessa teoretiker är oöverskådlig. För en diskussion av originalkällorna, se Louis Althusser, *Filosofi från en proletär klasståndpunkt* (Lund: Cavefors, 1976); Guy Debord, *Skådespelssamhället* (1971; Göteborg: Daidalos, 2002); Oskar Negt & Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972); Giorgio Agamben, *Means without End: Notes on Politics* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000).

¹⁵ Erik Amnå, »Förord«, *Politikens medialisering* red. Erik Amnå, (SOU 1999:26), 10.

¹⁶ För en aktuell diskussion av forskningsfältet kring kulturhistorisk medieforskning, se Anders Ekström, Solveig Jülich & Pelle Snickars, red., 1897. *Mediehistorier kring Stockholmsutställningen* (Stockholm: SLBA, 2006).

¹⁷ För en diskussion om svårigheten att dra en skiljelinje mellan politik och medier, se Daniel Gethmann & Markus Stauff, red., *Politiken der Medien* (Berlin: Diaphanes, 2005) och Bernard Lamizet, *La médiation politique* (Paris: l'Harmattan, 1998).

¹⁸ Anekdoten är hämtad från ett kritiskt granskande kapitel om Möllemann och medierna i Kristina Nolte, *Der Kampf um Aufmerksamkeit. Wie Medien, Wirtschaft und Politik um eine knappe Ressource ringen* (Frankfurt: Campus, 2005).

¹⁹ Andreas Dörner, *Politainment. Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001).

²⁰ Thomas Meyer, *Mediokratie. Die Kolonisierung der Politik durch die Medien* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001).

²¹ Johannes Nesser & Ida Thunberg, »Därför syns hennes leende överallt« *Expressen* 17/12 2006.

²² Ett av de senaste exemplen var när Vänsterpartiet anlidade den tidigare ledaren för Ung Vänster, numera pr-konsulten, Jenny Lindahl Persson, som mediekonsult inför riksdagsvalet 2006.

²³ Kent Asp, *Mäktiga massmedier* (Stockholm: Akademilitteratur, 1986); *Politikens medialisering* (SOU 1999: 126).

²⁴ Erik Amnå, »Förord«, (SOU 1999: 126), 4.

²⁵ Mats Ekström, *Politiken i mediasamhället: om nyhetsintervjuer och fotojournalistik* (Malmö: Liber, 2006), 11-12.

²⁶ Erik Amnå, »Förord«, *Politikens medialisering* (SOU 1999: 126), 4.

²⁷ Den historiskt orienterade medieforskningen har huvudsakligen varit inriktad på 1900-talets massmedier, med betoning antingen på de moderna medieinstitutionernas eller på journalistikens historia. Det är inte konstigt eftersom medie- och kommunikationsvetenskapen växt fram ur en samhällsvetenskaplig tradition som av hävd varit upptagen av samtida företeelser. För en översikt, se Ib Bondebjerg »Scandinavian media histories. A comparative study: Institutions, genres and culture in a national and global perspective«, *Nordicom Review* nr. 1-2, 2002. Givetvis finns det undantag; Ekströms ovan citerade mediehistoriska studie om bildmediernas relation till svensk politik under 1900-talet är ett aktuellt svenskt exempel.

²⁸ Erik Åsard, »Det politiska ledarskapet i en föränderlig massmedievärld«, *Makten, medierna och myterna, Socialdemokratiska ledare från Branting till Carlsson* red. Erik Åsard (Stockholm: Carlssons, 1996), 19.

²⁹ John B. Thompson, *The Media and Modernity* (Cambridge: Polity Press, 1995).

³⁰ Åsard 1996, 15, 16.

³¹ Bengt Stenmark, »Folkets press och pressens folk«, *Arbetets söner text och bilder ur den svenska arbetarrörelsens saga* red. Fredrik Ström (Stockholm: Lindfors, 1944), 399, 400.

³² »Branting i Lilljans«, osignerad, *Social-Demokraten*, 12/4 1890.

³³ För en diskussion kring arbetarrörelsens syn på läsande och bildning, se Ronny Ambjörnsson, *Den skötsamme arbetaren* (Stockholm: Carlssons, 1988).

³⁴ Margareta Ståhl, *Vår enighets fana ett sekel i fackliga fanor* (Stockholm: LO & ARAB, 1998).

³⁵ »I Sverige [utnyttjas emellertid] affischen ganska sparsamt i den politiska propagandans tjänst före första världskriget. [Först] 1920-talet blev något av ett bataljält på affischplatserna med året 1928 som kulmination med det beryktade 'kosackvalet'.« Sven Bodin, Carl-Adam Nycop & Åsa Åkerström, red., *Affischernas kamp* (Stockholm: SAP, 1979), 5.

³⁶ Sverker Jonsson, »Skördetid som kom av sig. Den socialdemokratiska pressen 1935-1954« *Arbetshistoria* nr 3, 2004. Som Jonsson dock påpekar var arbetarrörelsens tidningsekonomi under 1900-talets första decennier »allt annat än ljus och kapitalbehovet stort. Kring 1935 restes därför kraven på en central finansiering, ledning och planläggning.«

³⁷ Andersson, Bjärlund & Eriksson, »Inledning«, *Motbilder*, 9.

³⁸ Ulf Boëthius, *När Nick Carter drevs på flykten: kampen mot »smutslitteraturen« i Sverige 1908-1909* (Stockholm: Gidlund, 1989).

³⁹ Per Albin Hansson, »Förbrytarehandböcker. Nick-Carter-litteraturens draksådd«, *Fram* nr. 3, 1909.

⁴⁰ »Arbetsrörelsens biografier«, osignerad, *Biografen* nr.1, 1913.

⁴¹ Ernst J. Lundqvist, »Kan en bättre biograf- och teaterkonst framtvingas?«, *Tiden* nr. 5, 1918.

⁴² Beträffande nöjeskulturens reformering hävdar Key att »det finns ett aktivt åskådande och ett slapp tittande.« Med utgångspunkt i tidens idéer kring åskådningspedagogik, skriver hon att det slappa tittandet framför allt gäller »de kroppsligt övertrötta. [Därför] måste man önska att arbetarne skola erhålla så tillräcklig fritid, att de skulle kunna orka med de innehållsrika nöjena.« I sin artikelserie förfasar sig Key över att biografierna fortfarande bara visar »tomma äventyrs- och sensationsstycken, tarvligt komiska eller gråtmilda dramer. [...] Det är upprörande att tänka på allt det värdelösa, som sålunda dag efter dag strömmar genom hjärnorna, medan biografen kunde vara en så storartad bildningsfaktor.« Hennes önskan är att utbudet skall saneras, och under tiden hoppas hon på de »arbetare, som inse att de ej ha råd eller rätt att spilla sin själskraft, sin vilotid, sina medel på tomma nöjen eller låga njutningsmedel.« Ellen Key, »Nöjeskultur I - VII«, *Biografen* nr. 6-11, 1913. Artiklarna återutgavs ett år senare i Laboremus skriftserie som *Nöjeskultur* (Malmö: Framtiden, 1914). För en utförlig diskussion av Keys artikelserie, se Elisabeth Liljedahl, *Stumfilmen i Sverige kritik och debatt* (Stockholm: Proprius, 1975), 125-130.

⁴³ Magnus Nilsson, »Problemet massmänniskan« *Tiden* 1937, 403.

⁴⁴ Ingmari Eriksson, »Arbetsrörelsen och valfilmen«, *Chaplin* nr. 5, 1980. För en diskussion av SAP:s valfilmer se även Erik Åsard, »'Statsministern.' 1991 års Ingvar Carlsson-film i jämförande perspektiv« i *Makten, medierna och myterna*. Tilläggas kan att Patrik Sjöbergs

studie, *Demokrati i rörelse: om den svenska valfilmen* är under utgivning. För en diskussion av filmen och folkhemmet under trettio-talet, se också Per Olov Qvist, *Folkhemmets bilder: modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 30-talsfilmen* (Lund: Arkiv, 1995).

⁴⁵ Karin Nordberg, *Folkhemmets röst – radion som folkbildare 1925–1950* (Stockholm: Symposion, 1998), 13.

⁴⁶ M. Wester, »Politiken per radio tabu?«, *Radiolyssnaren* nr. 8, 1928.

⁴⁷ »Riksdagen släpper snart in radiopubliken«, osignerad, *Radiolyssnaren* nr 10, 1928.

⁴⁸ »Är politiken i radio en fara?«, signaturen Arbiter, *Radiolyssnaren* nr. 12, 1928. Citerat ur *Göteborgs Morgonpost* är hämtat ur artikeln i *Radiolyssnaren*.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Citerat från Nordberg, 237.

⁵¹ »Fabriksflickor på film«, signaturen I. Ö., *Folket i bild* nr. 4, 1936.

⁵² »Fabriksflickor om Flickor på fabrik«, osignerad, *Folket i bild* nr. 6, 1936. För en diskussion av genus i relation till den illustrerade pressen i början av 1900-talet, se Ulrika Holgersson, *Populärkulturen och klassamhället. Arbete, klass och genus i svensk dampress i början av 1900-talet* (Stockholm: Carlssons, 2006).

⁵³ För en diskussion om 1936 års valkampanj, se Peter Esaiasson, *Svenska Valkampanjer 1866–1988* (Stockholm: Allmänna Förlaget 1990).

⁵⁴ Andersson, Bjärlund & Eriksson, »Inledning«, *Motbilder*, 16.

⁵⁵ C. J. Björklund, *Kampen om filmen* (Stockholm: Svenska skriftställare förbundets förlag, 1945).

⁵⁶ »Skuggor på tv-bilden«, osignerad, *Tiden* nr. 2, 1956.

⁵⁷ »Filmrädsla inför televisionsstarten«, osignerad, *Tiden* nr 8, 1955.

⁵⁸ *Hört och sett. Radio och television 1925–1975* (Stockholm: SR, 1974), 192.

⁵⁹ Ivar Ivre, »TV och politik«, *Boken om TV* red. Gert Engström (Malmö: Bengt Forsbergs förlag, 1961), 243.

⁶⁰ Intervju med Olof Palme i *Vi*, nr. 46, 1980. Citerat från Björk, 2006, 250.

⁶¹ Furhammar & Isaksson, 342.

⁶² Lars Nord, »Politik som kommunikation – nya medier och nya väljare kräver nya partier«, *Tvårsnitt* nr. 2, 2006.

⁶³ »Sveriges Socialdemokratiska Arbetarparti (SAP) lyckades tidigt lägga beslag på begreppet 'arbetarrörelse'. Det var en vinnande metafor av flera skäl. Dels antydde ordet att det handlade om en organiserad rörelse på basplanet, en som hade massan med sig och inte en som blott förlitade sig på ett burget fåtal. Dels implicerade termen en färdriktning framåt, en oemotståndlig folklig kraft som bröt ny mark där andra valde att värna om status quo. Denna bild av rörelse på marsch bland snart en omistlig del av partiets propaganda.« Erik Åsard 1996a, 11.

⁶⁴ Redaktörerna vill rikta ett varmt tack till Curt Strömblad som genom idogt arbete och nätverkande gjort det möjligt att klarera rättigheterna för att ge ut dessa filmer.

Storstrejken 1909 – en mediehistoria

Pelle Snickars

Sensommaren 1909 befinner sig Hjalmar Söderberg i Danmark. Av en slump har han hamnat i Dragör där han bor på Badhotellet och lever ett ensamt och stilla liv.¹ En dag efter frukost upptäcker han att det står en »kolossal kikare på hotellverandan.« Söderberg slår sig ner och blickar in i okularet. Med kikarens hjälp finner han Limhamn på andra sidan kusten; han ser domkyrkan i Lund och posthuset i Malmö. »Det var mig en tusan till kikare.« En stund senare upptäcker han ett fabrikskomplex. »Hvita byggnader med hvita tak och hvita skorstenar, blott litet svarta i toppen, och med vit rök drifvande öfver det hela.«²

Det är i Dragör som Hjalmar Söderberg skriver på det som skall bli »tänkeboken« *Hjärtats oro*. Det är en samling betraktelser i dagboksartad form om aktuella sociala och politiska frågor. När Söderberg inte skriver eller läser tidningen, så tittar han i kikaren. I själva verket är det med hjälp av den och hotellets tidningar som han reflekterar över sin samtid. Kikaren och pressen är Söderbergs mediala länkar till omvärlden. Synen av nakenbadande damer – »sannerligen en underbar kikare« – föranleder exempelvis en diskussion om sedlighet och kvinnlig rösträtt. Men det är framför allt den politiska situationen i Sverige som oroar honom. »Jag

läser i min svenska tidning, att det väntas storlockout i sommar. Och efter den kommer väl storstrejken. Det eviga hatet mellan öfverklass och underklass, mellan rika och fattiga, »bildade» och »obildade», i Sverige som öfverallt – öfverallt.«³



Genom en kikare. Badliv kring 1910. © SVT & SLBA.

I dagspressen märker Söderberg hur spänningen tilltar under juli. Hans första omsorg är därför att varje dag »rikta kikaren mot fabrikerna i Limhamn för att se, om det ännu ryker ur skorstenarna.« I början av augusti regnar det; Söderberg har tråkigt, och plötsligt en dag är Limhamns fabriker öde. »Ingen rök stiger längre från fabrikerna på den svenska kusten.« Det är den fjärde augusti 1909 – storstrejken har brutit ut. »De fattiga och de rika ha nu ett allvarsamt samtal med hvarandra därhemma i mitt land«, noterar Söderberg, »det är ett krig mellan två stormakter.«⁴

Storstrejken 1909

Genom en kikare. Så ter sig det förflutna inte sällan för en historiker. Med ögonen pressade mot historiens okulär försöker man skönja konturerna av förflutenhetens landskap – långt där borta, men ändå så nära. Om Hjalmar Söderberg använde sig av tidningar och en kikare för att sätta sina tankar i rörelse, är ambitionen i det följande något liknande. De söderbergiska förbindelserna med Sverige har ett slags motsvarighet i mediehistorikerns arbete att stundtals famlande försöka få fast händelser i det förgångna. Att till exempel rulla sig igenom 1909 års dagspress som mikrofilmad bild är att bokstavligen betrakta historien som en medierepresentation.

Med utgångspunkt i gamla tidningslägg är avsikten här att diskutera hurorstrejken – den första stora kraftmätningen på svensk arbetsmarknad – behandlats i olika medier. Till att börja med fokuseras dagspress och bildmedier det ödesdigra året 1909. Det mediehistoriska perspektivet förskjuts efter hand framåt i tiden mot olika former av medialt historiebruk kring strejken – framför allt på film men även i tv. Storstrejken kom att »remedieras« likt det sätt på vilket äldre mediers funktioner och färdigheter införlivas i nya mediala kontexter.⁵ I fokus står alltså inteorstrejakens politiska orsaker, förlopp och verkan, utan massmedieringen av konflikten under 1900-talet.⁶ Strejken genererade flera olika mediediskurser, till en början färgade av dagstidningarnas respektive ideologiska hemvisst. Människor famlade och visste inte vad som var sant eller falskt eftersom tidningarna var fyllda av motstridiga uppgifter. »Rykten spridas och fara i luften, obestyrkta framställningar komma från borgarpressens provisoriska lockoutlappar och allmänheten frågar sig: hur hänger det ihop, hur är det?«, påtalade exempelvis strejkorganet *Svaret* i mitten av augusti.⁷ Medieoffentlighetens bild av strejken var verkligen splittrad.

Landets tidningar var under sensommaren överfyllda med artiklar och bilder, notiser och berättelser om den pågående konflikten. Denna stridens mediala karaktär undgick inte någon. I synnerhet inte efter det att landets typografer tagits ut i strejk, vilket lamslog stora delar av tidens medieindustri. Den konservativa och liberala pressen tvingades ge ut nödtidningar; små stencilerade blad fulla med besk kritik av *Svaret* – landsorganisationens tidning som på strejkbrytarmanér helt fräckt

publicerades.⁸ Offentlighetens maktpositioner bytte plats; de borgerliga tidningarnas dominans växlade till ett medialt underläge. Det är förmodligen en av anledningarna till att presspolemiken under augusti 1909 blev osedvanligt bitter.



»Nej, pressen blef verkligen inte Svaret skyldig! Det var så vackert uträknadt att den i ny kapprock skrudade *Social-Demokraten* skulle bli ensam på täppan, och för det syftets vinnande lät en stor del af Sveriges typografkår duperas sig, lät locka sig till ett aftalsbrott som kommer att stå dem dyrt.« *Svenska Dagbladet* 13/8 1909.

Strejkförloppet i augusti 1909 hade sin bakgrund i konjunktursvängningen året innan, vilken avbröt en längre period av ekonomiskt uppsving. Lågkonjunkturen leder till lönesänkningar och konflikter på arbetsmarknaden. När arbetsgivarna under sommaren 1909 proklamerade lockout – man ville knäcka facken då föreningskassorna var små – svarade landsorganisationen medorstrejck. Den riktar sig mot alla arbetsgivare och syftet är att kasta ordentligt med grus i samhällsmaskineriet. Landet stannar helt. Som mest är mer än 300.000 arbetare indragna i strejken; det är världens dittills största arbetsmarknadskonflikt. Från landsorganisationen hoppas man att regeringen skall medla, men den förhåller sig passiv. Efter det att typograferna, vilka inte tillhör LO, börjat sympatistrejka några dagar in i konflikten tappar arbetarrörelsen

successivt allmänhetens förtroende. »Det brott mot ett nyligen träffadt kollektivaftal, hvarigenom typograferna sökt lägga hämsko på pressens yttrandefrihet,« heter det exempelvis i den konservativa bildtidningen *Idun*, »är ett af de öfvergrepp från storstrejksledningens sida, som bidragit att minska den sympati, som arbetarnas lugna och värdiga hållning under arbetsnedläggelsens första dagar på många håll förskaffade dem.«⁹ Att typograferna går ut i strejk visar sig vara ett taktiskt misstag – snart fylls de borgerliga nödtidningarna av hetska angrepp mot *Svaret*. Pressfriheten är hotad; landet sägs vara på väg in i anarki. I Stockholm sätts militären i beredskap och officerare delar ut skarpa skott till manskapet.

Sanningen är dock att nöd råder och många arbetare och deras familjer svälter då strejkkassorna är helt otillräckliga. I början av september beslutar landsorganisationens strejkledning därför om en gradvis återgång till arbetet på de arbetsplatser som inte är anslutna till svenska arbetsgivarföreningen, den så kallade »rationella klyvningen«. En rad medlingsförslag tas fram, vilka emellertid förkastas av båda parter – och så sakta ebbar den stora striden ut. I slutet av november 1909 publicerar *Söndags-Nisse* en karikatyr: »Medlingen. Framtidsbild 1959«, där några gamla skröplingar fortfarande inte kommer överens.

Organisatoriskt och politiskt var storstrejken ett stort nederlag för arbetarrörelsen. Landsorganisationen förlorade hälften av sina medlemmar, socialdemokraterna likaså. Men i arbetarpressen erkänner man inte det hösten 1909 – och det tar nästan ett halvt sekel innan det medges att strejken var ett misstag. »Med vilken beundransvärd kallblodighet Sveriges arbetare ridit ut denna storm«, sammanfattar istället Zeth Höglund läget i den vänsterradikala *Stormklockan*. »Alla de maktägandes gemena provokationer ha förblivit resultatslösa. ... Vi minnas borgarprässens besoldade upphetsningsarbete [och] vi minnas upprättandet av borgargården bestående av löslösdrivande överklassunglingar [...] Vi komma åter.«¹⁰ Några månader efter konflikten far Kata Dalström fortfarande ut i tirader mot tidens »lögnfakta« och alla de »gemena lögnare i borgarpressen« som sökte sprida missmod bland de strejkande. »Vi ha en mängd eklatanta bevis härför i de uppgifter som den borgerliga pressen kolporterade ut under storstrejken.«¹¹ Faktum är att man på vissa håll redan under konflikten, som i Stockholms strejkkommité, var

så arg på »borgarpressen« att man för all framtid uppmanade folk till bojkott av vissa tidningar. »Härmed [utdelas] en allvarlig maning att de under strejken utkommande borgerliga tidningarna skall betraktas som strejkbrytaralster så länge typograferna deltaga i storstrejken. Boykotta [därför] *alla* borgerliga tidningar under strejken ... för framtiden bojkotta följande tidningar: *Stockholms-tidningen* med dess avläggare, *Hvad nytt*, samt *Aftonbladet*.«¹²

Trots den förbittrade tonen medger arbetarrörelsen inte att det magra strejksresultatet innebär ett bakslag. Tron på utomparlamentariska kampmedel förblir stor – i synnerhet för rörelsens vänsterfalang. Istället för kritisk rannsakan anförs mängder av förklaringar till varför man inte gått segrande ur konflikten: arbetarrörelsen hade inte till fullo behärskat strejkvapnet, man hade för lite pengar i föreningskassorna, motståndaren var för stark, och därtill hade typografstrejken varit ett misstag eftersom den ledde till att det mediala slaget om opinionen gick förlorat. Arbetarrörelsen erkänner sig inte besegrad, tvärtom omges storstrejken istället omgäende av ett historiens heroiska skimmer. Glansen falnar dock succesivt, men i vissa kretsar bibehålls lusten; sextio år efter storstrejken kan *Norrskens-Flamman* exempelvis jämföra storstrejkens »enhet och kampanda« med gruvarbetarstrejken i Kiruna. »Det är inte första gången som Malmfältens gruvarbetare enigt och stridbart med strejken som vapen slagits för sina intressen ... redan 1909 var *Norrskens-Flamman* solidarisk med de strejkande.«¹³

Åsa Linderborg har hävdad att det inom arbetarrörelsen sker en omvärdering av storstrejken redan under 1920-talet. Det är mycket tveksamt om den kommer till stånd så tidigt.¹⁴ Inom arbetarrörelsen figurerar visserligen olika förhållningssätt, och historiebruket kring storstrejken är knappast heterogent. Men ett flertal indicier talar emot Linderborgs tes. När Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek (ARAB) till exempel anordnar en minnesutställning kring storstrejken 1929, omtalas den knappast som en motgång för arbetarrörelsen; strejken har då alls inte förlorat sin heroiska status. I en anmälan pekar man på »de erfarenheter striden gav oss« och hur man bäst skall utnyttja dessa i framtiden. Något nederlag är det inte tal om, snarare framhålls det hur »en unik utställning« som denna bidrar till »att öka intresset för arbetarrörelsens historia.«¹⁵

Historiebruket kring storstrejken förblir i stort detsamma under trettioalet. Trots att socialdemokratin hamnar i regeringsställning omvärderas storstrejken inte på något nämnvärt sätt. I början av 1937 sänder exempelvis Radiotjänst fyra stycken program om den svenska »arbetarrörelsens genombrottsår«. Serien är producerad av Ture Nerman, och i det sista programmet skildras storstrejken genom en intervju med personer som var med 1909. »Meningarna har nog varit delade om storstrejken«, påtalar bland annat Charles Lindley, som i slutet av trettioalet var den ende i landssekreteriatets ledning som fortfarande var i livet. »Var den verkligen ett nederlag för arbetarrörelsen? Nej, jag skulle hellre vilja säga att den rann ut i sanden. Ingen uppgörelse träffades.«¹⁶ Nästan trettio år efter strejken tolkade Lindley den alltså inte som ett nederlag, samtidigt avslöjade hans språkbruk, med ord som »nog« och »verkligen«, att en omvärdering av strejken var på gång.

Dessa radioprogram producerar Nerman mot bakgrund av den stora krönika som han publicerar året därpå, *Svensk arbetarrörelse under hundra år*. Det är en rikt illustrerad, så kallad »bokfilm«; en populärhistorisk framställning i text och bild som även såldes uppdelad i häften på olika arbetsplatser. I den står att storstrejken materiellt blev »ett nederlag för arbetarna, men icke ideellt, och klassens kraft bröts inte.«¹⁷ Men i takt med att socialdemokratin tar ett större ansvar för Sverige och får gehör för sin reformistiska folkhemspolitik, omvärderar arbetarrörelsen sin syn på strejkverksamhet. Det är givetvis något som även förändrar uppfattningen om storstrejken 1909. Under de långa krigsåren tonas klasskampen ned, och när Nermans krönika utkommer i en omarbetad andra upplaga under början av femtioalet, skriver den tidigare socialministern Gustav Möller i bokens förord att »storstrejkens eldprov år 1909 blev svårt för många. Den organiserade arbetarrörelsen förlorade mer än hälften av sina medlemmar.«¹⁸ »Tretiofem år efter det bittra nederlaget«, påtalar Ragnar Casparsson i sin tur i den andra upplagan av *Arbetets söner* – som även den utkommer 1956 – att striden »blev ett långt svältkrig, och där var motståndskraften minst på arbetarsidan. Nederlagets bittra kalk måste tömmas i botten.«¹⁹ Steg för steg framkallas således bilden av händelserna 1909 som ett nederlag för – och misstag av – arbetarrörelsen.

Minnet av historierna kring strejken hålls dock vid liv. Förmedlingsformerna uppgraderas och berättelserna kring strejken kan inte bara läsas i böcker och höras i radio, de ger sig också till känna på filmduken. Men det är framför allt genom televisionen som den svenska arbetarrörelsens historia flyttar in i folks vardagsrum. Som inget medium tidigare förändrar och påverkar tv-apparaten människors uppfattningar och föreställningar om det förflutna. Före kanalklyvningen 1969 räknas tittarsiffror för historiska tv-program i hundratusental, ett publikt genomslag som författare till populärhistoriska böcker bara kan drömma om. Det intressanta med storstrejken är att den efter femtioårsjubiléet 1959 i princip figurerar i alla dokumentärfilmer och tv-program som behandlar eller knyter an till framväxten av det moderna Sverige – och det produceras många sådana.²⁰

Storstrejkens betydelse i ett slags medialt historiografiskt perspektiv – för att knyta an till Linderborgs tes om historien som en ideologisk maktresurs för arbetarrörelsen – är därför inte entydig. Utan tvekan har arbetarrörelsen haft tolkningsföreträde i beskrivningen av strejken, men kampen om händelserna 1909 har en påfallande mångtydig karaktär. Genom att undersöka olika mediala föreställningar kring storstrejken kan man mediehistoriskt få korn på några av de ideologiskt motsägelsefulla diskurser som både definierar och kringgärdar strejken och dess eftermäle. Konflikten brokiga historiska betydelse beror naturligtvis på att den uppfattades och användes av aktörer med olika ideologisk inriktning. Det producerades sinsemellan helt oförenliga och motstridiga mediehistorier kring den. Vid sidan av dagspressen, distribuerades föreställningar om storstrejken dessutom medialt i flera led: i vykort och illustrerad press, i fotografier och i den bitska skämtpressen, samt givetvis på film. Alla de större skämttidningarna lät exempelvis sina förstasidor under augusti och september 1909 kommentera konflikten.

Årtiondena kring sekelskiftet 1900 framträder en medial offentlighet som inte längre bara utspelar sig i dagspressens spalter. Genom att lyfta fram strejken som en händelse vilken det rapporterades flitigt om i visuella medier, kan man skönja konturerna av en offentlig sfär stadd i medial förändring. Storstrejken kan rent av ses som en tidig variant av det som Daniel Dayan och Elihu Katz kallat »mediehändelse«.



Nya Nisses strejkbrytarnummer 4/9 1909.

en företeelse som i realiteten äger rum, men som genom upprepad mediering förefaller utspela sig i medierna – inte minst på grund av den återupprepade »remediering« som sådana händelser präglas av. Mediehändelsen är såtillvida en händelse, som inte skulle ha blivit en händelse, om inte medier utförligt rapporterat om den. Dayan och Katz diskuterar främst mediehändelsen i en senare televisuell kontext med fokus på några av de senaste decenniernas globalt massmedierade händelser.²¹ Men med tanke på att ARAB har hundratals fotografier spridda genom pressmediet, flertalet filmer förevisade i offentliga sammanhang, och uppemot 60 volymer tidningsklipp från konflikten 1909, är det inte helt anakronistiskt att resonera om strejken i sådana termer.

Som historiska källor är tidningar mycket användbara – men de är också otillförlitliga och besvärliga att tolka. Liksom allt historiskt mediematerial är de färgade av sin tid, med ett innehåll som alltid måste studeras i ljuset av sina specifika produktionsbetingelser. Volymerna med pressklipp på ARAB vittnar först och främst om ett överflöd av

mediala utsagor och föreställningar om konflikten – snarare än om dess faktiska förlopp. Denna strejkens mediearkivariska dimension uppmärksammades redan av Oscar Borge, ARAB:s förste föreståndare. I ett upprop i *Social-Demokraten* i oktober 1909 riktade han en vädjan om att allt material kring storstrejken, från protokoll till tidningsurklipp – »eller helst hela tidningsexemplar« – skulle överlämnas till arkivet för att »därmed ge en möjligast fullständig, trogen och intressant bild av dessa väldiga händelsers orsaker och förlopp.«²²



**Kungsgatan i Stockholm
under storstrejkens
första dag 1909.**
Foto: Axel Malmström.
© ARAB.

Alla arkiv är och förblir emellertid en kulturell spegling och samhällelig representationsform. Inte ens Borges gedigna arkivinsats har gjort det möjligt att teckna en trogen bild av konflikten 1909; även tidningarna innehöll ju ett sovrat material. Men det är inte bara vad som sparats för eftervärlden som haft inflytande på den bild av storstrejken som etablerats under 1900-talet. En målsättning i det följande är att mediehistoriskt uppmärksamma att även det mediala sätt – det vill säga den typ av mediering som alltid föregick själva bevarandet – också påverkade förståelsen av konflikten. Inom historievetenskapen har det funnits en tendens att förbise att till exempel gamla fotografier inte bara mekaniskt avbildar det som råkar befinna sig framför linsen; fotografier representerar på ett mediespecifikt sätt beroende på bildens syfte, dess kontext, dess inramning och så vidare. Historien i audiovisuell form har helt enkelt en medial sida som alltför sällan uppmärksammas.

Storstrejken 1909 är faktiskt ett utmärkt exempel på att många historiska händelser är identiska med historien om sin egen medialisering – åtminstone i arkivariskt hänseende. Metodologiskt handlar det därför här om att trevande formulera en kritik mot den akademiska tradition som trots att den ständigt förklarar att verkligheten (eller historien) aldrig är tillgänglig för oss, utan alltid medieras via olika former av diskursivitet, likafullt fortsätter att resonera som om det fanns en historisk sanning att avslöja. Men så är nog inte fallet; kunskapen om vår omvärld har åtminstone sedan andra hälften av 1800-talet varit medialt reglerad. Under mediemodernitetens 1900-tal framträder i det närmaste alla händelser i ett slags mediediskursiv form, varför dessa medieringar bör ses som en integrerad del i kulturens historiskt föränderliga kommunikationsprocesser. Som ett slags tidig mediehändelse antyder därförorstrejken hur politiken var medialt dikterad redan för nästan hundra år sedan. Dätidens medier var aktörer som utövade politiskt inflytande, samtidigt började de att vävas samman och länkas ihop med samhället och politiken i stort. Medieringen avorstrejken antyder såtillvida konturerna av en framtida mediepolitisk agenda, där själva föreställningen om politik har en medial dimension. Eftersom konflikten främst utspelade sig i medierna, så föreligger det också en spännande metamedial diskurs som pockar på att uppmärksammas. För att få ett politiskt genomslag var strejken tvungen att medieras; för strejken som mediehändelse var det till och med en förutsättning. Storstrejken 1909 kanske rentav skall betraktas som en medial kommunikationsform i sig själv?

Storstrejken i dagspressen

I slutet av juli 1909 påtalade liberala *Dagens Nyheter*: »partitidningar af båda ultrafärgerna ha helt naturligt ej mycket af samförstånd gentemot hvarandra i dessa dagar.«²³ Både den konservativa och liberala opinionen intog underorstrejken en mycket kritisk hållning gentemot arbetarrörelsen. Som Staffan Björck påtalat i sin genomgång av sekelskiftets Sverige polariserades läget snabbt; sedan strejken brutit ut fanns det bara en arbetarnas och en arbetsgivarnas press.²⁴ Att mediebildens av konflikten varierade är därför knappast överraskande; landets partipress skulle decennier framöver förbli stark. Men att pressgrannars

uppgifter, rapporter och påståenden om varandra var glödhett tidningsstoff under augusti 1909 är mer förvånande. Mediehistoriskt är just den metamediala rapporteringen och interna pressdebatten kring storstrejken speciellt intressant. I tidningsläggen framträder en hetsig polemik som antyder att strejkförloppet uppfattades, tolkades och bedömdes radikalt annorlunda alltefter politisk tidningsfärg.²⁵ Förvisso körde tvister och dispyter, meningsskiljaktigheter och åsiktsutbyten snabbt fast i ett slags medialt skyttegravskrig – inte sällan med infama påhopp. »Alla hederliga, fredliga medborgare ha skaffat sig revolverar, talar borgarpressen om, som gjort allt för att skrämma sin läsekrets»²⁶, häcklade *Social-Demokraten* »kapitalismens pressorgan». Konservativa *Stockholms Dagblad* kontrade med att rapportera om »det vildaste superi» bland lediga svenska arbetare på besök i Danmark – ingen sprit fanns att köpa i Sverige medan strejken pågick.²⁷ Liknande excesser och överdrifter var vanliga; ord stod mot ord. Rapporteringen under storstrejken färgades av tidningarnas politiska hemvist på ett närmast exempellöst sätt; presspolemiken var bokstavligen iögonfallande. På ena sidan stod arbetarpressen med *Social-Demokraten* i spetsen, och bland de borgerliga tidningarna hörde konservativa *Nya Dagligt Allehanda* och *Stockholms Dagblad* till arbetarrörelsens mest oförsonliga kritiker.²⁸ Det var utanför den senares redaktionsfönster som de famösa »lögnlakanen» hängde – tre stycken lärfrullar med uppgifter om alla dem som påstods ha återupptagit arbetet när strejken pågått en tid.

Under juli 1909, strax innan strejken bröt ut, ägnades mycket spaltutrymme i pressen åt frågan om huruvida arbetarna och landsorganisationen bröt gällande avtal genom att gå ut i strejk. »Behövfa arbetare icke hålla avtal?«, frågade sig till exempel *Stockholms Dagblad*. Tidningen hävdade att det »tydligen var meningen [att] på arbetarehåll draga med i strejken en hel del arbetare, som äro bundna af öfverenskommelser med arbetsgifvare, enligt hvilka lockout, strejk och blockad aldrig får förekomma under avtalstiden.»²⁹ Artikeln följdes upp samma dag strejken bröt ut »i dåraaktig blindhet»; *Stockholms Dagblad* gick i skarpa ordalag till attack mot »arbetarpressen och de kraf på att ohederligt bryta aftal» som där ideligen framfördes.³⁰

I den intensiva presspolemiken stod till en början anklaganden om falska avtalsbrott mot arbetarnas möjlighet att organisera sig.



Uthängda arbetare. Det famösa »lögn-lakanen« utanför *Stockholms Dagblads* redaktionsbyggnad på Vasagatan 9 i Stockholm. © ARAB.

Agitatoriskt hade *Social-Demokraten* proklamerat att »arbetarna vet att det gäller att värna sin organisation, sin medbestämmanderätt i fråga om lön och arbetsvillkor och därför fördraga de att nu några veckor framåt leva på bröd, salt och vatten.«³¹ »Torrt bröd håller sig«³², svarade *Nya Dagligt Allehanda* syrligt i en motartikel, som också den livligt diskuterade pressens roll i den kommande konflikten. Det påpekades att Hjalmar Branting beklagat sig över »den borgerliga pressens brist på visdom«, men framför allt kritiserade man *Social-Demokraten* med dess hetsartiklar och spridande av lösa rykten. »Branting själf, som ju ej längre är redaktör i dagspressen, skrifver ... att »pressen trots alla anspråk inte styr världen«, men det är en klen tröst för *Social-Demokratens* förlöpningar, då ju i alla fall pressen, efter hvad Branting menar, har förmågan att missleda världen.«³³

Beträffande missledande föreställningar kontrade *Social-Demokraten* dagen efter det att storstrejken proklamerats: »Den borgare som de närmaste dagarna före storstrejkens utbrott läst högertidningarna ... trodde nog [igår] knappast sina ögon och öron. I stället för de vilda uppträden han sett i sin fantasi, kunde han endast upptäcka väldiga skaror av mestadels helgdagsklädda arbetare, som lugnt och stilla

promenerade utefter gatorna.«³⁴ Efter hand insåg och påtalade även den borgerliga pressen att strejken förflöt mycket lugnt; det var egentligen bara agitatorn Hinke Bergegrens radikala ungsocialister – de så kallade »unghinkarna« – som störde ordningen. I samma nummer av *Social-Demokraten* fanns också en artikel kring spårvägspersonalens beslut att gå i strejk. Men *Social-Demokraten* ägnade sig främst åt att polemisera mot de felaktigheter som *Stockholms Dagblad* och *Aftonbladet* publicerat i frågan.³⁵ Dagen efter tog man ånyo sats och attackerade ytterligare en tidning. »*Nya Dagligt Allehanda* framhärdar i sin lögnkampanj«, påtalades det apropå en incident där en arbetarskara skall ha hotat en mjölkkusk på Götgatan i Stockholm. Enligt *Social-Demokraten* var det hela en »uppdiktad upphetsningshistoria«, och man varnade med att försöka övertala »borgartidnigens« typografarbetare att vägra sätta »smädesskriverierna mot arbetarrörelsen.«³⁶

På ett liknande sätt fortsatte det under hela augusti månad; »Fiendepressens skrän« och »Ur fiendepressens örtagård« är rubriker som talar sitt tydligt språk.³⁷ I strejkorganet *Svaret* fanns även de återkommandekolumnerna »Stridsläget« och »Stridsfältet« som ofta handlade om pressgrannar. Trots all sin principiella antimilitarism använde sig arbetarrörelsen ofta av sådana krigiska termer i agitationen, speciellt under storstrejken.³⁸ Efter det att landets typografer tagits ut i strejk den tionde augusti, höjdes tonläget ytterligare. Typografstrejken var en minst sagt drastisk åtgärd som innebar ett slags själv censur av arbetarrörelsen. »Intet undantag för socialisttidningarna« kunde man läsa i *Svenska Dagbladet* några dagar innan den proklamerats: »arbetsnedläggelsen bör omfatta alla tidningar, således äfven arbetarepartiets organ.«³⁹ Med typografernas inträde i strejken drabbades landets tidningar, oberoende av politisk färg. Men det gjordes ett undantag. »Med vårt medgivande kommer Landssekreteriatet att dagligen utsända tryckta meddelanden om storstrejkens förlopp.«⁴⁰ »*Svaret* är namnet på det meddelande, som Landssekreteriatet ... ämnar utgiva varje dag under tiden den allmänna arbetsnedläggningen varar.«⁴¹

Landssekreteriatets överenskommelse med typograferna om att *Svaret* skulle få utges som enda tidning i landet var mycket kontroversiell, i synnerhet eftersom typografstrejken samtidigt lamslog landets övriga press. Ingen tidning kunde tryckas, och heller inte distribueras eftersom

tidningsbuden också strejkade. Redaktionerna fick själva hektografera små nödtidningar med ursäkter till sin läsekrets: »Typografernas ansvarslösa aftalsbrott har för en tid stannat våra rotationspresar. *Stockholms Dagblad* kommer emellertid att med alla till buds stående medel söka uppehålla kontakten med allmänheten.»⁴² Till följd av »typografernas aftalsbrott utkomma landets tidningar nu i regel som tryckta eller maskinskrifna lappar. Södermanlands Läns Tidning bedja våra prenumeranter om öfverseende och tålmod.»⁴³



Typografer i strejk. Nödkomnummer av *Södermanlands Läns Tidning* 11/8 1909.
© ARAB.

Det hela urartade till ett slags mediekrig. Vreden i den borgerliga pressen visste inte några gränser – den svenska tryckfriheten var hotad och man anklagade arbetarrörelsen för att censurera det fria ordet. Publicistklubben protesterade högljutt; socialisterna våldförde sig på yttrandefriheten. Under en debatt på Publicistklubben beskylldes landsekreteriatet för att vara »det fria ordets undertryckare»; stämningen var hätsk och olika talare menade att typografernas strejk lett till »en skandalös kränkning af det fria ordets rätt.»⁴⁴ Dagen efter det att första numret av *Svaret* givits ut, anmärkte *Stockholms Dagblad* sarkastiskt att tidningen »skall blifva det enda 'riktiga och pålitliga svaret' på alla rykten och frågor om storstrejkens gång. Den lämnar också såsom var att vänta, en alltigenom för socialistiska läsare anpassad framställning af den sjätte storstrejksdagen, undertrycker konsekvent alla meddelanden,

som kunna vara ägnade att nedstämna partivännernas redan något mindre än förut frejdade mod.«⁴⁵ Med hög svansföring genmälde *Svaret*: »skillnaden mellan *Svaret* och de smålappar som borgerliga blad utsända, är att dessa senare okontrollerat införa telegrammen från stridsfältet ... varemot *Svaret* endast tar kontrollerade och korrekta uppgifter. *Svarets* uppgift är icke att komma först utan att endast meddela sanningen.»⁴⁶

Vid sidan av att presspolemiken gick på högvarv, antyder ovanstående att arbetarrörelsen skattade sin journalistiska kompetens högre än motståndarens. Strejken rubbade offentlighetens maktpositioner, och *Svaret* tvekade inte att utnyttja det mediala underläge som de borgerliga tidningarna befann sig i. Visserligen tog det inte många veckor innan de flesta konservativa och liberala dagstidningar återfick sitt normala utseende, men arbetarrörelsen flyttade ändå fram sina mediala positioner. Samtidigt for den borgerliga pressen – i synnerhet *Stockholms Dagblad* – med viss rätt ut mot arbetarrörelsens presshyckleri. *Social-Demokratens* avisering att man »naturligtvis icke kommer att söka genom strejkbryteriarbete åstadkomma någon provisorisk« tidning, menade *Stockholms Dagblad* var »en jesuitisk förklaring af renaste vatten«. Ty i samma nummer meddelar tidningen, att den under storstrejken kommer att stiga upp i en annan form. Från och med idag utkommer nämligen tidningen *Svaret*, under förklädnad av »landssekreteriatets tidning«, men i själva verket är det en provisorisk upplaga af *Social-Demokraten*.»⁴⁷ I en längre pressöversikt genmälde *Svaret* indignerat att det »fria ordets riddare« numer föreföll vara en tacksam roll: »hela borgarpressen axlar den riddarkappan, så illa den än sitter.«⁴⁸

I mitten av augusti började så de strejkkritiska borgerliga dagstidningarna fyllas av rapporter om arbetsplatser där arbetet återupptagits. »Många strejkande som tröttnat«, meddelade exempelvis *Stockholms Dagblad*: »från allt fler platser i landet berättas om strejkande som återgå till arbetet.«⁴⁹ Den till en början påstådda återgången till arbetsplatserna – som just *Stockholms Dagblad* gjorde till en spektakulär händelse genom sina »lögnlakan« – gav nytt bränsle åt den eldfångda polemiken mellan tidningsdrakarna. *Stockholms Dagblads* »fylliga öfverblick« av vilka arbetsplatser det hela gällde, föranledde *Svaret* att ägna merparten av sin förstasida åt dementier. »De borgerliga bladen«, påtalade *Svaret*, »förklarar nu till borgarnas förnöjelse att storstrejken är »på upphållningen«. Och

Stockholms Dagblad tror sig peppra sina uppgifter om »återgång i arbetet» genom att tillägga att de komma aldrig in i *Svaret*. Jo, tillfoga vi, *alla korrekta uppgifter*.« Enligt *Svaret* var *Stockholms Dagblads* lärftrullar inte annat än fyllda av »arbetsgivarföreningens lögnar». ⁵⁰

»Som en orm i en myrstack vrider sig arbetsgivarnas press för att söka undanflykter från det förkrossande faktum att storstrejken på sin femtonde dag visar praktiskt samma antal strejkande som [tidigare]«⁵¹, meddelade *Svaret* stolt i slutet av augusti 1909. Två veckor senare var storstrejken emellertid över och det sista numret av tidningen utgivet. *Svaret* hade som mest en upplaga på 150.000 exemplar. Tidningen var med andra ord en publik kanal som nyttjade storstrejken som ett slags medial kommunikationsform. Som medium uttrycktes storstrejken genom pressen, och faktum är att den till en inte ringa grad utspelade sig i tidningarnas spalter. Som exemplen visat var dagstidningarna överfyllda av anklagelser och påståenden, förnekanden och dementier. »Lögnerekord i presspolemik« är talande nog titeln på en artikel som trettio år senare försökte återge konflikten.⁵² Sällan, om ens någon gång tidigare i den svenska presshistorien, var tidningsmediet så upptaget av sig självt som under storstrejken 1909.

Storstrejken i bild

Även om det publicerades mängder av artiklar om storstrejken, så trycktes nästan inga bilder i dagstidningarna. Pressen var 1909 fortfarande mycket bildfattig; likväl hade nästan alla av de få illustrationer som publicerades i tidningarna under augusti anknytning till konflikten. Under rubriken »Storstrejksbilder« tryckte exempelvis *Stockholms Dagblad* i mitten av augusti några teckningar som bland annat föreställde det egna tidningshuset, och soldater vid Norra station – »mjölkens beskyddare». ⁵³ Avsaknaden av illustrationer i dagspressen till trots spelade bildmedier en inte oväsentlig roll under storstrejken. Visserligen fanns det inom arbetarrörelsen ikonoklastiska tendenser, och någon agitation i visuell form var det knappast frågan om – inte än. Men bilder togs emellanåt i bruk på ett övertygande sätt. Första september 1909 publicerade till exempel tidskriften *Fram* ett fotografi med verklig politisk kraft. På bilden syntes en större folkmassa som

lyssnade till en ensam talare. Bilden var fotograferad under ett möte i Malmö Folkets park i början av augusti. Det var ett fotografi med ideologisk styrka där arbetarklassen kunde betrakta sin kollektiva vägran. Talaren var den danske folketingsledamoten Thorvald Stauning, som ett år senare skulle väljas till det danska Socialdemokraternas partiledare. Men illustrationens mediepolitiska potens var oberoende av honom. Bildens faktiska och indexikala omständigheter var till och med helt ovidkommande; fotografiet bör snarare förstås som en närmast ikonisk representation av arbetarrörelsens kamp- och strejkvilja.



»Ett storstrejksmöte.« *Fram* nr. 9, 1909.

Det är också en tolkning som ligger i linje med den lakoniska bildtexten »Ett storstrejksmöte«. Detta var ett av många möten under konflikten 1909 där arbetarna kollektivt visade sin styrka – och där även tidningsmediet utgjorde en solidarisk förlängning av händelsen. Den här typen av mötesbilder gjorde sig givetvis också grafiskt bra på bild. Dagen efter det att storstrejkens första »jättemöte« hölls i Lill-Jansskogen i Stockholm, publicerade exempelvis *Social-Demokraten* ett liknande fotografi med arbetare långt in i bilddjupet. Syftet med sådana bilder var just att både agitatoriskt och propagandistiskt ingjuta mod – eller förskräckelse – hos betraktaren, allt beroende på politisk preferens. I samma nummer av *Fram* publicerades också ett andra fotografi taget i samband med strejkmötet i Malmö. »Bröd åt de strejkande«, upplyste

bildtexten, och som kommentar poängterade *Fram*: »Vi ha i detta nummer infört ett par strejkbilder från Malmö, ett möte och en brödtransport från storstrejksutskottets bageri till utlämningsstället i Folkets park. Vi tro, att dylika bilder ha stort intresse och hemställa därför till dem, som förfoga över vackra [sic] och tydliga fotografier från storstrejksdagarna, att låna oss densamma för ev. återgivande i *Fram*.«⁵⁴

Bilderna i *Fram* fick sin politiska pregnans av att tidskriften vanligtvis var mycket bildfattig. Allt sedan starten 1903 hade illustrationer i denna det socialdemokratiska ungdomsförbundets månadstidskrift tillhört undantagen. Det hade trycktekniska orsaker, och visserligen förekom tecknade illustrationer och karikatyrer ibland, men fotografiska reproduktioner var sällsynta. Strejkbilderna i *Fram* kan dock ses som ett exempel på en gradvis förskjutning inom arbetarrörelsen mot ett mer mediemodernt opinionsarbete. Fotografiet av strejkmötena i Malmö eller Lill-Jansskogen hade förmåga att forma människors uppfattning om kollektivets styrka. Bilderna illustrerade, bortom vad de egentligen föreställde, hur politiken kunde framställas och iscensättas medialt med ett publikt budskap. I kommentaren påpekade *Fram* att man trodde att sådana bilder rönt intresse – en antydning om att även den unge Per Albin Hansson, som då var tidningen redaktör, tagit intryck av modernitetens visuellt orienterade medier och offentligheter.

Fotografier och teckningar, karikatyrer och film spelade därför en viktig roll under storstrejken. Visserligen hävdade Rune Waldekrantz i en artikel om tidig film, »oscarianernas verklighetsbilder«, att filmkameran blundade för samtidens sociala konflikter: »om storstrejken hade biografernas 'verklighetsbilder' inget att berätta.«⁵⁵ Men där har han fel. Det spelades in ett flertal filmer under storstrejken. Om det fanns intresse av att läsa om strejken i dagspressen, var folk även hugade att se rörliga bilder av händelsen på de många biograferna – i analogi till vad Joseph Garncarz kallat »optische Berichterstattung«, ett slags visuell nyhetsrapportering.⁵⁶ Redan vid mitten av 00-talet etableras ett medialt samspel mellan pressen och aktualitetsfilmen i sättet att rapportera om nyheter. Pressen var samtidens snabbaste nyhetsmedium, men filmen kompletterade väl genom att i rörlig bild visa det som inträffat.⁵⁷ Bland bevarade biografblad kan man exempelvis notera att Svenska Biografteatern i Eskilstuna i början av oktober 1909 annonserade om

en »nyhet för dagen«, aktualitetsfilmen *Stockholm under storstrejken*. I »en rad belysande bilder« visade filmen ett antal scener från den timade konflikten: »utanför tidningarnas depeschbyrå«, »de strejkande sysselsättande sig med metning i Norrström«, samt »militärbevakning vid gas- och vattenledningsverket«. En tid senare, i mitten av oktober visade Intima Biografteatern i samma stad filmen *Vräkningarna vid Hornsdals bruk*, en händelse i efterspelet kring strejken som tidningarna rapporterat flitigt om. Filmen var ett reportage om de »till vräkning dömda familjerna«, och på ytterligare ett biografblad gavs detaljerade upplysningar om filmen.



Storstrejken i rörliga bilder. Biografblad i Eskilstuna annonser hösten 1909 för nya filmer om konflikten. © SLBA.

Ingen av filmerna ovan har bevarats. De enda rörliga bilder från storstrejken som fortfarande existerar är ett antal sekvenser från Stockholm, bland annat under det stora strejkmötet i Lill-Jansskogen – den händelse som också fotograferades av *Social-Demokratens* utsände. Den tidningen var faktiskt först med en reguljär filmbevakning, en verksamhet som just startade 1909. I signaturen Maudlins »biografspalt« informerades det under en tid om nyheter på filmrepertoaren. Signaturen var en pseudonym för Vera von Kraemer – ingen mindre än Hjalmar Brantings

styvdotter. »Biografen har på helt naturliga grunder blifvit en ofantligt omtyckt förströelse och [*Social-Demokraten*] skola också i våra översikter ta all tillbörlig hänsyn till människans behov av omväxling, fantasi, skönhetsintryck och äventyrsglädje«, påpekade Maudlin i mars 1909.⁵⁸ *Social-Demokraten* skrev nu ingenting om film under storstrejken, men som aktualitetsfilmerna från konflikten antyder, så hade film och politik under 1909 börjat kopplas samman. I en återblick över 1909 påtalade till exempel *Nordisk-Filmtidning* att biografen under det »tilländalupna året ytterligare vidgat sin användbarhet. Så har den visat sig med största fördel kunna användas [av] valkandidater.«⁵⁹ Politiker på film var förvisso något som ännu mest sågs i Amerika, men omständigheten att denna koppling gjordes i en återblick över strejkåret 1909 antyder att kinematografen gradvis började uppfattas som ett medium bland andra i den politiska offentligheten. Det motstånd som länge funnits mot »biografeländet« var inte längre helt kompakt; det började luckras upp och mediet vann nya förespråkare. Ändå skulle det dröja flera år innan de första svenska arbetarporträtten gjordes på film. Först 1914 regisserade Victor Sjöström en spelfilm som utspelade sig i arbetar- och fabriksmiljö. Rollen som proletär spelade han själv; filmen hade titeln *Strejken*.⁶⁰



»Numera erkännes att vi med biografen fått en en utmärkt hjälp vid utvecklingen af ... de bredare folklagens upplysning ... Alla dagens händelser kan visas för en talrik publik på kinematografteatrarna nästan i samma ögonblick de hända.« *Nordisk-Filmtidning* mars 1910.

Oaktat de rörliga bildernas genomslag, medierades storstrejken visuellt främst i stillbildsform. I den illustrerade tidningen *Idun* blev exempelvis konflikten till en nästan helt igenom visuell händelse. Augustinumret

av *Idun* 1909 ägnades »uteslutande åt en rikhaltig bildlig framställning af den märkliga sociala strid, som i dessa dagar uppfyller alla tankar och sinnen.« I tidningen var inte mindre än 45 fotografier, tagna av A. Blomberg, tryckta. Omslaget pryddes av ett distinkt fotomontage med ett antal sittande arbetare – och en arbeterska – värdigt hävdande sin rätt. Mängden av fotografier i *Idun* är intressant, inte mist eftersom fotografier – i motsats till tecknade bilder – suddar ut spåren av sin egen mediering. Fotografierna i *Idun* tycktes alltså inte representera strejken så mycket som presentera den. På grund av typografistrejken hade tidningens »redaktions- och kontorspersonal« själva »falsat veckans nummer«, något som läsaren också kunde se på ett fotografi i tidningen.



»Storstrejken.« Omslag av *Idun* nr. 34, 1909.

Iduns storstrejksnummer var förvånansvärt neutralt för att vara en tidning som räknade den »borgerliga kvinnan« som sin främsta läsare. Även om den pågående konflikten beskrevs som unik i sitt slag, med »en stark känsla ... att hvarje dag är historisk« – mittuppslaget i tidningen bar just rubriken »Bilder till storstrejkens historia« – innehöll Blombergs fotoreportage tämligen objektiva bilder. Fotografierna avbildade både arbetarnas och skyddskårernas högkvarter, det fanns porträtt av ledande personer inom strejkledningen såväl som inom arbetsgivareföreningen, militärer på vakt figurerade liksom en agiterande Kata Dalström. Även bildtexterna var återhållsamma: »lossning med militärhjälp«, »kvinnlige

ordningsmän« eller »strejknyheter studeras«. Det kommer därför inte som någon överraskning att Idun påtalade att det inte var tidningens »sak att blanda vår röst i den starka kör, som nu ljuder från de olika partiernas press, och i hvilken klassmotsatserna och klasskampen få sitt pregnanta uttryck. Men det finns andra än direkt politiska synpunkter, ur hvilket det ligger nära till att se den bittra inbördes striden.«⁶¹



»Bilder tillorstrejkens historia.« *Idun* nr. 34, 1909.

Precis som i *Fram* avbildade flera av fotografierna i *Idun* arbetarmassor. »Cirkusmötet«, där typografstrejken proklamerades figurerade på bild, liksom massmöten i Lill-Jansskogen och strejkmöten i Hornsbergs hage. Detsamma gäller många av de fotografier som bevarats på ARAB kringorstrejken, av vilka en hel del också publicerades. Bildarkivet där kring konflikten 1909 har framför allt ett ständigt återkommande motiv – det solidariskt strejkande kollektivet. Fotografier av demonstrationer, arbetare på gator och torg, strejkmöten och arbetare som lyssnar, har alla det gemensamt att det är kollektivet som upptar bildernas fokus, snarare än enskilda individer. Det är inte speciellt uppseendeväckande, men mediehistoriskt visar ett antal av dessa bilder prov på en slående grafisk likhet med den sovjetiska montagefilmen som tio år senare slår världen med häpnad. Bland de vykort som exempelvis återfinns i Gerda



Vykort av Gustav Möller som brandtalar i Hälsingborgs folkpark, den 5/8 1909. Baksidan av vykortet har prickade rader för porto och adress, men det finns inget firmamärke varför de förmodligen trycktes privat. © ARAB.

Möllers samling – Gustav Möllers första fru – är herr Möller själv knappt synlig. Det centrala för dem som skickade, eller tog emot dessa vykort var inte talaren – utan mängden åhörare.

De bilder som efter 1909 emellertid främst associerats med storstrejken är med all sannolikhet karikatyrer. Samtliga nummer av *Stormklockan* pryddes till exempel under konflikten med olika karikatyrer apropå konflikten: från storstrejksblixten som slår ned i hatten på den borgerliga tidningsredaktören, till den fattige arbetaren och fete borgaren som rustar sig för strejk – den ene genom att göra ytterligare hål i svängremmen och den andra genom att hamstra bostaden full.⁶² Ofta har sådana bilder illustrerat storstrejken i historiska översiktsverk.⁶³ Karikatyrer och skämtbilder är dock en förbisedd historisk källa, men använder man skämtpressen kan man ofta på ett koncist sätt få korn på både samtida stämningar och föreställningar.⁶⁴

I den allt sedan sekelskiftet 1900 blomstrande svenska skämttidningsfloran – Albert Engströmns *Strix* grundades exempelvis 1897 – var storstrejken ett tacksamt motiv. I de kvicka skämttidningarna levererades en bitsk kritik som på ett spirituellt sätt turnerade hur konflikten påverkade samhället. De sex nummer av *Söndags-Nisse* som kom ut under strejkveckorna var fulla av grafiska kommentarer till strejken. I tidningens första »storstrejksnummer« hittar man exempelvis två av de mest reproducerade karikatyerna från konflikten: den ena med »borgargardet« av präster, fabrikörer och militärer försedda med knölpåkar och gevär för att upprätthålla den allmänna ordningen. I den

andra bilden, »Jättestrejk eller de korslagda armarnas politik«, tecknas bilden av den sovande arbetarjätten med ett bedjande, uppläxande och piskande borgerskap som kräver återgång till arbetet. Förstasidorna i *Söndags-Nisse* under september innehöll vidare de klassiska bilderna av en arbetarmassa som tillsammans bildar ordet »nöd«, samt karikatyren av strejkledaren Herman Lindkvist som, efter det att strejken blåsts av, erbjuder ett begagnat strejkspöke till reapris.⁶⁵

I den radikal-konservativa *Strix* var bilden snarlik. »Hur storstrejken hade verkat om allt gått i 'god ordning'« kunde man till exempel läsa i ett nummer, följt av en rad teckningar av »skräddarstrejk« – nakna borgare på promenad – »barberarstrejk« – borgare med ofantliga skägg – och »skomakarstrejk« – borgare barfota på stan.⁶⁶ För Engström själv var strejken ett uppskattat motiv, och samtliga av hans förstasidor under augusti hämtade inspiration från konflikten. I bilden »från Stockholms skärgård«, kunde hans skärgårdsgubbar kongenialt utbrista: »'är på 'Arö 'ar vi ingen civilisation eller socialism, 'är 'ar vi bara strömning.«



»Från Stockholms skärgård« av Albert Engström. *Strix* nr. 33, 1909.

Vid sidan om *Strix* och *Söndags-Nisse* var även de illustrerade skämttidningarna *Puck* och *Kasper* fyllda av bilder som alluderade på storstrejken – likaså *Nya Nisse*, *Kurre* och *Löpar-Nisse*. Mängder av massproducerade teckningar, bilder och karikatyrer florerade alltså kring strejken. I nästan alla av dessa tidningars augustinummer anspelade framsidans bilder på konflikten, från punschdrickande grevar som förfasade sig över lata arbetare till tafsande, kärlekskranka typografer



Den kärlekskranke typografen.
Kasper 28/8 1909.

– »Fina Blom (till typografen Ka'lson): Tryck inte så der, jag tillåter inge strejkbryteri!«.

Men vilken bild av strejken var det egentligen skämtpressen distribuerade ut i medieoffentligheten? Givetvis var den inte entydig, men merparten av bilderna uttryckte knappast någon större sympati för de strejkandes sak. Går man igenom bildmaterialet är det faktiskt bara Schonbergs »nöd«-bild i *Söndags-Nisse*, med undertiteln: »Huru länge?«, som röjer någon form av empati för de strejkande. Men skämtpressen publicerade å andra sidan inte heller karikatyrer av lata arbetare. Snarare var det borgarklassen som häcklades genom återkommande nidsbilder av tjocka fabrikörer med cigarr. Det låg så att säga i skämtpressens natur att ha en satirisk udd; en karikatyr är ju en överdriven bild vars effekt är en följd av dess excess. Tecknarsignaturer som Waldeck och Kumlien bekände därför inte politisk färg i sina bilder, men deras karikatyrer ger ändå en antydning om uppfattningar kring strejken. Waldeck lät till och med producera ett »storstrejkspel« på förlaget Svithiod, fylld av karikatyrer kring konflikten som kunde inhandlas för 75 öre. Spelet levererades i ett fodral och kunde vikas ut som ett slags brädspel. På 28 rutor fick spelaren hela storstrejken berättad för sig: »ibland arga socialister – lätt man råkar uti klistar«. Hamnade man på ruta 15 stod: »modigast ibland rebeller, Hinke springer när det gäller«. Hela spelet inleddes med: »här begynna vi vår gärning – kasta nu din storstrejktärning.« Men redan



»Storstrejkspellet af Waldeck« © ARAB.

på ruta två, där en sovande arbetare låg, kunde det ta stopp: »Alla strejka – ingen hast, varsågod ligg kvar ett kast.«

1909 års bildmedieringar avorstrejken i karikatyror och teckningar, fotografier, illustrationer och film etablerade såtillvida ett slags generell bild av konflikten. Den tog sig olika visuella uttryck, men den påverkade

också samtidens och – genom arkivet – eftervärldens föreställningar om den stora striden. De bilder som bevarats visade knappast upp strejken på ett sådant sätt som den upplevdes, men genom upprepad reproduktion har dessa bilder på ett normerande sätt styrt eftervärldens föreställningar kring storstrejken. Det finns till exempel flertalet bilder av metande arbetare som tryckts otaliga gånger. Förlagan till detta fiskemotiv torde ha varit fotografiet, »strejkande arbetare metar vid kajen utanför Grand Hotel«, som togs av en okänd fotograf i början av augusti 1909. Det är en bild som återreproducerats i så skilda sammanhang som i »bokfilmen« *Gustaf v och hans tid*, i Ture Nermans Svensk arbetarrörelse under hundra år och i den kolorerade veckopressen.⁶⁷ Senare har den också klippts in i flera film- och tv-produktioner. Redan i samtiden turnerades faktiskt detta motiv med metande arbetare. I ARABs fotosamling finns exempelvis en rad varianter; i mitten av augusti införde *Stockholms Dagblad* en teckning av Pontus Lanner, där arbetare satt på tunnor längs Stadsgården och fiskade, och *Idun* hade ytterligare en variant med



Att meta sig igenom en strejk. Fiskebilder ur ARABs bildsamling, »Storstrejken 1909 (samling)« volym 1:1.

arbetare som satt med sina metspön. På ingen av bilderna figurerade en enda kvinna, men i *Söndags-Nisse* gjorde Kumlien en jämförelse mellan olika nationella strejkkulturer, där fiskemotivet än en gång visade sig tacksamt. Tvivelsutan var det så att ett antal arbetare faktiskt metade i Stockholms ström under augusti 1909. Aktualitetsfilmen *Stockholm under storstrejken* hade ju även den en sekvens med metande arbetare vid Norrström. Men det var givetvis inte så att alla strejkande arbetare i Stockholm satt på kajkanten och fiskade, något som det flitiga mediala användandet av detta motiv antyder. Poängen är att motivet genom sin återkommande reproduktion, inpräntat ett slags föreställning om att så var fallet – att strejken för många förflöt stilla och lugnt med ett metspö i hand. En ständigt reproducerad bild är inte oskyldig, på sikt har den inverkan på den historiska förståelsen av en händelse.

Storstrejken remedierad

I juni 1938 har spelfilmen *Med folket för fosterlandet* premiär. Det är en episk krönika om två svenska familjer – en socialistisk och en borgerlig – med fokus på kungahuset och arbetarrörelsen. Filmen regisserades av Sigurd Wallén som själv spelade den socialistiske familjefadern. Inledningsvis handlade det om storstrejken 1909 – och givetvis återfinns en sekvens med den strejkande metallarbetaren Wallén som metar i Stockholms ström. Fiskemotivet letade sig alltså också in i det fiktiva historiebruket kring strejken – och långt senare i den svenska filmhistorien stöter



Metmotivet remedierat. Stillbilder ur Sigurd Walléns, *Med folket för fosterlandet* (SF, 1938), och Vilgot Sjömans, *En handfull kärlek* – originalet i färg. © SVT & SLBA.

man återigen på metandet. »Får ni nån fisk gubbar?» frågas det i Vilgot Sjömans *En handfull kärlek* från 1974, en film som även den utspelade sig under storstrejken.

Från mitten av 1930-talet kan man spåra en rad olika varianter av medialt historiebruk kring storstrejken. I upptagenheten med sin egen historia och självbild, vilket allt oftare sysselsätter arbetarrörelsen, så »remedieras» strejken. Äldre mediers sätt att dokumentera konflikten införlivas i nya mediala kontexter, framför allt inom dokumentärfilmen. Under det sena 1930-talet produceras det också en rad spelfilmer om arbetarrörelsens historia, där storstrejken ofta har en framträdande roll. Tillsammans med Svenska Metallindustriarbetareförbundet gör exempelvis Svensk filmindustri 1935 filmen *Järnets män* som handlar om arbetarrörelsens genombrott i Sverige. Berättelsen utspelas på en bruksort, och under storstrejken blossar striden mellan fack och arbetsgivare upp. Konflikten leder till att filmens hjälte tvingas att emigrera, men när han återvänder tjugo år senare ser han resultatet av det enträgna fackliga arbetet.

Sigurd Walléns spelfilmer, *Med folket för fosterlandet* och *Mot nya tider*, intar emellertid en särställning i sin tematisering av arbetarrörelsens



Filmberättelser om arbetarrörelsens historia. Titelbilder ur *Järnets män* (SF, 1935), *Med folket för fosterlandet* (SF, 1938), och *Mot nya tider* (Svensk talfilm, 1939). © SVT & SLBA.

historia.⁶⁸ De är publikfriande och underhållande spelfilmer, iscensatta med ett politiskt vänsterpatos, vilka tecknar en socialdemokratisk version av den svenska nutidshistorien. Som Eva Blomberg skriver i sin artikel i den här boken handlade *Mot nya tider* – producerad av bolaget Svensk talfilm 1939 – om arbetarrörelsens pionjärår. Ursprungsidéen var att göra en film om Hjalmar Branting – som i filmen gestaltades av Victor Sjöström – men planerna gick om intet. Istället kom Wallén att väva sin historia kring målarmästaren Kalle Lundgren – som han själv spelade. Arbetarrörelsens krav på allmän rösträtt gavs stort utrymme i filmen. De kulminerade i en politisk strejk 1902 som Wallén iscensatte i ett antal dramatiska sekvenser. Även om *Mot nya tider* slutade 1905, för övrigt med bilder av ett socialdemokratiskt demonstrationståg, så har dessa 1902 års strejkbilder återanvänts i en rad senare filmproduktioner. Intressant nog har de där ofta felaktigt använts för att illustrera storstrejken 1909.⁶⁹ Walléns mediehistoriskt mest intressanta film är emellertid *Med folket för fosterlandet*. Tanken bakom »Jubileumsfilmen« – som denna hyllning till Gustav V allmänt kallades i pressen; filmen premiärvisades dagen innan regentens 80-årsdag⁷⁰ – var att skildra den svenska samtidshistorien genom att återanvända det dokumentära filmmaterial som Svensk filmindustri bevarat i sitt filmarkiv sedan 00-talet. Manus skrevs av Erik Lindorm som under ett par decennier producerat ett antal »bokfilmer«; ambitiöst upplagda planschverk där fotografier och illustrationer bildade stommen i ett slags rundmålningar av det svenska samhället. Denna mediala kompilleringsstrategi återfanns även i *Med folket för fosterlandet*, med dess återkommande inklipp av journalmaterial. Faktum är det bevarade filmmaterialet till stor del dikterat manus och dialog. Som Per Vesterlund påpekat handlade filmen rentav om bolagets gamla arkivbilder.⁷¹ År 1908 påtalas det till exempel att »prins Wilhelm är väl allt bra söt i alla fall. Tänk du, i övermorgon kommer han hem med sin ryska sessa« – och därefter klipps det till en aktualitetsfilm med prins Wilhelm och hans ryska gemål när de anländer till Stockholm 1908. Beträffande episoderna kring storstrejken används dock inte något äldre filmmaterial. Strejkens utbrott visualiserades istället med ett antal maskinhjul som sakta stannade av mot bakgrunden av ödesmättad musik. Wallén valde att iscensätta några karakteristiska scener från strejken, som till exempel metandet och typografstrejken.

»Typograferna lägger ner arbetet idag. Skönt! Ingen tidning imorgon«, påtalas det på tidningsredaktionen där den borgerlige familjefadern arbetar. Därefter klipps det till några snabba scener med tidningspojkar som säljer *Stockholms Dagblad*, *Svenska Dagbladet* och *Svaret* – ett filmisk understrykande av pressens centrala roll under konflikten.

Det är en bitvis ambivalent bild av storstrejken som Wallén tecknar i *Med folket för fosterlandet*. Efter det att den borgerliga familjen åker iväg i sin vagn – de har hamstrat mat – klipper Wallén exempelvis till en sekvens med två luggslitna arbetare som ser efter ekipaget och skakar på huvudet: »De som inte arbetar skall äta först och främst.« När arbetarfamiljen emellertid får del av denna mat, utbrister socialisten Wallén att man inte skall ta emot »nådebröd från fienden. Sverige är delat i två nationer nu« – ord som för övrigt påminner om Hjalmar Söderbergs beskrivning av strejken som »ett krig mellan två stormakter.« Episoderna kring storstrejken innehåller även en sekvens av bruksarbetare som blir vräktas, samt scener med det missmod som spred sig bland de strejkande





Storstrejken som spelfilm. Stillbilder ur *Med folket för fosterlandet* (SF, 1938). © SVT & SLBA.

efter det att konflikten blåsts av: »I Amerika finns det jobb – och ingen värnplikt. Brorsan har lovat att skicka mig en biljett.«

Tolkningen avorstrejken 1909 höll med andra ord på att förändras trettio år efter det att den tagit slut – åtminstone i denna spelfilm där Wallén av dramaturgiska skäl valde att belysa konflikten från två olika politiska perspektiv. Strejken betraktades dock långt ifrån som ett misstag. Det framgick med all tydlighet av det iscensatta tal, med en ung Per



Storstrejken som spelfilm. Stillbilder ur *Med folket för fosterlandet* (SF, 1938). © SVT & SLBA.

Albin Hansson – spelad av Willy Peters – som avslutade strejkavsnittet i *Med folket för fosterlandet*: »Kamrater! Vi har ingen anledning att fälla modet. Nästa gång skall det bli ett annat resultat. [Då kommer inget] att rädda kapitalisterna undan ruinerande förluster.«

Granskar man det mediala historiebruket kringorstrejken, så hittar man av naturliga skäl mest material kring olika decenniejubileer. 1939 hade det gått trettio år sedan konflikten, men arbetarrörelsen förefaller

då inte ha uppmärksammat den på något speciellt sätt, åtminstone finns det inget i ARABs arkiv som tyder på det. Förmodligen stal det annalkande kriget i augusti 1939 all uppmärksamhet – och storstrejken började också bli en närmast museal företeelse. Som bland annat Walléns filmer visar hade storstrejken inlemmats i arbetarrörelsens historiebruk som en formerande händelse, och denna strejkens museala karaktär gjorde att man också började ställa ut den. När arbetarrörelsen sommaren 1939 till exempel anordnar en »arbetarmässa« i Kramfors, handlar ett flertal av utställningsmontrarna om rörelsens kvalfyllda historia. Den film som spelas in på utställningen, *Arbetarmässan i Kramfors 1939*, fokuserar intressant nog främst dessa historiska framställningar. Genom att använda det populära utställningsmediet hoppades man inom LO och socialdemokratin på att kunna informera arbetarklassen – och andra besökare; utställningen invigs faktiskt av kronprins Gustaf Adolf – om vad arbetarrörelsen i allmänhet och socialdemokratin i synnerhet åstadkommit för Sverige. Under devisen »Landet behöver oss alla» kunde besökare i huvudpaviljongen genom statistik, fotomontage och grafiska framställningar skaffa sig kunskap om allt från folkskola till vägväsen. Filmen *Arbetarmässan i Kramfors 1939* var med all sannolikhet tänkt att fungera som en medial förlängning av utställningen, och förmodligen användes den i olika föreningssammanhang. Storstrejken stod i centrum för skärmserien om arbetarrörelsens kamp, och i filmen zoomades den utställningsskärm in som ägnades stridigheterna 1909. »Den stora kraftmätningen» var rubriken ovan ett remedierat fotomontage av karikatyrer och artiklar ur bland annat *Svaret*.



Storstrejken som utställning. »Den stora kraftmätningen« – fotomontage på arbetarmässan 1939. Stillbild ur kortfilmen *Arbetarmässan i Kramfors 1939* (okänd producent). © ARAB & SLBA.



I Munkfors bruk »togs hårda tag i storstrejken år 1909 då Tage var en åttaårig pojke. Många arbetare blev för alltid avstängda från bruket.« Stillbilder ur kortfilmen, *Erlander i närbild* (Filmo, 1946) i regi av Arne Bornebusch. © ARAB & SLBA.

Anspelningar på hur storstrejken kom att prägla den svenska arbetarrörelsen finner man också i den filmverksamhet som rörelsen startade under det sena 1930-talet. 1938 kallas den »arbetarrörelsens filmproduktion«, men snart fasas verksamheten in i Folkkrörelsernas filmorganisation – Filmo. 1946 gör exempelvis Arne Bornebusch, som är Filmos produktionsledare, en kortfilm, *Erlander i närbild* med anledning av att Tage Erlander hastigt blivit statsminister.⁷² I inledningen av filmen påpekas över ett montage av bilder från orten Ransäter: »Då Erlander växte upp var Ransäter inte längre en avskild bondbygd.

Genom Munkfors bruk hade orten fått en storindustri. Här togs hårda tag i storstrejken år 1909 då Tage var en åttaårig pojke. Många arbetare blev för alltid avstängda från bruket.»

Den 23-åriga socialdemokratiska statsministerepok som inleddes med Erlanders tillträde, sammanfaller med den period då storstrejken fullständigt omvärderas. Visserligen hade strejken då redan börjat tolkas annorlunda inom vissa delar av arbetarrörelsen. I sin *Svensk fackföreningsrörelse* från 1945 menade till exempel Jörgen Westerståhl att »i den långa raden av svenska arbetskonflikter har ingen haft större betydelse än storstrejken. För arbetarnas del medförde nederlaget i striden, dock att storstrejksidén miste det väsentliga i sin tidigare attraktionskraft. Organisationernas verksamhet inriktades [därför] på de omedelbara, rent fackliga uppgifterna att inom avtalens ram söka förbättra arbetarnas ställning.«⁷³ I ett mer publikt historiebruk är det emellertid först under 1950-talet som bilden förändras. Som tidigare påpekats publiceras då den andra upplagan av både Ture Nermans, *Svensk arbetarrörelse under hundra år*, och den stora krönikan, *Arbetets söner* – böcker i vilka storstrejken framstår som ett nederlag för, och misstag av arbetarrörelsen.

Omvärdering av storstrejken blir extra tydlig ju närmare 1959 man kommer. Pressen, etern och televisionen fylls då av otaliga minnesartiklar och program om strejken. Även om några vänsterradikala tidningar håller fast vid en romantisering av den heroiska kampen, så tolkar flertalet konflikten i termer av ett misslyckande. I en längre artikel i *Röster i radio och tv* påpekade exempelvis Lars-Eric Örtegren att emigrationen under 1909 ökade med tiotusen personer i jämförelse med 1908 – och han tipsade också om radioprogrammet, »I klasskampens tecken – om storstrejken 1909«, samt om tv-programmet »De korslagda armarnas revolution«.⁷⁴ Bilden av storstrejken som ett misstag av arbetarrörelsen finner man intressant nog även i den fackliga pressens hågkomster 1959. I en längre artikel i *Metallarbetaren* drar exempelvis Torvald Karlbom den entydiga slutsatsen att storstrejken var ett felsteg i den fackliga kampen: »[att] den stora striden ... var ett nederlag för LO och fackföreningsrörelsen är odiskutabelt.»⁷⁵ I *Svensk typografisktidsning* menar John Lindgren i sin tur att »onekligen imponerade kraftprovet på internationell arbetarrörelse, men [strejken] förde också med sig en svaghetsperiod i den lönepolitiska aktiviteten.«⁷⁶

Men det är framförallt genom film- och tv-mediets försorg som omvärderingen av storstrejken får ett publikt genomslag. Just 1959 låter den svenska arbetarrörelsen göra en kortfilm om detta sitt kanske första stora misslyckande. Filmen *Storstrejken 1909* producerades av bolaget Nordisk Tonefilm, som arbetarrörelsen förvärvat under slutet av 1940-talet. För manus och regi stod Olle Hellbom – en regissör sedermera mest bekant för sina Pippi Långstrump-filmatiseringar. *Storstrejken 1909* var tänkt att användas i olika fack- och föreningssammanhang, och den visades alltså inte på reguljära biografer. Men enligt uppgift sågs filmen



Titelbilder ur kortfilmen *Storstrejken 1909* (Nordisk Tonefilm, 1959) i regi av Olle Hellbom. © ARAB & SLBA.

av uppemot hundratusen personer, inte minst sedan den under 1970-talet omarbetades i andra version. Vid sidan av ett antal 16 mm-kopior distribuerades filmen då i minst 50 videokopior, något som antyder att den visades ofta.⁷⁷

I förtexterna påpekades att *Storstrejken 1909* var »inspelad med samtida autentiskt bildmaterial«. Merparten av detta mediematerial hade Curt Strömblad som stod för filmens materialforskning, letat fram i ARABs arkiv. Filmhistoriskt var därför *Storstrejken 1909* en för det sena femtiotalet ganska ovanlig kortfilm. Med hjälp av arkivfilm och gamla tidningsklipp, fotografier, skämtteckningar och illustrerad press framkallade den en bild av hur konflikten behandlades i dåtidens mediala offentlighet. Som kompilationsfilm byggde historien nästan helt på tidigare mediala utsagor om storstrejken. Filmen återanvände och gav detta material en ny betydelse; medieutsagorna från 1909 remedierades följaktligen och placerades in i en ny medial kontext.

»Ingenting förblir detsamma«, påtalade filmen inledningsvis, »i det förgångna är allt stilla, där har alla klockor stannat och alla röster tystnat, det mesta är borta och glömt.« Mediearkeologiskt väckte dock filmen förflutenhetens brokiga medielandskap till liv. *Storstrejken 1909* uppmärksammade den kulturhistoriska medieoffentlighet som historiografiskt så ofta negligerats i skarven mellan pressens 1800-tal och de institutionella massmediernas 1900-tal. Möjligen kan man karakterisera *Storstrejken 1909* som ett slags negativ jubileumsfilm. På ett både nostalgiskt och revanschistiskt sätt inskräpte den föreställningen om att storstrejkens nederlag så småningom ledde till politisk seger. »Att vårt samhälle ser ut som det gör idag beror inte bara på teknikens framsteg«, påtalade berättarrösten, »det beror också på att far och hans kompisar, och farfar och andra gubbar med mustascher och fackföreningsböcker slogs, inte bara för sig själva, utan för den framtid de drömde om och trodde på.«

När filmen var klar 1959 satt socialdemokratin i regeringsställning sedan mer än tjugo år. Folkhemmet hade gradvis byggts upp, och i anslaget till filmen accentuerades grafiskt detta realpolitiska framåtskridande genom ett montage av tågbilder. Historien öppnade sig och med järnväg for åskådaren in i det förflutna till fattig-Sverige 1909. Filmmetaforiskt gick historien på räls mellan Per Albins folkhem,



Historien på räls. Stillbilder ur *Storstrejken 1909* (Nordisk Tonefilm, 1959). © ARAB & SLBA.

iscensatt med den moderna tunnelbanan på väg mot framtidsförorten Hässelby, ochorstrejken samhälle med sina skriande skillnader mellan fattig och rik. Liksom j rnv gsskenorna f ref  ll historien löpa spikrakt utan hinder eller stickspår. *Storstrejken 1909* anspelade h r både på mediemodernitetens  ngloksmetaforik   la bröderna Lumiere,⁷⁸ och arbetarrörelsens progressiva framstegst nkande. Även om konflikten 1909 slutat i nederlag antyde j rnv gsmontaget att striden ändå resulterat i en hägrande framtid.

I sitt sätt att presentera det förflutna i visuell form förlitade sig Hellboms kortfilm mest på pressmediet. Sättet att använda gammalt mediematerial skapade en dynamik i filmens berättande, där originalmaterial och tolkning av det samspelade. Kameran rörde sig ofta över grafiska bilder och texter, och av filmens 161 bildinställningar bestod mer än en tredjedel av tidningsmaterial som artiklar, annonser, teckningar och karikatyrer. Det äldre mediematerialet tilläts ibland tala för sig självt. I en sekvens hävdade berättarrösten exempelvis att »strejken utvidgades«. Därefter hördes enbart musik, och i de följande inklippta tidningsartiklarna var det upp till åskådaren att läsa om att stadsbuden och åkeriarbetarna gått ut i strejk. Men när mediala utsagor togs ur sitt historiska sammanhang, och genom filmens montage placerades in i en ny betydelsekontext, förändrades givetvis även förståelsen av materialet. I *Storstrejken 1909* var det som mest uppenbart i filmens slutskede. Eftersom det handlade om en kortfilm var det nödvändigt att dramaturgiskt förtäta förloppet, men i filmen blåstes konflikten av i några korta bildinställningar. »I början av september föll slaget. Storstrejken var slut – och förlorad«, påtalade berättarrösten. På de två sista bilderna, en inklippt framsida ur



»Storstrejken var slut – och förlorad.«
 Ahistorisk tolkning av stillbilder ur
Storstrejken 1909 (Nordisk Tonefilm, 1959).
 © ARAB & SLBA.

Svaret och en ur *Stockholms Dagblad*, angavs att »striden avblåses delvis« samt »storstrejken slut om måndag«. Här var det alltså frågan om olika pressuppgifter om det inträffade, men det centrala är att ingenting annat än berättarrösten antydde att strejken var förlorad. Det var en tolkning av 1909 års mediematerial som Hellbom gjorde utifrån sitt perspektiv femtio år senare.

När det gäller återanvändning av mediematerial var det mest slående med *Storstrejken 1909* emellertid att den innehöll ett antal filmsekvenser inspelade i Stockholm under augusti 1909. Som tidigare påtalats kinematograferades det en hel del aktualitetsfilmer under konflikten. Men i Svensk filmindustris arkiv fanns inga filmfragment från strejken bevarade, något som till exempel var anledningen att Wallén i slutet av 1930-talet inte inkluderat något originalmaterial från storstrejken i sin *Med folket för fosterlandet*. Femtio år efter strejken återfanns icke desto mindre filmer från konflikten. I sin nitiska materialforskning lyckades det nämligen Curt Strömblad att 1958 spåra upp två gamla filmrullar på vinden i Johannes brandstation i Stockholm. Uppenbarligen hade dessa plåtburkar med 35 mm nitratfilm med påskriften, »Journalbilder Storstrejken 1909«, hamnat där i samband med vindsröjningar i staden under andra världskriget då brandfarligt gods samlades in. Strömblad tog filmburkarna till Nordisk Tonefilm, men tyvärr lyckades man bara rädda fragment av originalfilmerna eftersom de var illa åtgångna. De omkopierades på Kinocentralens laboratorium och kunde därefter användas i kortfilmen.⁷⁹ Allt som allt handlade det om fyra originalsekvenser, vilka möjligen hört till aktualitetsfilmen, *Stockholm under storstrejken*. Den första tagningen visade arbetare i Stockholm, den andra strejkande som tittade på spårvagnar med strejkbrytare, den tredje hur militären skyddade transporter, och den sista spelades in under det stora storstrejksmötet i Lill-Jansskogen den femte augusti, med arbetare samlade i väntan eller drickande vatten i sommarhettan.

Det intressanta med dessa sekvenser är att de återanvänts otaliga gånger sedan 1959. Efter det att Nordisk Tonefilms arkiv förvärvats av SVT vid mitten av 1960-talet, kom en mängd tv-produktioner att använda sig av dessa filmfragment. Gardar Sahlberg, som hade ansvar för det äldre filmmaterialet på SVTs arkiv, klippte exempelvis in storstrejkssekvenserna i sin kompilationsfilm, *Brefven från Stockholm*



Storstrejken återfunnen. Stillbilder ur de nitratfilmer som Curt Strömblad fann på vinden av Johannes brandstation i Stockholm 1958. © ARAB & SLBA.

– en film om sommaren 1909 (SF, 1964). Filmen som gick upp på bio, och som senare visats på tv ett flertal gånger, iscensatte ett fiktivt besök av en husmor i Stockholm 1909, som för en bekant återberättade sina intryck från huvudstaden. »Storstrejk. Ja, nu har den brutit ut – militär har kallats hit för att upprätthålla ordningen, men var inte ängslig; det är mycket lugnt i staden«, påtalade berättarrösten över Strömblads bilder av militär som skyddade transporter. Sahlberg använde även sekvenserna från Lill-Jansmötet: »det sägs att inte mindre än 40.000 arbetare hade samlats där«, påtalade berättarrösten. I den omdebatterade tv-serien, »Från socialism till ökad jämlikhet« av Hans O. Sjöström och Carl Slättne, som producerades några år senare 1971, togs dessa mötessekvenser också i bruk – till och med två gånger i samma avsnitt. I denna kritiska serie om arbetarrörelsens historia, skildrad från ett vänsterradikalt perspektiv, var Sjöström och Slättne dock mycket noggranna i sitt användande av bildkällor. Till exempel klipptes de iscensatta strejksekvenserna ur Walléns spelfilm, *Mot nya tider*, inte in för att illustreraorstrejken 1909 som i flera andra filmer – utan just för att bilda sätta strejkoroligheterna 1902.

Under en period på SVT var det emellertid oklart om de filmfragment som Strömblad hittade verkligen föreställdeorstrejken 1909. Det berodde på att när gammalt arkivmaterial användes i tv-produktioner så anfördes det alltid i SVTs kortkatalog var originalmaterialet hämtats ifrån. Men eftersom det inte fanns något original från 1909 beträffande just dessa sekvenser, kunde det inte anges. Efter det att SVT förvärvat Kinocentralens filmarkiv under slutet av 1960-talet dök ytterligare en omständighet upp som gjorde Strömblads upphittade filmsekvenser frånorstrejken besynnerliga. Det visade sig nämligen att den kortfilm som Gösta Werner gjort för Kinocentralens räkning 1947 om Gustaf V, *40 år med kungen – en krönika 1907–1947*, innehöll precis samma sekvenser frånorstrejken. En förklaring är att Werner hade lyckats få tag på en annan kopia av originalfilmen redan under 1940-talet, möjligen Stockholm underorstrejken. Men det är fortfarande något av ett mysterium att Strömblad skulle ha hittat precis samma scener.

Hur man än vrider och vänder på proveniensfrågan beträffande dessa filmfragment frånorstrejken, är det av större intresse att se hur de återanvänts. Filmbilder av det förflutna är tvetydiga. Denna oklarhet är dock intressant eftersom samma bildsekvens kan tilldelas olika

40 ÅR MED KUNGEN



Storstrejken som fritidsnöje: »med barn och blomma satt arbetarna i sina helgdagskläder uti Lill-janssskogen där de stora mötena avlöste varandra.« *40 år med kungen – en krönika 1907-1947* (Kinocentralen, 1947) i regi av Gösta Werner. © SVT & SLBA.

betydelser beroende på sammanhang. Sekvenserna frånorstrejken har redigerats och klippts om, de har tolkats på olika sätt, och emellanåt använts för att illustrera en politisk händelse inom ramen för en större berättelse. Speciellt intressant är hur relationen mellan de stumma tagningarna och olika berättarröster iscensatts. Werners kortfilm som gick upp på flera biografer strax före jul 1947, var till exempel en film som hyllade Gustaf v och därför knappast skildradeorstrejken från ett arbetarperspektiv. Över filmbilderna av strejkbrytare som körde Stockholms spårvagnar påpekade Werners berättarröst till exempel: »alla samhällslivets funktioner hade känningar av strejken – och det var en lättnad för hela folket då den upphörde.« Werner gjorde sig här till tolk för den konservativa rädsla för anarki och revolution – personifierad av tidens radikala unghinkar – som de högre samhällslagren fruktade. Samtidigt bagatelliserades konflikten: »med barn och blomma satt arbetarna i sina helgdagskläder uti Lill-Janssskogen där de stora mötena avlöste varandra«, påtalade berättarrösten apropå möttessekvensen i Lill-Janssskogen. Storstrejken blev i Werners tappning till ett slags fritidsnöje,

i skarp kontrast till hur Hellbom valde att karakterisera sekvensen: »Bland arbetarna var entusiasmen stor och sammanhållningen ännu stark.«

Kinematografiskt var sekvensen från strejkmötet i Lill-Jansskogen den femte augusti den mest lyckade. I form av en lång, närmast dröjande högerpanorering framkallades bilden av arbetarmassornas kollektiva styrka. Denna tagning är förmodligen den som använts flest gånger bland storstrejksbilderna, senast av Olle Häger i dokumentärserien, *Hundra svenska år* (SVT, 1999). I avsnittet om arbete, »I ditt anletes svett«, iscensatte Häger tagningen på ett speciellt dynamiskt sätt. Den framstår här med en särdeles grafisk lyster, dels på grund av det pålagda sorlet och den melankoliska pianomusiken, dels eftersom bildhastigheten är den rätta. Över den svepande kamerarörelsen påtalar Hans Villius: »Så kommer storstrejken 1909, den första förlamande kraftmätningen mellan arbetare och arbetsgivare. En sommar och en höst med 300.000 strejkande – eller lockoutade när det är som mest. En sommarvecka utan strejkkassa går väl an, men en månad – två, tre månader. En efter en



Storstrejken remedierad. Stillbilder från 1909 års originalfilmer i Olle Hägers dokumentärserie, *Hundra svenska år* (SVT, 1999).

tingas de byta till arbetskläder igen, och gå tillbaka till jobben.« Från Lill-Jansbilderna klipper Häger till sekvensen med törstigt och girigt drickande arbetare, där Villius kongenialt påpekar att arbetarna »sipprar tillbaka in i produktionen på arbetsgivarnas villkor. De är ett svidande nederlag för arbetarna och deras organisationer.«

Avslutning

»Det är mycket tråkigt att arbetarna i allmänhet äro socialister«, påtalade Hjalmar Söderberg i slutet av sin *Hjärtats oro*. »Enligt klassolidaritetsens heliga religion finns det inget nesligare brott än [att förråda] sin klass.« En inte obetydlig del av den bok Söderberg skriver 1909 handlar om tidens politiska oroligheter; storstrejken går igen i boken på fler än ett sätt. Den uppburne författaren både förfasar sig inför detta »krig mellan två stormakter«, och intar en mer avvaktande och resonerande hållning. »Jag hör till dem som försöker se tingen ur olika synpunkter«, påtalar han något högfärdigt apropå borgerlighetens rädsla för strejk och revolution. Men så vänder han på resonemanget. »Ur socialistsynpunkt skulle jag helst vilja se alla unghinkar – det är ju vårt hemtrefliga svenska ord för anarkister – hängda på en gång. Ur reaktionär högersynpunkt älskar jag unghinkarna som från himlen nedsända redskap till samhällets räddning från socialism och liberalism. Ur liberal synpunkt älskar jag dem inte just men är heller inte rädd för dem.«⁸⁰

Det sker hela tiden en kamp om meningsskapande som inbegriper den som skildrar verkligheten – eller historien. En värdeneutral eller objektiv skildring av samtiden, eller det förflutna, är därför svår, för att inte säga omöjlig, att nå fram till. Mediehistorierna kring storstrejken 1909 framstår här som illustrativa. Modernitetens överflöd av mediala utsagor skapade bilder av konflikten som var starkt divergerande, och ibland gick helt på tvärs mot varandra. Samtidigt genererade storstrejken en besynnerlig mediediskurs där olika mediala förmedlingsformer kommenterade varandra. Var och varannan artikel i till exempel *Svaret* handlade inte om vad som egentligen inträffat under konflikten – utan om vad andra tidningar ansåg och skrev om det som hänt. Det fanns därför inte en journalistiskt objektiv sanning att rapportera om, endast

brottstycken av en verklighet skildrad genom olika politiskt-mediala temperament. Mediearkivariskt var artiklarna om storstrejken i så måtto ett slags mediala facetter av en historisk händelse som tolkades sinsemellan mycket olika.

De ideologiska skillnaderna i sätten att betrakta storstrejken kom länge att polarisera historiebruket kring den. Vilken berättelse om det förflutna som återgavs bestämdes av det egna historiemedvetandet, och då tron på utomparlamentariska kampmedel förblev stor inom arbetarrörelsen var det besvärligt att skingra det heroiska skimmer som den närmast mytiska storstrejken omgavs av. Arbetarrörelsens sätt att se på konflikten 1909 omvärderas därför mycket långsamt. Det tar lång tid innan man börjar tala och skriva om konflikten i termer av ett fackligt felsteg och ett misslyckande. Här spelade tidens massmedier en central roll, vilka med sitt publika genomslag berörde och gjorde intryck på såväl privatpersoner som offentlighet. I press, radio, film och tv framträdde en mer nyanserad bild av arbetarrörelsens historia. Storstrejken var där indignerat omhulad och vemodigt förknippad med nederlag – inte bara för arbetarrörelsen, utan även för det moderna Sveriges formering. I ett större politiskt sammanhang framstod strejken rentav som ett bakslag i den svenska demokratiska utvecklingen. Misslyckandet var dock temporärt – det övervanns och vändes till seger.

Fotnoter

- ¹ Bure Holmbäck, *Hjalmar Söderberg – ett författarliv* (Stockholm: Bonniers, 1988), 315.
- ² Hjalmar Söderberg, *Hjärtats oro* (Stockholm: Bonniers, 1909), 26–28, 32–33.
- ³ *Ibid.*, 95, 52–53.
- ⁴ *Ibid.*, 91, 159, 161. För en diskussion kring Söderbergs syn på storstrejken, se Lars Wolf, *Tigande diktare? En studie kring litterära reaktioner på 1909 års storstrejk* (Uppsala: Uppsala universitet, 1975), 131–134.
- ⁵ För en diskussion kring »remedierings«-begreppet, se Richard Grusin & David Bolter, *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999). I korthet menar Bolter och Grusin att nya medier aldrig startar från noll utan alltid utgår, och bygger vidare på äldre medieformer. Fotografikonsten byggde på måleriet; filmen byggde på det sena 1800-talets bildmedier; tv på film och radio etcetera. Vår samtids »nya« digitala medier införlivar på ett snarlikt sätt äldre medieformer, men det är samtidigt inte fråga om en linjär mediehistorisk utvecklingslinje. Bolters och Grusins mediehistoriska poäng är nämligen att det inte bara är nya digitala medier som remedierar äldre medieformer. Äldre analoga medier remedierar också nya digitala medier, till exempel televisionens sätt att efterlikna datorns gränssnitt med en mängd bild- och texttrutor på tv-skärmen.
- ⁶ För en initierad genomgång av storstrejken, se framför allt Bernt Schiller, *Storstrejken 1909 – förhistoria och orsaker* (Göteborg: Elander, 1967), men även Sven Ulric Palme, *Karl Staaff och storstrejken 1909* (Stockholm: Bonniers, 1959). För en introduktion till hur den svenska arbetarrörelsens betraktat strejker som politiskt vapen, se Jane Cederqvist, *Arbetare i strejk* (Stockholm: Liber, 1980).
- ⁷ »Anmälan«, osignerad, *Svaret* 13/8 1909.
- ⁸ *Svaret* gavs ut i 28 fyrsidiga nummer under augusti och september 1909. Tidningen finns återutgiven som foliant: *Svaret* (Stockholm: Arens, 1970). Ett antal andra tidningar i foliant, återfinns i Georg Swedjemark, *Storstrejken 1909 i svensk press* (Stockholm, 1947).
- ⁹ »Storstrejken«, osignerad, *Idun – illustrerad tidning för kvinnan och hemmet* nr. 34, 1909.
- ¹⁰ »Vi komma åter«, Z. Höglund, *Stormklockan* 11/9 1909.
- ¹¹ Kata Dalström, *Vargaflockens moral. Ett minne från Storstrejken* (Stockholm: Frams förlag, 1909), 5.
- ¹² »Mötesprotokoll Stockholms strejkkommité 18/8 1909«. ARAB »Storstrejken 1909« (samling) – volym 1:1 »Den centrala strejkledningens handlingar«.
- ¹³ »Enhet och kampanda – då som nu. Några glimtar från kampåret 1909«, osignerad, *Norrskens-Flamman* 13/12 1969.
- ¹⁴ »Med tiden sker en omvärdering av strejken, och här utgör 1920-talet vattendelaren. Redan 1922 markerade Sigfrid Hansson i *Arbetarrörelsen i Sverige* sitt avståndstagande till strejkverksamhet genom att inte ens nämna 1909 års händelser«, påtalar Linderborg. Samtidigt antyder hon att bilden knappast är entydig. »För många var dock storstrejken den största kraftmätningen i Sveriges historia mellan arbete och kapital [ofta] målad i heroiska färger.« Åsa Linderborg, *Socialdemokraterna skriver historia. Historieskrivning som ideologisk maktresurs 1892–2000* (Stockholm: Atlas, 2001), 340.
- ¹⁵ »En unik utställning«, Frans Severin, *Notiser från arbetarnas kulturhistoriska sällskap* nr. 4, 1929.
- ¹⁶ »Arbetarrörelsen. 4. Svenska arbetare marscherar«, Ture Nerman, *Radiotjänst* 19/4 1937. Radioarkivet S R-L B 1871.

- ¹⁷ Ture Nerman, red., *Svensk arbetarrörelse under hundra år* (Stockholm: Tiden, 1938), 3.
- ¹⁸ Förord av Gustav Möller i Ture Nerman, red., *Svensk arbetarrörelse under hundra år* (Stockholm: Tiden, 1956), iv.
- ¹⁹ Ragnar Casparsson, »Och allt domnade bort ...«, *Arbetets söner: texter och bilder ur den svenska arbetarrörelsens saga*, del 1, red. Fredrik Ström (Stockholm: Lindfors, 1956), 370-371.
- ²⁰ För en diskussion kring svenska tv-program om historia, se David Ludvigsson, *The historian-filmmaker's dilemma: historical documentaries in Sweden in the era of Häger and Villius* (Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2003).
- ²¹ Daniel Dayan & Elihu Katz, *Media events: the live broadcasting of history* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992).
- ²² »Upprop«, O. Berge, *Social-Demokraten* 26/10 1909.
- ²³ »De korslagda armarnas strid«, osignerad, *Dagens Nyheter* 31/7 1909.
- ²⁴ Staffan Björck, *Heidemstam och sekelskiftets Sverige* (Stockholm: Natur och Kultur, 1946), 293.
- ²⁵ Pressklippen återfinns på ARAB i samlingen »Stortstrejken 1909« volym 2:1-2:29. För en presshistorisk diskussion av perioden, se Karl Erik Gustafsson & Per Rydén red., *Den svenska pressens historia III* (Stockholm: Ekerlids, 2001).
- ²⁶ »Stortrejkens andra dag«, osignerad, *Social-Demokraten* 6/8 1909.
- ²⁷ »Det står inte i Svaret«, osignerad, *Stockholms Dagblad* 11/8 1909.
- ²⁸ För en diskussion av tidens socialdemokratiska press, se Per Ledin, *Arbetarnes är denna tidning. Textförändringar i den tidiga socialdemokratiska pressen* (Stockholm: Almqvist & Wicksell, 1995), och Stig Hadenius, Jan-Olof Seveborg & Lennart Weibull, *Socialdemokratisk press och presspolitik: 1899–1909* (Stockholm: Tiden, 1968), samt Stig Hadenius, Jan-Olof Seveborg & Lennart Weibull, *Partipress: socialdemokratisk press och presspolitik 1910–1920* (Stockholm: Tiden, 1970).
- ²⁹ »Behöfva arbetare icke hålla avtal?«, osignerad, *Stockholms Dagblad* 31/7 1909.
- ³⁰ »Stockholm. Lugn«, osignerad, *Stockholms Dagblad* 4/8 1909.
- ³¹ »Nödvärn«, Sv. P., *Social-Demokraten* 30/7 1909.
- ³² »Blind ledning af blind«, osignerad, *Nya Dagligt Allehanda* 31/7 1909. Formuleringen kring det torra brödet återkom i *Social-Demokraten* dagen innan strejken i den fetstilade uppmaning: »Idag är sista avlöningsdagen före stortstrejken. Arbetare, köp icke brännvin, öl eller onyttiga saker! Utan köp istället bröd eller mjöl. Torrt bröd håller sig och bröd, salt och vatten går att leva på till dess segern är vunnen.« *Social-Demokraten* 3/8 1909.
- ³³ Ibid.
- ³⁴ »Den allmänna ordningen igår«, osignerad, *Social-Demokraten* 5/8 1909.
- ³⁵ »I huvudstaden. Spårväghshjulen står stilla«, osignerad, *Social-Demokraten* 5/8 1909.
- ³⁶ »N. D. A. V. L.«, osignerad, *Social-Demokraten* 6/8 1909.
- ³⁷ Bägge rubrikerna återfinns i *Social-Demokraten* 7/8 1909.
- ³⁸ För en diskussion, se Björck 1946. Inressant nog påpekar han att Gustav Cassel redan i oktober 1909 anmärkte på denna arbetarrörelsens militära metaforik.
- ³⁹ »Intet undantag för socialisttidningarna«, osignerad, *Svenska Dagbladet* 7/8 1909.
- ⁴⁰ »Typograförbundet och stortstrejken«, osignerad, *Social-Demokraten* 8/8 1909.
- ⁴¹ »Svaret«, osignerad, *Svaret* 10/8 1909.

⁴² »Till våra läsare«, osignerad, *Stockholms Dagblad* 10/8 1909. Även om typografstrejken var ett hårt slag återutgavs de flesta större dagstidningar efter några dagar i reguljärt format, om än i bantad upplaga och med sämre tryckkvalité.

⁴³ *Södermanlands Läns Tidning* 11/8 1909.

⁴⁴ »Det fria ordets undertryckare«, osignerad, *Svenska Dagbladet* 12/8 1909.

⁴⁵ »Under landssekreteriatets censur«, osignerad, *Svaret* 11/8 1909.

⁴⁶ »Svarets nyhetsmaterial«, osignerad, *Stockholms Dagblad* 11/8 1909.

⁴⁷ »Landssekreteriatet som ›blockadbrytare‹«, osignerad, *Stockholms Dagblad* 10/8 1909.

⁴⁸ »Pressöversikt«, C-n, *Svaret* 10/8 1909.

⁴⁹ »Många strejkande som tröttnat« och »Platser, där arbetet pågår«, osignerade, *Stockholms Dagblad* 11/8 1909.

⁵⁰ »Återgångna i arbetet«, osignerad, *Svaret* 14/8 1909.

⁵¹ »Som en orm i en myrstack«, osignerad, *Svaret* 21/8 1909.

⁵² »Lögnrekord i presspolemik«, osignerad, *Dagens Nyheter* 14/3 1949.

⁵³ »Storstrejsbilder«, teckningar i *Stockholms Dagblad* 15/8 1909.

⁵⁴ »Bilder frånorstrejen«, osignerad, *Fram* nr. 9, 1909.

⁵⁵ Rune Waldekranz, »Oscarianernas verklighetsbilder. Den första dokumentärfilmen i Sverige« *Film & TV* nr.3, 1981.

⁵⁶ För en genomgång av begreppet »optische Berichterstattung«, se Joseph Garncarz: »The Origins of Film Exhibition in Germany«, *The German Cinema Book* red. Tim Bergfelder, Erica Carter & Deniz Göktürk (London: Routledge, 2002), liksom Joseph Garncarz, »Die Entstehung des Kino aus dem Variété: ein Plädoyer für ein erweitertes Konzept der intermedialität«, *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets* red. Jörg Helbig (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1998).

⁵⁷ För en diskussion kring nyhetsrapportering i dagspress och film i relation till en bredare mediekontext kring sekelskiftet 1900, se Pelle Snickars, »Reading Berlin 1909: ›Medienöffentlichkeit‹, daily press and mediated events«, *Kinoöffentlichkeit 1895–1920* red. Corinna Müller (München: Fink Verlag, 2007, kommande).

⁵⁸ »Biografspalt«, Maudlin, *Social-Demokraten* 18/3 1909. För en diskussion kring den tidiga biografbevakningen i pressen, se Jan Olsson, »I offentlighetens ljus – några notiser om filmstoff i dagspressen«, *I offentlighetens ljus* red. Jan Olsson (Stockholm: Symposion, 1990).

⁵⁹ »En återblick«, osignerad, *Nordisk-Filmtidning* nr. 19, 1910.

⁶⁰ »Det som framför allt frapperar en sentida iakttagare är naturligtvis ämnesvalet – en strejk på en fabrik. För Sjöströms del kan det ses som en naturlig uppföljning av de sociala teman som i mer eller mindre grad kännetecknat filmer som Ingeborg Holm och Prästen, men en arbetarstrejk var säkert bland det mest eldfångda [Sjöström] kunde ta sig an.« *Svensk filmografi 1* (Stockholm: SFI, 1986), 254.

⁶¹ Idun 1909.

⁶² *Stormklockan* nr. 32-34, 1909.

⁶³ Nästan hälften av de tjugotalet illustrationer omorstrejen i det stora eposet *Arbetets söner: texter och bilder ur den svenska arbetarrörelsens saga* – som publiceras från 1944 och framåt i flera upplagor – utgörs exempelvis av karikatyrrer.

⁶⁴ För en diskussion kring skämtpress som historisk källa, se Lars M. Andersson, *En jude är*

en jude är en jude: representationer av "juden" i svensk skämtpress omkring 1900-1930 (Lund: Lunds universitet, 2000).

⁶⁵ Karikatyrerna och teckningarna återfinns i *Söndags-Nisse* nr. 30-36, 1909.

⁶⁶ Karikatyrer i *Strix* nr. 34, 1909.

⁶⁷ Fotografiet återfinns omtryckt bland annat i Erik Lindorm, *Gustaf V och hans tid* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1939), 89, i Nermans *Svensk arbetarrörelse under hundra år*, 321, samt i ett reportage om storstrejken i *Allers* 9/8 1959.

⁶⁸ För en diskussion av Sigurd Walléns förhållande till arbetarrörelsen, se Per Vesterlund, »Kampen om publiken och prestige» *Arbetshistoria* nr. 2-3, 2001.

⁶⁹ De dramatiska iscensatta sekvenserna från oroligheterna 1902 har återanvänts för att felaktigt illustrera storstrejken 1909 i bland annat, Gösta Werners film, *40 år med kungen* (Kinocentralen, 1947), i ett *Aktuellt*-inslag i april 1959, och i tv-programmet *Storstrejken 1909. Ett program om Sveriges största arbetskonflikt* (SVT, 1969).

⁷⁰ Det kan noteras att med anledning av kungens 80-årsdag så gav »Centralkommittén för 1938 års nationalinsamling» också ut ett bokverk i två volymer med samma titel som jubileumsfilmen, *Med folket för fosterlandet* (Stockholm: AB Svensk litteratur, 1938).

⁷¹ Per Vesterlund, »Medial monumentalitet: två folkhemsskildringar», opublicerat manuskript från historiedagarna i Uppsala våren 2005. Mest intressant är, enligt Vesterlund, den »flitiga representation av kommunikation och mediering som fyller filmen. Telefoner, motorism, biografbesök och (inte minst) flygteknik är några exempel på den moderna teknologi som får representera vardagslivet omvandling i *Med folket för fosterlandet*. Vardagen flankeras av de stora världshändelserna – dessa sker dock inte i vardagen – de sker i medierna. [...] Att det är det nationellt ledande filmbolaget SF som står bakom denna historiska generallösning av det tidiga 1900-talets olika kommunikationsteknologier är naturligtvis en händelse som ser ut som en tanke.»

⁷² För en diskussion av kortfilmen, *Erlander i närbild*, se Erik Åsard, »Statsministern.» 1991 års Ingvar Carlsson-film i jämförande perspektiv», *Makten, medierna och myterna* red. Erik Åsard (Stockholm: Carlssons, 1996), 328-335.

⁷³ Jörgen Westerståhl, *Svensk fackföreningsrörelse* (Stockholm: Tiden, 1945), 150.

⁷⁴ Lars-Eric Örtengren, »Storstrejk», *Röster i radio och tv* nr. 31, 1959.

⁷⁵ Torvald Karlborn, »Den stora kraftmätningen», *Metallarbetaren* nr. 29-30, 1959.

⁷⁶ John Lindgren, »Storstrejkpsykosens uppkomst och utveckling», *Svensk typograf-tidning* nr. 14, 1959.

⁷⁷ Intervju med Curt Strömblad 24/8 2006. Den andra versionen av *Storstrejken 1909* iordningställdes 1978 av Strömblad. Den var ungefär fem minuter längre än originalfilmen, och hade en nyskriven speakertext av Jan Lindhagen. Till filmen producerade LO-tidningen ett »Strejk-extra»-nummer som mötesmaterial till filmen. Där påpekade den blivande LO-ordföranden Gunnar Nilsson: storstrejken »ledde till nederlag och halvering av LO:s medlemskår. Vi får inte förledas att dras in i konflikt av heta känslor; det måste vara den kalla strategin som avgör hur vi ska bruka vapnen.»

⁷⁸ För en diskussion kring tåg och tidig film, se Lynne Kirby, *Parallel tracks: the Railroad and Silent Cinema* (Exeter: University of Exeter Press, 1997).

⁷⁹ Intervju med Curt Strömblad 24/8 2006.

⁸⁰ Söderberg 1909, 165, 166.

Filmeländet – att utarbeta en filmpolitik

Eva Blomberg

Under det tidiga 1900-talet såg allt fler arbetarrörelseägda tidningar dagens ljus. Den unga socialdemokratiska pressen gav försörjningsmöjligheter för ett inte föraktligt antal medarbetare – samt en politisk bas för de som senare gjorde karriärer. För en del var det till och med den enda försörjningsmöjligheten, även om tidningarna var en högst otrygg och underbetald arbetsplats.¹ De som arbetat inom mediefären hade dessutom meriterat sig för politiken; idag är det däremot relativt få i regeringsställning som har en utpräglad medial bakgrund, även om det fortfarande händer att några kommer direkt från journalistiken till taburetterna.

I denna artikel kommer jag att analysera hur arbetarrörelsen har utarbetat sin mediepolitik genom att undersöka organisationerna och aktörerna. Mediepolitik handlar inte bara om partipress utan lika mycket om andra medier. Det övergripande problemet handlar om hur en filmpolitik utarbetades av aktörer inom olika organisationer, med tonvikt på fackföreningsrörelsen. Varför startades filmbolaget Filmo och vilka var initiativtagarna? Vilka filmer var man intresserad av att producera och hur utformades en medial politik? Först behandlar jag Filmos tillkomst,

därefter vidgar jag ansatsen till arbetarrörelsens filmverksamhet för att åter snäva in den och fokusera på fackföreningsrörelsen och mediefrågor på ett mer generellt plan; till sist diskuteras arbetarrörelsens mediala offentlighet i en vidare teoretisk ram.²

Initiativet – kampen mot »den amerikanska lyx- och lögnfilmen«

I februari 1937 publicerades en artikel i tidskriften *Folklig kultur* av Gösta Ronner som handlade om film och folkbildning. Ronner påtalade att filmmediet borde användas i »bygdegårdar, ordenshus och föreningslokaler av skilda slag, i fackföreningar och ungdomsklubbar, i bibliotek och studiecirklar«. Men, påpekade han:

Det skall vara film efter vårt eget val, anpassad efter våra behov i upplysningens och kulturarbetets tjänst. Då skola vi fort nog skapa behov hos våra medlemmar efter god film och därmed även på detta område bidra till att åstadkomma en smakförbättring, och fostra en filmpublik, som ingenting har till övers, utom sitt djupaste förakt, för film av märket »svensk pilsnerfilm av årgång 1937.«³

Intressant nog tog Ronner i sin artikel upp behovet av arbetarrörelseproducerad film. Filmen skulle tjäna ett syfte, den skulle fostra och skapa nya, annorlunda behov hos medlemmarna. Den smakförbättring, som Ronner påkallade, handlade om att arbetarna gick på bio och såg film som inte ansågs leda till någonting. Det var bara förströelsen, och för den tillfälliga underhållningen som arbetarna såg film. Ronner ansåg att den typen av film bara var värd det »djupaste förakt«.

Den direkta bakgrunden till Ronners artikel handlade om den så kallade konserthusdebatten där en del av den svenska filmen – den så kallade »pilsnerfilmen« – diskuterades av filmkritiker och Svensk Filmindustri, en debatt som egentligen fördes under hela 1930-talet men som kulminerade 1937.⁴ Svensk Filmindustri var inte villigt att förändra sin produktionspolitik, och Ronners artikel kan ses som ett svar på konserthusdebatten men också som ett sätt att formera en ny medial politik och indirekt utmana Svensk Filmindustri. Ronners artikel

var såtillvida ett exempel på att tålamodet inom arbetarrörelsen tröt. I inlägg och debatter från 1920-talet och framåt tog representanter för arbetarrörelsen avstånd mot filmiska överdrifter, förljugna ideal och idealiserat överklassliv, som den tyckte att både den nationella, men framför allt den internationella filmindustrin excellerade i. Och inte nog med det – arbetarrörelsen ansåg att Hollywood och filmen var en kulturfara betingad av den »amerikanisering«, som bland annat fick till följd att biograftillväxten frodades, medan teatrarna lades ned.⁵ Teatern försvarades med näbbar och klor och allt ont fokuserades på filmen och biografen:

Det är ej heller vår egen inhemska film, som ödelagt vår teater, det är den amerikanska lyx- och lögnfilmen, som vi på grund av vårt kardinallite, beundran för allt främmande, lägga ner i runt tal tjugo miljoner årligen på. Det är systemet, men ej den enskilde individen, som gör att det ser ut som det gör inom svensk kultur och nöjesliv just nu. Det oerhörda missgrepp, som begåtts i och med att denna vårt sunda svenska folk förgiftade falska amerikanska fantasifilmen tull- och restriktionsfritt fått införas, måste snart repareras.⁶

Inom delar av arbetarrörelsen uppfattades filmen under 1920- och 1930-talen som ett slags onödig lyx. Mediet hade därtill en farlig påverkanspotential. Filmens farlighet, påpekades det i tidskriften *Fackföreningsrörelsen*, ligger »i dess oerhörda förmåga till direkt påverkan. Tänk bara på vilken idealbildning den lägger grund till, vilka människotyper den förhärmligar och vilka framtidsdrömmar den ammar upp.«⁷ Med utgångspunkt i den här typen av mediala föreställningar, fick arbetarrörelsen idén att bilda en filmorganisation. Men vilka tog egentligen detta initiativ? Bakgrunden till bildandet av Arbetarrörelsens filmkommitté i november 1937, framgår tyvärr inte av de olika arkiven på ARAB. Kommittén bestod i alla fall av representanter från Arbetarnas bildningsförbund (ABF), Landsorganisationen (LO), Socialdemokratiska Arbetarepartiet (SAP), Socialdemokratiska ungdomsförbundet och Socialdemokratiska kvinnoförbundet. Till ledamöter valdes bland andra Valter Åman från LO, som fick i uppdrag att utarbeta riktlinjer för kommitténs arbete – den ovan citerade Gösta Ronner från ABF blev kassör.⁸

En månad senare konstituerades ett arbetsutskott med fem ledamöter, och i samband med detta anställdes Hilding Skjöld som funktionär och ledare för verksamheten.⁹ Avsikten med organisationen var att förmedla och distribuera lämpliga filmer, vara rådgivande och vägledande samt verka för »tillskapandet av filmer om arbetarrörelsen«. Men kommittén hade också som sin uppgift att skapa ett centralt filmarkiv för arbetarrörelsen, och därigenom bevara vad som ansågs som värdefullt kulturhistoriskt material.¹⁰

Under Filmkommitténs första verksamhetsår 1938 distribuerades 80 normalfilmer på 35 mm och 429 smalfilmer på 16 mm. Det var i första hand socialdemokratiska ungdomsklubbar som var filmintresserade och beställde filmer.¹¹ Verksamheten växte således snabbt och efterfrågan på egenproducerad film ökade. Filmkommittén fick dessutom propåer från de kommersiella filmbolagen om medverkan vid filminspelningar. Sveafilm önskade till exempel göra en kortfilm om ABF. För de kommersiella bolagen kunde det vara bra med en ny avnämare – som dessutom kunde vara med och bekosta bruksfilmerna, eller beställningsfilmerna som de också kallades.¹² Avtalet med Sveafilm blev också ganska förmånligt för filmkommittén. Sveafilm erbjöd sig att bekosta ABF-filmen, som skulle visas på de vanliga biograferna. Efter en tid skulle filmkommittén få rätten att disponera över filmen och göra ett antal smalfilmskopior.¹³ Samarbete med ett kommersiellt bolag kunde således underlätta för Arbetarrörelsens filmkommitté att visa filmer på vanliga biografer.

I december 1938 samlades ånyo representanter från arbetarrörelsen för att diskutera frågan om att ombilda filmkommittén till ett filmbolag, så att man också kunde börja producera film.¹⁴ De skäl som angavs för ombildning var, för det första, att verksamheten hade ökat, för det andra, att det skulle bli billigare att driva verksamheten, och för det tredje, att man skulle kunna producera egen spelfilm. Diskussionen kom framför allt att gälla den sista punkten; representanterna var nämligen inte eniga om problemen med att göra spelfilm. Där en del talade om hur filmbolagen förhindrade visning av film på biograferna, talade andra om att det inte mötte något större hinder. Det fanns vissa problem – till exempel att en del biografer var kontraktsbundna av filmbolagen och inte kunde visa rörelseproducerad film. Representanterna var snarast

införstådda med att filmbolagen skulle ordna någon form av bojkott.¹⁵ Namnet Arbetarrörelsens filmkommitté kändes dessutom omständligt. Efter en ettårig försöksperiod som ett renodlat filmdistributörsbolag ombildades därför organisationen till Arbetarrörelsens filmorganisation – Filmo.

Till detta ombildande hörde också att privata intressen hade tagit kontakt med LO för att medverka i »kulturellt värdefulla filmer«. Att ombilda Filmo till både produktionsbolag och publikorganisation, med egna biografer, innebar på så sätt inte att man avhände sig kontakter med privata filmbolag, utan snarare att man gick in för att förstärka filmpolitiken genom att låta verksamheten expandera.¹⁶ Den viktigaste anledningen till Filmos bildande var emellertid att arbetarrörelsen ville ta upp kampen om politikens tilltagande medialisering. Alla de tunga namnen inom LO, ABF, SAP, Kvinnoförbund och Ungdomsförbund deltog i den interna debatt som handlade om Filmos ombildande och behovet av egna spelfilmer. Att göra en utbildning handlade således inte bara om att fatta beslut om att producera långfilmer, utan framför allt om att bedriva politik med andra medel – att medialisera politiken, att klä den i andra former än tidigare. Det var ett offensivt drag. Genom utbildningen togs ett fastare tag om de mediala frågorna inom arbetarrörelsens organisationer.¹⁷ Det är ur denna synvinkel som utbildandet till Filmo bör ses.

Att göra en film om Branting – eller köpa Svensk Filmindustri

Filmos funktionär Hilding Skjöld anförde redan vid det konstituerande mötet att arbetarrörelsen borde producera en egen långfilm – en film om Hjalmar Branting. Avsikten var att genom personen Branting belysa hur långt arbetarrörelsen kommit i sina sociala och politiska strävanden. Genom att göra filmen biografisk hoppades man kunna rida på den publika intressevåg som fanns om »stora män« vid denna tid; styrelseprotokollen avslöjar att nya filmer om Emile Zola och Louis Pasteur gjort ett visst intryck på ledamöterna. Branting ansågs väcka intresse, också utanför arbetarrörelsens led, och filmen förmodades

därför kunna säljas till både Europa och Norden – kanske till och med USA där fascinationen för det sociala Sverige var stor. Filmidén ansågs också ekonomiskt bärkraftig, inte minst eftersom tre kommersiella filmbolag visat intresse för en Brantingfilm. Men inom Filmo ansåg man inte att privata filmbolag borde få göra en film om en av arbetarrörelsens portalfigurer.¹⁸

Tar man ett steg tillbaka kan man från första början se tre linjer i arbetarrörelsens filmproduktion. Där Zeth Höglund från den socialdemokratiska partistyrelsen tog upp behovet av att göra historiskt trovärdiga filmer, talade Albin Lind från LO om dramaturgin och att man inte borde vara alltför noggrann med den historiska trovärdigheten. Andra ansåg att filmen borde göras mer social än biografisk; det kommer knappast som en överraskning att dessa olika uppfattningar visade sig vara ganska oförenliga.¹⁹ Sonja Branting-Westerstahl från Kvinnoförbundet – tillika Brantings dotter – meddelade snart att hon redan uppvaktats av kommersiella filmbolag i frågan, vilket fick diskussionen om Brantingfilmen att handla om hur snabbt man skulle agera. I samband med diskussionen kom förslaget upp att också ge ut en bok om Branting samtidigt med filmen – något som Höglund emellertid ställde sig skeptisk till. På mötet diskuterades också om det fanns risker för att en film om Branting skulle bojkottas av biografägarna.²⁰ Ragnar Casparsson ledde in diskussionen på frågan om filmbolagens rättigheter, huruvida de kunde hindra filmen från att spelas vilket föranledde Filmos Hilding Skjöld att påtala att man hade tillgång till åtminstone tvåhundra av Folkets Hus biografier, något som trots allt innebar goda visningsmöjligheter.²¹

Vad som inte framkom under mötet i december var att manusförfattaren till Brantingfilmen inte var någon mindre än Zeth Höglund själv. Därför blev förvåningen stor inom Filmo när ledamöterna i januari 1939 kunde läsa i *Social-Demokraten* att ett privat filmföretag förvärvat rättigheterna till Brantingfilmen – av Höglund.²² Arbetsutskottet samlades för att dryfta frågan och det författades ett ampert och syrligt brev till Höglund:

Vi erinra om att vi vid konferensen den 2 december 1938 – vid vilken Du representerade den socialdemokratiska partistyrelsen – voro

ense om att Filmkommitténs utredning om den tidigare planerade Brantingfilmen skulle avvaktas innan Du tog definitivt ställning till det anbud, som gjorts dig av ett privat filmföretag. Du gav vid nämnda tillfälle själv klart uttryck åt den tanken att arbetarrörelsen själv i första rummet borde komma ifråga när det gällde inspelandet av en för rörelsen så betydelsefull film. Då filmkommittén hade planerat att starta sin egen produktionsverksamhet med denna Brantingfilm är det uppenbart att det i *Social-Demokraten* omnämnda initiativet kommer att vålla arbetarrörelsens egen filmverksamhet avsevärda svårigheter.²³

Höglund hade helt enkelt gått bakom ryggen på Filmo. Det pekuniära i situationen handlade också om att han var representant för den socialdemokratiska partistyrelsen. Detta avbräck försenade emellertid inte ombildandet av Filmo. Brantingfilmen återkom dock i protokollet under våren 1938, speciellt då filmbolaget AB Thor kontaktade Filmo för att fråga om intresse fanns för att samarbeta om filmen. Filmo avböjde, eftersom organisationen ansågs sig bunden av de diskussioner som förts under decembermötet. Kommersiella intressen skulle inte styra verksamheten; filmen skulle spelas in av arbetarrörelsen. Med andra ord deklarerade man att Filmo inte tog avstånd från filmidén som sådan men det fanns inga möjligheter att producera en egen Brantingfilm, eftersom marknaden knappast var tillräckligt stor. AB Thor fick således veta att det förelåg en konflikt om filmen, och att starka intressen indirekt avrådde från en inspelning under sådana premisser. Trots detta skulle Filmos ledning förhandla med filmbolaget om ett samarbete. Samtidigt tog Filmo kontakt med Svensk Talfilm om att göra filmen *Mot nya tider*, efter manus av John Sandén.²⁴

Filmen *Mot nya tider* – som Pelle Snickars också skriver om i denna bok – handlade förvisso inte direkt om Branting, men där visades ändå arbetarrörelsens frontfigurer upp; August Palm, Kata Dahlström, statsministern Per Albin Hansson som ung, och i vissa scener Branting. Filmen handlade om arbetarrörelsens framväxt och den hade premiär i november 1939. Sigurd Wallén, som var en etablerad skådespelare och regissör med flera rollkaraktärer som arbetarrörelserepresentant bakom sig, regisserade filmen. Filmen fick varierande recensioner; bland annat kritiserades den för sitt konventionella upplägg och sin bristande

dramaturgi.²⁵ Värt att notera är att trots inspelningen av *Mot nya tider* släppte inte arbetarrörelsen idén om att göra en Brantingfilm.

När Kooperativa förbundet planerade att teckna aktier i bolaget Filmo, tog Valter Åman kontakt med förbundet för att diskutera filmverksamheten. Vid ett möte gjorde Kooperativa förbundets direktör ett oväntat utspel. Han anmodade Åman att söka upp Svensk Filmindustris direktör för att köpa upp hela bolaget. Om Filmo köpte upp Svensk Filmindustri var Kooperativa förbundet villigt att satsa några miljoner på projektet. Kooperativa förbundets storstilade planer handlade om att antingen köpa Svensk Filmindustri, eller skapa ett helt nytt offensivt filmaktiebolag och ställde omedelbart 125.000 kronor till förfogande. Åman verkade tagen på sängen av Kooperativa förbundet propå eftersom hans planer enbart gällde att få ihop pengar till filmen om Branting. Åman hade också varit kontakt med LO, som däremot ville avvakta och skjuta på inspelningen av Brantingfilmen tills nästa år.²⁶

Filmos ledning stod nu inför ett relativt ointresserat LO, vilket kanske också gällde den socialdemokratiska partistyrelsen, och ett offensivt Kooperativt förbund med grandiosa planer. Åman ansåg inte att Filmo skulle agera i saken om LO inte var beredd att medverka i filminspelningen, trots kapitaltillskottet från Kooperativa förbundet. För Filmo var det således viktigare att LO gav sitt medgivande och stod bakom filmorganisationen, än att Kooperativa förbundet sköt till medel. Förslaget om att köpa upp Svensk Filmindustri behandlades av Filmo, men det gav inte upphov till någon debatt. Åman fick dock i uppdrag att förhandla med Svensk Filmindustri. På samma möte beslutades också att meddela filmbolaget AB Thor att Filmo nu var positivt inställda till samarbete om Brantingfilmen.²⁷

Förhandlingar fördes därefter med AB Thor, som under tiden ombildades till Film AB Oden. Det ekonomiska förslag som filmbolaget presenterade var ytterligt komplicerat, med växlar och reverser som skulle lösas ut på olika tider, vilket medförde att LO avrådde från medverkan i Brantingfilmen. Inom Filmo var flera övertygade om att filmbolaget saknade nödvändiga medel för filminspelningen, något som bolagsombildningen gav en fingervisning om. I och med detta strandade förhandlingarna.²⁸ På samma möte kunde Åman också meddela att Svensk Filmindustri inte var intresserad av uppköp och därmed föll

idén.²⁹ Man kan verkligen fråga sig hur man skall tolka denna process med förslag om storskalig filmproduktion, interna småaktiga konflikter uppblandade med antikommersiella drag, krav på dramaturgi och politiska intressen. Vad handlade detta om? Vilka var aktörerna? Det krävs en tillbakablick och en utvidgning för att förstå både de interna konflikterna och mediepolitiken.

Filmen i arbetarrörelsen

När filmen introducerades i Sverige associerades den bland annat med de framväxande folkrörelserna och med kvinnor och barn. Filmen som kommersiell produkt var ofta beroende av den växande arbetarklassens ökande levnadsstandard och de ekonomiska konjunkturerna. Men trots detta tog det tid innan arbetar- och fackföreningsrörelsen började använda filmmediet. Som påpekats i den här bokens inledning gjordes flera initiativ under stumfilmstiden, med de blev alla kortvariga.³⁰ Det var först från mitten av 1920-talet som arbetarrörelsens inställning började förändras, förmodligen med inspiration från den sovjetryska dokumentär- och spelfilmsproduktionen. Framför allt Eisensteins *Pansarkryssaren Potemkin* från 1925 visade hur film kunde användas i agitatoriskt och revolutionärt syfte. I Norden växte intresset för filmfrågor fram ungefär samtidigt;³¹ i Finland var det olika intellektuella kretsar som diskuterade filmmediet i relation till politiken.³² I Sverige påbörjade den kooperativa rörelsen filminspelningar redan 1921, till exempel med kortfilmen *Konsum Stockholm* och rörelsen gjorde därefter ett mycket stort antal filmer.³³

Under 1920-talet hördes såtillvida allt fler röster på att den svenska arbetarrörelsen borde börja producera filmer i egen regi. Svenska Handelsarbetareförbundet började 1927 debattera för att filmen kunde användas i fackföreningsrörelsens tjänst, för »bildnings- och propagandaändamål».³⁴ Hos Handels fanns dessutom ett slags meta-artat egenintresse eftersom förbundet organiserade biograf- och filmstudiospersonal, men det kan knappast förklara den energi som förbundet lade ner på att producera och distribuera film, skriva manus, medverka i filmerna och diskutera filmfrågor under de närmaste trettio åren. Mot slutet av 1920-talet började filmer produceras av alla

nordiska arbetarrörelser, framför allt valfilmer.³⁵ I början av 1930-talet kom inspirationen från den brittiska dokumentarismen, och den icke-fiktiva filmen började få genomslag som åsiktsbildare och propagandainstrument.³⁶

Det togs en rad olika initiativ till filmverksamhet inom en arbetarrörelseorienterad kontext. Det kommersiella bolaget AB Svensk Tal-film erbjöd exempelvis sina tjänster till olika fackförbund; de ville sälja »talarfilmer«, det vill säga filminspelningar av prominenta fackförbundsledare.³⁷ LO förvärvade ett antal sådana talarfilmer under 1930-talet, men hela verksamheten föreföll att ske på ett ganska passivt sätt från fackförbundens håll.³⁸ Ett annat filminitiativ lanserades mot bakgrund i den ökande arbetslösheten under hösten 1930. Då bildades en kommitté som hade kontakter med bland annat Folkets husrörelsen, LO, och den kristna tidningen *Svenska Morgonbladet* – men kommittén var egentligen politiskt fristående. Ett upprop skrevs och undertecknades av flera prominenta personer. Av detta framgår att man ville väcka en opinion mot den »permanenta arbetslösheten« och samtidigt skapa en förståelse för »den oförvållat arbetslöses sak«. Det ansågs lämpligt att använda filmmediet för att den på ett objektivt, sansat, verklighetstroget och »övertygelsemäktigt« sätt skulle få åskådarna att reflektera över arbetslöshetsproblemet.³⁹ Kommittén lyckades samla in pengar för att göra en film om arbetslösheten; syftet var att väcka opinion mot den och peka ut nya arbetstillfällen. Ambitionerna var att visa den »dystra verkligheten«, och för att fullända denna dystopi använde man inga filmskådespelare – de arbetslösa fick spela sig själva.⁴⁰ Det framgår av olika protokoll att denna produktion om arbetslöshet verkligen diskuterades, men inte hur.⁴¹

Ytterligare ett filminitiativ togs av Svenska Handelsarbetarförbundet 1931, efter att ha kontaktats av det danska handelsarbetarförbundet om ett samarbete kring en gemensam spelfilm – *Chansen*. Produktionen var mycket billig eftersom stumfilmens texter bara behövde översättas till svenska. I samband med visningarna av denna spelfilm utdelades en broschyr försedd med »perforerad blankett för anmälan om inträde i organisationen«.⁴² Filmen premiärvisades i oktober 1931 i konserthallen i Folkets Park i Malmö.⁴³ *Handelsarbetaren* konstaterade förnöjt att filmen hade blivit en succé – »man kan utan överdrift påstå, att filmen är den bästa

agitationsmetod som hittills tillämpats.«⁴⁴ En liknande spelfilmssatsning var Metallindustriarbetarförbundet och Svensk Filmindustri film *Järnets män* från 1935. Trots att filmen blev femtio procent dyrare att producera än beräknat verkar resultatet ha blivit bra – kostnaderna godkändes om man följer protokollen. Däremot kommenterades inte innehåller eller de agitatoriska effekterna inom LO.⁴⁵ På Metalls kongress 1935 visades *Järnets män* på Röda kvarn, därefter avnjöts en middag på restaurang Hasselbacken för alla medarbetare i filmen, kongressdeltagarna och inbjudna gäster.⁴⁶

Initiativen ovan antyder att den svenska arbetarrörelsen kring 1930 började inse vilka möjligheter som filmen hade. De påverkade knappast arbetarrörelsens informationsarbete generellt, snarare kan dessa trevande försök ses som ett slags förnyelse av rörelsens mediepolitik. Man hade fått ett nytt politiskt verktyg – och några insåg dess möjligheter. Även inom fackföreningsrörelsen fanns det medlemmar som verkade för att film skulle användas, men initiativet kom inte från LO, utan från medlemmar, förbund och kommersiella bolag. Vid mitten av 1930-talet hade faktiskt allt fler fackförbund fått upp ögonen för filmen; särskilt intresserade man sig för agitation och upplysning.

Inom fackföreningsrörelsen under 1930-talet fanns det såtillvida entusiastiska aktörer som betraktade filmmediet som ett nytt och modernt sätt att engagera och utbilda medlemmar.⁴⁷ Men kampen om medel och ointresse från andra aktörer var en ständig konflikthärd.⁴⁸ Till detta kom att själva bildningsidealet var en vattendelare. Filmen blev inte det medium för medborgarskolning som en del drömde om. Den verbala traditionen inom folkrörelserna stod i vägen för en visuell upplevelse.⁴⁹ Filmen hade också för mycket av underhållning över sig för att riktigt kunna anpassas till institutioner och organisationer uppbyggda på idéer om vad politik var – eller inte var – och hur den skulle bedrivas. Vad som ändå fick dessa organisationer att börja använda film handlar förmodligen om att mediet började att ses som ett agitatoriskt verktyg – som propaganda.

Propagandafrågor kom just att bli alltmer betydelsefulla från mitten av 1920-talet och framåt. Det blev extra tydligt för var och en hur filmen, radion och tidningarna användes av det nazityska propagandamaskineriet efter 1933 – och det är kanske alltför lätt att tillskriva nazismens fram-

gångar som en direkt följd av mediepolitiken. Men vad avsågs då med propaganda, och hur skiljde den sig från agitation och upplysning? Det är svårt att utifrån källmaterialet dra någon klar demarkationslinje kring hur fackföreningsrörelsen såg på begreppen eller hur de ville använda filmmediet. Inom Handelsarbetarförbundet kunde man till exempel tala om att använda filmen som »upplysningsmedel för bildnings- och propagandaändamål«, i en och samma mening.⁵⁰ Gränserna var flytande; det handlade, i korthet, om samma slags tankekoncept kring hur man medialt kunde påverka medlemmarna. Det bör också understrykas att begreppet propaganda under denna tid inte alls var negativt laddat som idag – det syftade snarare till upplysning, information och agitation.⁵¹ I en artikel i *Handelsarbetaren* 1933 var detta tydligt. Under rubriken »Filmen i arbetarrörelsens tjänst«, påtalade en okänd skribent, »att det är intet tvivel om, att man i filmen har en värdefull tillgång i propagandahänseende.«

Filmen etsar sig ofta in i medvetandet på ett annat och djupare sätt än det talande ordet. Särskilt för de arbetargrupper, som ännu i stor utsträckning stå utanför den fackliga organisationen, har det med all säkerhet sin stora betydelse att som ett komplement till den muntliga agitationen även i bild på ett populärt sätt bibringas dem en idé om fördelarna av att sluta sig till en fackorganisation. Ty man kan ju inte komma ifrån, att filmen under senare år kommit att utöva ett allt starkare inflytande på massans mentalitetsbildning.⁵²

På ett närmast självklart vis såg Handelsarbetarförbundet filmmediet som ett sätt att förändra arbetarna mentalt – i en viss riktning. Filmens påverkanspotential var stor, något som motiverade fackföreningsrörelsen till att använda filmen som ett propaganda- och agitationsverktyg. Det var alltså inte frågan om att se några estetiska dimensioner eller lyfta fram några kulturella ideal.

LO och mediefrågan

På landsorganisationens kongress 1931 motionerade ett antal medlemmar om behovet av att diskutera film och mediefrågor ur olika aspekter. Redan 1926 års kongress hade behandlat behovet av att starta en egen

daglig tidning inom fackföreningsrörelsen, men då ekonomiska medel saknades avstyrdes det hela. 1931 kom frågan upp igen men det ledde inte till någonting. Däremot fattades ett beslut om att inrätta en särskild presstjänst för kontakter med tidningarna.⁵³ Det blev Ragnar Casparsson, redaktör på tidningen *Social-Demokraten*, som fick ett erbjudande från LO-ordföranden och han anställdes som pressombudsman 1931, en nyinrättad tjänst. Avsikten var att producera informations-, upplysnings- och propagandaartiklar riktad till fackförbundstidningar och den socialdemokratiska pressen, men också till den övriga pressen. Med andra ord var avsikten att ta kontroll över informationen, styra den och skapa en direkt presskanal.⁵⁴ Liksom Casparsson blev Valter Åman snart involverad i informations- och propagandaverksamhetens uppbyggnad inom LO. Åman hade tidigare handplockats av LO under det tidiga 1930-talet för att stävja det kommunistiska inflytandet i fackföreningsrörelsen och hålla organisationen informerad om kommunisternas aktiviteter. Han hade i sin tur – uppger han i sina memoarer – fått ett erbjudande av Casparsson att ingå i informations- och propagandaverksamheten.⁵⁵ Casparsson och Åman kände varandra sedan tidigare; de hade bágge ett förflutet inom de politiska och fackliga rörelserna och bágge hade arbetat på *Social-Demokraten*.⁵⁶

På LO:s kongress 1936 diskuterades den socialdemokratiska pressens svårigheter. De bekymmer som tidningarna hade råkat in i handlade om ekonomiska problem och obsolet teknisk utrustning. En kommitté hade utrett frågan och på kongressen beslutades att dels skjuta till pengar till några av de värst drabbade tidningarna, dels skapa en tidningsfond som kunde bevilja lån. Landssekretariatet underströk hur viktigt det var att stärka arbetarpressens konkurrenskraft gentemot den borgerliga pressen. Efter kongressen tillsatte Landssekretariatet en utredning, under ledning av Casparsson. Hans utredning kom fram till att de socialdemokratiska tidningarna hade akut behov av mer medel och därför beslöts att bilda ett holdingbolag – Arbetarpressens förlagsaktiebolag. Bolaget hade till uppgift att förmedla lån till tidningarna och konstituerades i april 1937. Styrelseordförande blev Casparsson själv, och en av styrelseledamöterna var Zeth Höglund.⁵⁷

Olika slags mediefrågor hade med andra ord stor betydelse för arbetarrörelsen, och de blivande aktörerna inom filmverksamheten hade

under lång tid rört sig i ett slags mediepolitisk sfär. Ungefär samtidigt som konserthusdebatten vårvintern 1937 behandlades för första gången upplysnings-, propaganda- och agitationsverksamheten inom LO. Casparsson hade tillsammans med Åman gått grundligt tillväga och presenterade ett första förslag. I ett litet PM hade Åman beskrivit hur behovet av effektiv och samordnad propaganda vuxit fram inom arbetarrörelsen. De fackliga centralorganisationerna var exempelvis mer eller mindre oreglerade, och det fanns stora behov av att ta kontroll över och dirigera rörelsens propaganda. Fackföreningsmöten var dåligt besökta, det spelades ingen musik eller anordnades någon annan typ av underhållning, och avsaknaden av dekorationer gjorde lokalerna kalla och trista. Vad Åman eftersträvade var en mer »anslående ram till den sakliga propagandan« – vilket var just det begrepp Åman använde som ett slags paraplyterm för LO:s agitations- och upplysningsverksamhet. Det förslag han presenterade handlade, i korthet, om att inrätta ett permanent propagandautskott. Utskottets uppgifter skulle vara att inventera talarkrafterna, centralisera och dirigera propagandan samt producera informationsmaterial som kunde »hållas à jour med LO:s inställning, åtgöranden och önskemål.«⁵⁸ Vid något tillfälle hade LO:s ombudsmän fått i uppdrag att i smyg anteckna alla bristerna vid olika arrangemang runt om i landet. De klagade på allt från fult porslin och trista lokaler, till frånvaron av attraktioner och fanor, vilka kunde locka folk. Det var detta som Åman försökte åtgärda, bland annat genom att utarbeta skriftliga instruktioner och locka med filmverksamhet. LO beslöt följaktligen att bilda ett propagandautskott – med bland andra Åman.⁵⁹

Propagandautskottet arbetade under det första året med att utforma affischer, flygblad, handledningar, förslag och riktlinjer för LO:s förmedling av talare, samt med att göra en förteckning över lämpliga musikstycken, passande prosa och ett urval dikter. De var framför allt riktade till de olika fackliga centralorganisationerna i landet.⁶⁰ I sin självbiografi kommenterade Åman de konflikter som fanns inom LO angående reklam. Tillsammans med Torvald Karlbom och Albin Lind bildade han ett »slags »hjärntrust« med uppgift att initiera och föreslå informations- och propagandaåtgärder: »Vi började snegla åt affischpropaganda. Någon sådan hade aldrig tidigare förekommit. Den

nymodigheten accepterades av LO-ordföranden men vid behandlingen i styrelsen invände en av förbundsledarna: »Ska vi börja konkurrera med tvål- och tandkrämsfabrikanterna också?»⁶¹ Inom arbetarrörelsen var propagandan och information uppenbarligen inte någon helt enkel sak. De män som anställdes mötte motstånd från förbundshåll – rörelsen skulle inte kommersialiseras. Arbetarrörelsen var visserligen långt ifrån ensam om att bekämpa kommersialisering i alla former, men när förslaget om reklamaffischer dök upp gick det för långt. LO skulle alltså konkurrera med underhållnings- och nöjesvärlden. Också inom idrotts- och frireligiösa rörelser var man avogt inställd till kommersialiseringen under 1930-talet, något som bland annat yttrade sig i kravet på att idrottsutövarna skulle vara amatörer, och att de till exempel inte skulle medverka på reklambilder.⁶² 1939 utkom boken *Ytlighet – ett tidens tecken*, skriven av pingstpastorn Lewi Pethrus. I den formulerade han en oro inför vad han såg som ett problem: ungdomens ytlighet och förflackning. Ja, inte bara ungdomen, utan också den kristna gemenskapen hade drabbats av förytligande. Kyrkor och samfund ägnade sig åt underhållning – allt för att locka folk.⁶³ Pingströrelsens företrädare delade detta fördömande med representanter från moralkonservativt håll, såväl som från folkrörelser. Det handlade om det som uppfattades som lyxkonsumtion, och allehanda eländen – bioeländet, nöjeseländet, filmeländet och idrottseländet.⁶⁴

Faktum är att statens inställning till idrott, film och underhållning hade vissa parallella drag. Den nöjesskatt som infördes 1919 belastade inte bara filmen utan också idrotten. Statens fiskala intressen klumpade således samman olika moderna företeelsers kommersiella potential och förtydligade därigenom deras gemensamma drag av underhållning och förströelse. Idrott och film var att betrakta som lyxkonsumtion.⁶⁵ Inom arbetarrörelsen ansågs idrott, film, lyxkonsumtion och populärlitteratur generellt som kommersiella företeelser vilka lockade bort ungdomen från mer allvarsamma gärningar i samhället. Det är kanske därför inte underligt att Åmans förslag väckte motstånd.

Folkets Hus och propagandarådet

1937 framstår som skärningspunkt inom den svenska arbetarrörelsen då medie- och propagandafrågor fokuserades – speciellt filmfrågan. En viktig skillnad mot pressen handlade om att film måste visas i särskilda lokaler med projektorer. Även om intresset för film fanns så var det fortfarande en viktig del som saknades: var skulle filmerna visas? De privata biografägarna var inte överdrivet intresserade av att visa arbetarrörelsens filmer; i en del fall direkt negativa.

Under hela 1930-talet hade emellertid Folkets Hus på många platser förnyat och byggt om sina lokaler – ibland med modern biografutrustning. Folkets husföreningars centralorganisation höll en konferens 1937 och fattade då beslut att tillsätta en ombudsman, bland annat för att få ordning på filmfrågorna. Det dröjde dock flera år innan tjänsten tillsattes. Först 1940 anställdes Karl Kilbom och han började kort därefter utveckla verksamheten. I sina memoarer skriver han att LO lovade ekonomiskt stöd och ställde villkor att Folkets husföreningarna skulle godta Kilbom som ombudsman, trots hans kommunistiska förflutna. Stöd beviljades endast om han anställdes, och Kilbom kontaktade Per Albin Hansson för att höra hur han ställde sig till att utveckla rörelsen fristående inom arbetarrörelsens hägn, istället för att söka skapa om Folkets Hus till medborgarhus, med stat och kommun som intressenter. Hansson var först avvaktande men blev så småningom positiv till denna tanke. Kilbom sökte också upp viktiga personer inom Folkets husrörelsen för att sondera terrängen och förankra beslutet. Med LO i ryggen hade ingen några invändningar, enligt Kilbom.

Den filmverksamhet som Kilbom därefter riktade in sig på var sådan som »skänkte besökarna avkoppling, glädje och visioner av en ljusare och fredligare framtid.« Han ville inte visa »buskis« eller gangsterfilmer, och inte heller bidra till att »osmakliga danstillställningar« anordnades.⁶⁶ Filmverksamheten var ett led i Folkets husföreningarnas ekonomiska strategi och kunde samtidigt motverka privata medieintressen. Under Kilboms tid utvecklades Folkets husföreningarna både ekonomiskt och numerärt. 1941 bildades Sveriges Folkbiografer dit film- och biografverksamheten fördes över.⁶⁷

Vid ingången till 1940-talet hade arbetarrörelsen alltså utarbetat en klart definierad filmpolitik. En rad personer hade anställts och

organisationer skapats för att arbetarrörelsen skulle kunna bli en mäktig faktor inom filmpolitiken. Under kriget fortsatte LO att medverka till olika filmproduktioner och Filmo påbörjade sin första långfilmsproduktion. I augusti 1941 tog LO ett fastare tag om propagandafrågorna, då Propagandarådet bildades med Casparsson som ordförande. Samma år initierade Zeth Höglund, nu i funktionen som socialdemokratiskt finansborgarråd i Stockholm, en ny organisation för kommunala reklamfrågor: reklamkommittén. Den syftade i första hand till att få medborgarna att förstå nödvändigheten att betala in sin skatt, eftersom stadens finanser var ansträngda och källskatten ännu inte hade införts. Detta visar hur betydelsefulla frågor om agitation, propaganda och reklam var, både för den kommunala verksamheten och för LO. För att nå ut till medborgare och medlemmar blev det viktigt att använda kommunikationskanaler som reklam och film.

Avslutande tolkningsram

Hur kan man då tolka utarbetandet av en filmpolitik inom arbetarrörelsen? Ett sätt är använda sig av John W. Kingdons begrepp »policyentreprenörer«, ett slags initiativtagare och aktörer som förbereder och driver en fråga inom den offentliga politiken. När ett tillfälle uppenbarar sig, då ett »policyfönster« öppnar sig, står dessa redo att leverera förslag och idéer. Tiden måste vara mogen så att människor kan mobilisera sig kring olika frågor och driva dem.⁶⁸ Genom att studera hur fackliga företrädare formerar sig i olika nätverk eller organiserar sig kring vissa frågor, hur de handlar och vilka konflikter detta bidrar till kan man förstå och förklara hur beslut blir till politik inom organisationer, och vilka beslut som kommer ut ur processen. Beslutsfattandet kan gå igenom olika stadier: formulering, förberedelse, förskjutning, formande och förankring.⁶⁹ Vad det hela egentligen handlar om är hur organisationer försöker fatta beslut, och på vilka sätt aktörer, händelser, konflikter eller något annat förändrar själva beslutsprocessen. Ett heltäckande begrepp för denna sliriga process är »governance«, ett svåröversättligt begrepp som står för att det inte finns någon strikt gräns mellan val, politik och implementering, och att det finns flera faktorer som komplicerar en beslutsprocess. Governancebegreppet

är ganska lösligt till sin karaktär och försöker fånga ett komplicerat förhandlingsförlopp där politiska aktörer och intressenter korsas med olika styrsystem inom en organisation.⁷⁰

Under 1920-talet hördes allt fler krav på att arbetarrörelsen borde börja producera filmer för arbetarklassen. I denna formuleringsfas mellan kanske 1926 och 1931 började ett problem identifieras som handlade om hur man inom fackföreningsrörelsen skulle förhålla sig till en allt mer medialiserad tidskontext, där filmen sågs som ett problem. Initiativtagare under denna fas var olika skribenter i fackförbundspress och bildningsförbund som från 1926 allt mer intensivt började ifrågasätta »filmeländet«. Den andra fasen, vad man kunde kalla förberedelse mellan 1931 och 1937, handlade om att olika policyentreprenörer grep sig an frågorna och förde in dem inom organisationen. 1931 års LO-kongress ledde fram till anställandet av Valter Åman och Ragnar Casparsson, vilka kom att verka som entreprenörer – de förberedde beslut och bearbetade personer inom LO, men det är fortfarande oklart *hur* processen gick till. 1937 bildades likväl Arbetarrörelsens filmkommitté.

I den tredje fasen, ett slags förskjutning mellan 1937 och 1938 blev medie- och propagandafrågor föremål för interna diskussioner och beslut, både inom LO, ABF och Folkets husföreningarna, samt enskilda fackförbund. Under denna period togs ett fastare grepp över mediefrågorna – speciellt beträffande filmen. Policyentreprenörerna kom att skapa och utveckla sina egna nätverk, men samtidigt kom andra aktörer in i processen, vilket ledde fram till att besluten omformulerades. Arbetarrörelsens filmkommitté ombildades till Filmo 1938, och inom LO utnejslades propagandafrågorna ytterligare genom att Propagandautskottet bildades. Åmans och Casparsson försprång reducerades i och med att Hilding Skjöld kom in i Filmo. De konflikterna som utspelade sig om Brantingfilmen handlade dels om gamla politiska konflikter, dels om olika syn på bildning och upplysning eller propaganda. I denna fas började LO backa ut – Kvinnoförbundet trädde faktiskt ut ur Filmo – samtidigt som Kooperativa förbundet steg in som aktör med ett helt nytt förslag: att köpa Svensk Filmindustri. I ett slag förändrades villkoren och Åman var tvungen att agera taktiskt för att inte tappa LO:s stöd. Resultatet av processen blev att en annan film gjordes; beslutsprocessen tog helt enkelt en annan väg än det var tänkt.

I formeringsstadiet mellan 1930 och 1940 skapades inte bara de eko-nomiska och sociala villkoren och förutsättningarna för att en filmpolitik skulle kunna genomföras. Hela integrationskedjan från produktion över distribution till visning lyftes upp och behandlades. Själva formeringen handlade om att man inom organisationerna utarbetade vad man behövde, hur man skulle arbeta och vilka som skulle utforma filmpolitiken. Slutligen i förankringsstadiet från 1941 slutar den långvariga processen med att en ny aktör, en filmintresserad Karl Kilbom som mest har god underhållningsfilm i tankarna, kliver in på Folkets husföreningarnas scen. LO skapar 1941 den nya organisationen Propagandarådet som fick det övergripande ansvaret för mediefrågor; det var också den organisation som såg till att lokala organisationer fick tillgång till filmprojektorer.

Fackföreningsrörelsens filmpolitik kan såtillvida ses som ett resultat av antingen drivande aktörer, eller som en process där olika intressenter kommit att påverka beslutsprocessen i en eller annan riktning. Filmpolitiken blev ett resultat av en komplicerad process som handlade om hur organisationer fattade beslut, och vilka som var pådrivande. Alla aktörerna hade ett förflutet inom media och hade skolats politiskt sedan ungdomsåren. Åman och Skjöld däremot var enbart verksamma inom den socialdemokratiska rörelsen. Deras journalistiska bakgrund gjorde att de hade blick för mediernas möjligheter, både då det gällde upplysning, agitation eller propaganda, men framför allt beträffande de möjligheter som öppnade sig i och med det nya mediet: den talande filmen.

Ovanstående väcker naturligtvis frågor hur man skall se på beslutsfattare och mediepolitik. Vilka förutsättningar har de för att fatta beslut inom en demokratisk organisation och vem utformar egentligen politiken? Fattar beslutsfattare verkligen beslut, eller blir de bara till i en komplicerad process där ingen enskild deltagare har något större utrymme, och där besluten blir till *ad hoc*-lösningar med resultatet att inget ansvar kan utkrävas av beslutsfattarna?⁷¹ Exempelen i den här artikeln har handlat om hur olika nätverk skapas, hur personer inlemmas i kommittéer och organisationer, hur de erbjuds arbeten och möjligheter. De har kunskaper om media och politik, de har idéer, men samtidigt räcker de inte till när de ställs inför varandra i oförenliga konstellationer. Frågor om film och

filmverksamhet bäddades in i interna konflikter och den mediepolitik som utformades blev något annat än vad policyentreprenörerna tänkte.

När en fråga väl har gått igenom en organisation har den alltså inte bara förändrats – den har i sin tur förändrat både organisationen och beslutsfattarna. I en demokratisk process kan medborgare och medlemmar utkräva ansvar av dem som fattar beslut, men hur fungerar den demokratiska processen om ingen egentligen har fattat något beslut, och om ingen känner sig ansvarig för de kompromisser som blev till?⁷² Vems är då ansvaret? Vad jag har visat i den här artikeln är hur vissa frågor inom arbetarrörelsen väckte inkapslade konflikter som lösgjordes och påverkade utformningen av filmpolitiken – vilken gick på lösa boliner fram till 1941. Begreppet »governance« täcker in dessa komplicerade beslutsprocesser och förklarar varför någon film om Branting aldrig gjordes. Trots initiativtagarnas goda viljor och välformulerade inlägg blev hanteringen av frågan alltför komplicerad. De fattade besluten ledde inte till något resultat – utan bara till förnyade konflikter.

Fotnoter

- ¹ Stig Hadenius, Lennart Weibull & Jan-Olof Seveborg, *Socialdemokratisk press och presspolitik 1899–1909*. (Stockholm: Tiden, 1968), 11; Per Rydén, »Guldålder«, *Den svenska pressens historia III*, red. Karl Erik Gustafsson & Per Rydén (Stockholm: Ekerlid 2001), 157; Elisabeth Sandlund, »Beredskap och repression«, *Den svenska pressens historia III*, red. Karl Erik Gustafsson & Per Rydén (Stockholm: Ekerlid 2001), 323; Kjell Östberg, *Byråkrati och reformism. En studie av svensk socialdemokratis politiska och sociala integrering fram till första världskriget* (Lund: Arkiv 1990), 21, 49–50, 330–331; Anders Isaksson, *Per Albin. I Vägen mot folkhemmet*. (Stockholm: Wahlström & Widstrand 1985), 152–155. Jag vill passa på att tacka högre seminariet vid Mälardalens högskola för kloka och skarpa synpunkter på min text: André Ahlin, Iréne Artaeus, Lars Ekdahl, Christer Ericsson, Mats Fagerberg, Pia Lindberg och Rolf Torstendahl.
- ² Undersökningen bygger på källmaterial från LO:s representantskap, Filmo samt Handelsarbetareförbundet, men däremot inte Socialdemokratiska partiet.
- ³ *Folklig Kultur* vol. 2, februari 1937, 46.
- ⁴ Per Olov Ovist, *Folkhemmets bilder. Modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 30-talsfilmen* (Lund: Arkiv 1995), kap 5.
- ⁵ *Folkparken* vol. 2, 1925, 6–7; *Folkparken* vol. 1, 1926, 4–5; *Folkparken* vol. 2, 1926, 2–3; *Folkparken* vol. 2, 1937, 22; *Handelsarbetaren* vol. 1, 1927, 15; *Handelsarbetaren* vol. 10, 1931, 161; *Handelsarbetaren* vol. 5, 1933, 77–78.
- ⁶ *Folkparken* vol. 3, 1926, 2.
- ⁷ *Fackföreningsrörelsen* vol. 43, 1937, 398.
- ⁸ Arbetarrörelsens filmkommitté, Konstituerande möte 25/11 1937.
- ⁹ Arbetarrörelsens filmkommitté, Arbetsutskottets prot. 7/12 1937.
- ¹⁰ *Fackföreningsrörelsen* vol. 49, 1937, 547.
- ¹¹ Arbetarrörelsens filmkommitté, Styrelseprotokoll 2/12 1938.
- ¹² Arbetarrörelsens filmkommitté, Arbetsutskottets prot. 10/2 1938.
- ¹³ Arbetarrörelsens filmkommitté, Arbetsutskottets prot. 10/2 1938; 9/3 1938.
- ¹⁴ Från ABF: Ivan Ohlsson och Gösta Ronner; från LO: August Lindberg, Frithiof Thunborg, Ernst Falk, Hilding Molander, Erik Thörnberg, Albin Lind, Torvald Karlbom och Valter Åman; från SAP: Zeth Höglund och Anders Nilsson; från SDKF: Hulda Flood, Disa Västberg och Sonja Branting-Westerståhl; från SDUK: Bertil Johansson och Ossian Ekelund. Ragnar Casparsson var också med men stod inte upptagen i närvarolistan.
- ¹⁵ Arbetarrörelsens filmkommitté, Styrelseprotokoll 2/12 1938.
- ¹⁶ Arbetarrörelsens filmkommitté, Styrelseprotokoll 7/11 1938 §4, §6, §7, §9, §10. Det går inte att följa hela arbetsprocessen eftersom Arbetsutskottets protokoll inte bevarats fullständigt.
- ¹⁷ Arbetarrörelsens filmkommitté, Styrelseprotokoll 2/12 1938.
- ¹⁸ Arbetarrörelsens filmkommitté, Styrelseprotokoll 7/11 1938, Bil. 2 P.M. angående filminspelning, av Hilding Skjöld.
- ¹⁹ Arbetarrörelsens filmkommitté, Styrelseprotokoll 2/12 1938.
- ²⁰ Här är jag osäker om det är biografägarna som åsyftas. Ingenstans under mötet behandlades vilka som skulle bojkotta en film av Branting, men jag finner det troligt att det var biografägarna som avsågs.

- ²¹ Arbetarrörelsens filmkommitté, Styrelseprotokoll 2/12 1938.
- ²² Filmo, Arbetsutskottet protokoll 13/1 1939.
- ²³ Filmo, Arbetsutskottet protokoll 13/1 1939, bil. 1 Brev till redaktör Zeth Höglund 13/1 1939.
- ²⁴ Filmo, Arbetsutskottets protokoll 17/2 1939 §4; 9/5 1939 §2.
- ²⁵ *Svensk Filmografi 3, 1930–1939* (Stockholm: Svenska Filminstitutet 1979), 1939/24.
- ²⁶ Filmo, Arbetsutskottets protokoll 17/2 1939 §1. KF:s direktör var Albin Johansson.
- ²⁷ Filmo, Arbetsutskottets protokoll 17/2 1939 §1. SF:s direktör var Olof Andersson.
- ²⁸ Filmo, Arbetsutskottets protokoll 5/4 1939 §1.
- ²⁹ Filmo, Arbetsutskottets protokoll 17/2 1939 §2.
- ³⁰ Elisabeth Liljedahl, *Stumfilmen i Sverige – kritik och debatt. Hur samtiden värderade den nya konstarten* (Stockholm: Propirus 1975), 148–150.
- ³¹ Rune Waldekrantz, *Filmens historia. De första hundra åren, Från zoopraxiscope till video* (Stockholm: Norstedts, 1986), 333–342; Bjørn Sørenssen, »Den norska arbetarfilmen under mellankrigstiden. En glömd framgångshistoria«, *Arbetarhistoria* nr. 2–3, 2001.
- ³² Joachim Mickwitz, *Folkbildning, företag, propaganda: Den finska icke-fiktiva filmen på det fält där nationellt symbolgods skapades under mellankrigstiden* (Helsingfors: SHS, 1995), 138.
- ³³ C. J. Björklund, *Kampen om filmen: En studie i filmens sociologi* (Stockholm: Svenska Skriftställare Förbundets Förlag, 1945), 175–176.
- ³⁴ *Handelsarbetaren* vol. 1, 1927, 15–16.
- ³⁵ Bjørn Sørenssen, *Grr i Norden. Norsk arbeiderfilm 1928–1940 i internasjonalt perspektiv*. (Trondheim: Universitetet i Trondheim 1980); Mickwitz 1995, 27–28.
- ³⁶ Mickwitz 1995, 128.
- ³⁷ Svenska Handelsarbetarförbundet, Förbundsstyrelsens protokoll 24/2 1934 §41. Av protokollet framgår att andra förbund redan tagit bolagets tjänster i anspråk.
- ³⁸ LO, Landssekreterariats protokoll 24/11 1930 §10; 24/4 1933 §9; 22/5 1933 §9; 24/7 §9; 21/8 1933 §13; 6/11 1933 §10; 18/12 1933 §20; 15/1 1934 §9; 29/7 1935; 30/9 1935; 1/3 1937; 26/4 1937; 31/5 1937; 14/3 1938; 11/7 1938; 5/9 1938; 28/11 1938.
- ³⁹ Uppropet är publicerat i *Arbetarhistoria* nr. 2–3, 2001, 26. Författarna var bland andra Fredrik Ström, Elin Wägner och Honorine Hermelin, från Fogelstadsgruppen.
- ⁴⁰ Björklund 1945, 114, 122; Qvist 1995, 171. Det var C. J. Björklund själv som skrev manus.
- ⁴¹ Eva Blomberg, *Män i mörker. Arbetsgivare, reformister och syndikalister. Politik och identitet i svensk gruvindustri 1910–1940* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1995), 311.
- ⁴² Svenska Handelsarbetarförbundet, Förbundsstyrelsens protokoll 30/4 1931, 29/8 1931, 12/9 1931, 31/10 1931.
- ⁴³ Svenska Handelsarbetarförbundet, Verkställande utskottets protokoll 12/10 1931.
- ⁴⁴ *Handelsarbetaren* nr.12, 1931, 194.
- ⁴⁵ LO, Landssekreterariats protokoll 29/7 1935; 30/9 1935; 2/12 1935.
- ⁴⁶ Svenska Metallindustriarbetareförbundet, 18:e kongressen, kongressprotokoll 1935, 35.
- ⁴⁷ Eva Blomberg, »Modärna Eva. Fackförbundsfilmer i en moderniseringsprocess«, *Dialoger: feministisk filmteori i praktik* red. Tytti Soila (Stockholm: Aura, 1997), 107–119; Blomberg 2001, 7–9; Suvi Virkamäki, »Folkets hus och spelfilmen 1941–1945. Den svåra balansen mellan ideologi och ekonomi« *Arbetarhistoria* nr. 2–3, 2001, 25–27.

- ⁴⁸ Virkamäki 2001, 25.
- ⁴⁹ Eva Blomberg, »Vett och vetande, hut och hållning: Magister Film i folkbildningens tjänst« *Häften för Kritiska Studier* nr. 1, 2001.
- ⁵⁰ *Handelsarbetaren* vol. 1, 1927 »Upplysningsverksamheten och kinematografen«, 16.
- ⁵¹ Kåring Wagman, 16-17.
- ⁵² *Handelsarbetaren* vol. 5, 1933 »Filmen i arbetarrörelsens tjänst«, 77.
- ⁵³ Ragnar Casparsson, *LO under fem årtionden Del II. 1924–1948*. (Stockholm: Tiden, 1951), 445.
- ⁵⁴ Ragnar Casparsson, *Land du välsignade* (Stockholm: Tiden, 1962), 190.
- ⁵⁵ Valter Åman, *Repor i färgen* (Stockholm: Tiden, 1982), 71.
- ⁵⁶ Casparsson och Åman beskriver i sina memoarer de interna konflikterna inom det socialdemokratiska partiet vid denna tid, där de bäge kom att återfinnas på Per Albin-linjen, till skillnad från Zeth Höglund. Konflikter gick tillbaka till det tidiga 1910-talet och handlade om vem som skulle ha makten och kontrollen över partiet. *Social-Demokraten* ägdes inte av det socialdemokratiska partiet utan av Stockholms arbetarkommun och fackföreningarna i Stockholm. När Per-Albin Hansson började på *Social-Demokraten* 1910 fanns redan hårda motsättningar, där hans och Zeth Höglunds konflikter bidrog till att förstärka skillnaderna mellan olika politiska falanger, något som sedermera yttrade sig i partisprängning 1917, då Zeth Höglund och Karl Kilbom med flera bildade Sveriges socialdemokratiska vänsterparti. Även om det handlade om politik och makten över partiet, verkar det också ha varit en högst privat vendetta mellan Per-Albin Hansson och Zeth Höglund, som tvingade andra i deras närhet att ta ställning. Så småningom vände Höglund tillbaka till SAP, men konflikterna kvarstod. När Kilbom vände tillbaka var emellertid läget ett annat.
- ⁵⁷ Casparsson 1962, 446–448.
- ⁵⁸ LO, Landssekreteriatets protokoll 1/3 1937 §4 Agitationsverksamheten.
- ⁵⁹ LO, Landssekreteriatets protokoll 1/3 1937 §4 Agitationsverksamheten. I utskottet ingick Albin Lind.
- ⁶⁰ LO, Landssekreteriatets protokoll 14/3 1938 §4 Agitationsfrågor.
- ⁶¹ Åman 1982, 83-84.
- ⁶² Karin Wikberg, *Amatör eller professionalist? Studier rörande amatörfrågan i svensk tävlingsidrott 1903–1967* (Stockholm: Akademitryck, 2005), 156–157.
- ⁶³ Lewi Pethrus, *Ytlighet – ett tidens tecken* (Stockholm: Filadelfia, 1939).
- ⁶⁴ Se Wikberg, kapitel 5; Ulf Boëthius, *När Nick Carter drevs på flykten: Kampen mot "smutslitteraturen" i Sverige 1908–1909* (Hedemora: Gidlund, 1989); Kjell Jonsson, »Den allmänna nedbusningen. Mellankrigstidens folkbildare kritiserar det populära«, *Lychnos: årsbok för idé-och lärdoms historia* 1991; Blomberg 2001, 33–50; Johan Söderberg, *Röda läppar och shinglat hår: Konsumtionen av kosmetika 1900–1960* (Stockholm: Ekonomisk-historiska institutionen, 2001), 37–38; Bengt Bengtsson, *Ungdom i fara – ungdomsproblem i svensk spelfilm 1942–1962* (Stockholm: Stockholms universitet, 1998); Jonas Frykman, *Dansbaneeländet: Ungdomen, populärkulturen och opinionen* (Stockholm: Natur & Kultur, 1998), 18–24.
- ⁶⁵ Johan R. Norberg, *Idrottens väg till folkhemmet. Studier i statlig idrottspolitik 1913–1970* (Stockholm: SISU, 2004), 341, 389.
- ⁶⁶ Karl Kilbom, *Cirkeln slutes* (Stockholm: Tiden, 1955), 309–319.
- ⁶⁷ Virkamäki 2001, 24.

⁶⁸ John W. Kingdon, *Agendas, alternatives, and public policies* (New York: Longman, 2003), 1.

⁶⁹ Det är inte dessa stadier som Kingdon formulerar, utan jag har utvecklat dem. Se också Christina Florin & Bengt Nilsson, "Något som liknar en blodig revolution..." *Jämställdhetens politisering under 1960- och 70-talen* (Umeå: Umeå universitet, 2000), 12-14.

⁷⁰ John Bennington & Mike Geddes, *Local Partnerships and Social Exclusion in the European Union: New Forms of Local Social Governance?* (London: Routledge, 2001), 1-6.

⁷¹ James G. March & Johan P. Olsen, *Democratic Governance* (New York: The Free Press, 1995), 3-6.

⁷² Ibid., 2.

Regionfilmen och konstruktionen av folkhemmet

Bengt Bengtsson

Krigsåret 1939 producerar Filmo kortfilmen *Arbetande demokrati*, en 25 minuters produktion med undertiteln, *Några bilder från socialreformernas Sverige*. Filmen distribuerades som 16 mm smalfilm, vilket antyder att den mestadels visades i interna socialdemokratiska sammanhang. På censurkortet kunde man läsa att här visades upp: »åtgärder mot arbetslöshet, byggande av vägar och broar ävensom yrkesskolebilder samt bilder angående bostadsförhållanden och välfärdsanordningar«¹. *Arbetande demokrati* är uppbyggd som ett långt bildsatt föredrag, där en talför speaker redogör för aktuella missförhållanden i det svenska samhället – och hur socialdemokratin arbetar för olika sociala reformer som syftar till att lösa problemen. Sverige skildras i dess helhet, med belysande regionala nedslag. Här finns Östrands sulfatfabrik med dess rationaliseringar, nödhjälpsarbeten vid Sandöbron och Sotenkanalen, barnstugor och ålderdomshem i Göteborg, stärkande turism på Gotland och fortbildning på Bommersvik. Eller som det heter i filmens slutord: »Ett folk i arbete i trevnad och social trygghet – det är vad socialdemokratin strävar för!«

Arbetande demokrati är intressant på många sätt, inte minst för att den ingår i en då vanlig filmgenre, vilken i brist på etablerad beteckning i det följande kallas *regionfilm*. Det är den typ av film som porträtterar svenska städer, landskap, regioner och i vissa fall, hela Sverige. Trots att regionfilmerna ofta har skilda producenter och »avsändare« – som till exempel oberoende kommersiella filmbolag, statliga myndigheter, näringsliv, hembygdsföreningar eller politiska partier – kan man ändå finna många gemensamma drag i deras förmedlade Sverigebild. Filmerna skildrar – ofta i en förtätad emblematisk form – den svenska naturen, olika landsdelar och deras särdrag. Vidare ger de en bild av det svenska folket, moderniseringarna och den moderna industrin. Filmerna har dessutom en struktur som uttrycker både *tradition* och *modernitet*, ett skenbart motsatspar som också kan ses som något av grunden i själva folkhemsidén.

Flertalet regionfilmer har en på ytan tämligen neutral hållning och undviker politiska ställningstaganden. Även om många bidrag i genren kan sägas ha en underförstått positiv inställning till folkhemsprojektet och den dåtida nationella självbilden, kan de knappast tolkas som något uttalat stöd för den rådande ideologin. Men det finns även filmer som använder regionfilmernas bildspråk och framställning av Sverige i politiskt syfte. I föreliggande artikel undersöker jag hur just *Arbetande demokrati* förhåller sig till genren. När socialdemokratin väl började producera film på egen hand kan man fråga sig hur partiets Sverigebild såg ut, om man försökte avvika från normen och förnya regionsgenren, och på så vis ge sin egen bild av Sverige.

Liknande frågeställningar tas upp i det följande, men texten försöker också ge en översiktlig bild av regionfilmsgenren i dess helhet. Artikeln fokuserar filmernas bild av det svenska samhället, hur de speglade den nationella självbilden, samt hur de i sitt retoriska innehåll och visuella framställning konstruerade en bild av folkhemmet. Med utgångspunkt i *Arbetande demokrati* diskuteras hur regionfilmen också kan ges ett politiskt innehåll. Det har exempelvis visat sig vara intressant att jämföra denna film med en samtida valfilm från Högerpartiet, *Landet du skall värna* (1938). Högerfilmen använder ett liknande bildinnehåll och utgår från en snarlik nationell självbild, men vrider på prismet och ger *sin* bild av det samtida Sverige.² Det gör att man också kan ställa den

grundläggande frågan om det fanns en särskild folkhemmets ikonografi inom svensk film under det moderna Sveriges framväxt som rentav överbyggade gängse politiska blockgränser.



Titelbilder ur socialdemokraternas kortfilm, *Arbetande demokrati*. *Några bilder från socialreformernas Sverige* (Filmo, 1939). © SLBA & ARAB.

Regionfilmsgenren

Fram till 1960-talet var kortfilmsdokumentärer om Sverige en vanlig filmtyp – inte minst som utfyllnadsprogram på biograferna. Vid sidan av nyhetsbetonade journalfilmer och olika slags informationsfilmer, var regionfilmerna ett vanligt inslag i repertoaren. Regionfilmen är en genre med rötter i den tidiga stumfilmen, där filmkameran fungerade som ett instrument för ett slags ställföreträdande turism. Pelle Snickars har redogjort för hur den typen av äldre regionfilmer, så kallade »stadsfilmer«, växte fram i Sverige. De första stadsfilmerna gjordes av filmbolaget Svenska Bio 1907 och 1908; en tid då den icke-fiktiva filmen utgjorde

ett betydande inslag i utbudet. Det var en kommersiell strategi hos Svenska Bio att förära ett stadsporträtt åt de orter man öppnade biograf i. Stadsfilmerna gjordes enligt ett standardiserat dramaturgiskt mönster. De inleds gärna med ett tåg som anländer till stadens järnvägsstation, vilket understryker filmkamerans "turistiska" funktion. Sedan följer vanligen en panorering från någon högt belägen punkt, varpå stadens sevärdheter presenteras. Ofta finns också bilder från platser med rörelse, som gator, torg och vattendrag.³

Genren levde vidare efter övergången till ljudfilm. Presentationen av stadernas näringsliv blir då ett allt vanligare inslag – mycket beroende på att det lokala näringslivet ofta var finansiär eller beställare av filmen. Ljudfilmerna har också en mera påtaglig beställningskaraktär och, genom speakertexternas utläggningar, en utvidgad retorik om det som visas i bild. De ansluter sig till den uppvisande dokumentärfilmsstilen med en »allvetande berättarröst« som slog igenom på 30-talet med John Grierson och den brittiska dokumentarismen.⁴ Att filmerna är gjorda enligt en liknande formel med återkommande berättargrepp kan säkerligen ha berott på att de skapades av en begränsad skara filmare, som inte sällan var specialiserade på just denna typ av beställningsfilm. Där finns exempelvis den flitige Ragnar Johnson som tycks ha haft förmågan att smidigt kunna avväga balansen mellan uppvisande av turistvärden och näringslivspresentation, allt enligt beställarens önskemål. Även antalet producerande filmbolag var begränsat; vissa bolag, som till exempel Kinocentralen och Rang Film, var i det närmaste specialiserade inom genren.

Man kan notera att de flesta svenska städer, orter och landskap i regionfilmsgenren skildras på ett tämligen likartat sätt. Trots skildringens lokalfärg brukar ändå staden eller landskapet i första hand framstå som en del av »regionen Sverige«. Regionfilmerna skildrar en övergripande nationellt specifik modernisering, som är i princip gemensam för alla regioner – med till exempel storindustri, bostadsbyggande och ungdom som utbildar sig. I botten finns det »typiskt svenska«; varierande nationella stereotyper samlas ihop i ett nationellt projekt, där landet »kittas samman« av de olika regionerna. Ett axplock ur de hundratals filmtitlarna ger en antydning om den ämnesmässiga spännvidden:⁵ *Borås rycker fram* (1930), *Ångermanland* (1937), *Gammalt och nytt i historisk*

bygd (1938) om Småland, *Västgötaglimtar* (1938), *Staden vid Bråviken* (1939) om Norrköping, *Dalarapsodi* (1940), *Kumla blir stad* (1942), *Sundsvallsglimtar* (1942), *I Rospiggens rike* (1943), *I Linnés spår* (1943) om Öland, *En sommar i Malmö* (1944) och *Växjö 600 år* (1942). Denna typ av film producerades i stort sett om varje landsända och den finansierades företrädesvis av filmbolag, myndigheter eller näringsliv. Filmerna visades i olika sammanhang – i flera fall som fyllnadsprogram på biograferna men förmodligen mest på interna företagsvisningar, lokala evenemang



Titelbilder ur några svenska regionfilmer från tidigt 1940-tal: *Växjö 600 år* (1942), *I Rospiggens rike* (1943) och *En sommar i Malmö* (1944). © SVT & SLBA.

och i skolor. Det sistnämnda, förevisning i undervisningssammanhang, kan vara ett skäl att beställaren höll en låg profil och inte framträdde öppet i för- eller eftertexter.⁶

Den nationella självbilden

Idéinnehållet i regionengenren är uppbyggt enligt en grundstruktur som spelar mellan *tradition* och *modernitet*. Å ena sidan betonas det svenska arvet, historiska insignier och moderniseringar som jordbruk och fiske. Å andra sidan lyfter man fram den modernisering som Sverige genomgått alltsedan industrialismens genombrott. Motsatsparet förmedlas ibland i slående visuella kontraster, men samtidigt betonas också att moderniteten har sina rötter och grundförutsättningar just i den historiska traditionen. Utgångspunkten var här den förändring i den nationella självbilden som skedde decennierna runt sekelskiftet 1900. Mycket av föreställningen kring det som numera anses vara typiskt svenskt konstruerades under denna tid: naturen, hembygden, midsommarfirandet, den röda stugan, bilden av Norrland som framtidslandet och Dalarna som »det svenska« i miniatyr. Årtiondena före 1900 var över huvud taget en tid då intresset för den inhemska naturen och det svenska kulturarvet växte, manifesterat i till exempel tillkomsten av Skansen 1873, Svenska Turistföreningen 1885 och Nordiska museet 1891.

Dessa nya symboler för det svenska ersatte en äldre form av nationalism, där bilden av Sverige som en stormakt med ärofullt krigiskt förflutet, kungar och fornstora dagar började ses som hopplöst förlegad. I stället växte det fram en mer framtidsinriktad nationalism, där Sverige med grund i sina naturtillgångar och traditionellt »folkliga« värden skulle erövra världen.⁷ Vetenskap, teknik, produktion och rationellt utnyttjande av de naturresurser som var grundstenarna i industrialismen – skog, malm och vattenkraft – skulle göra landet till en modern stormakt. Detta var med andra ord en nationell självbild med ett formspråk som passade bättre än den tillbakablickande bilden på det gamla stormaktsväldet, och den vann gensvar i de flesta samhällslager – såväl i det borgerliga etablissemanget som i den tidiga arbetarrörelsen.

Den politiska vänsterns retorik under 1900-talets tidiga år präglades till stor del av nationalromantik, där naturen, hembygden och bondelivet sågs

som positiva värden. I den socialistiska framtidsutopin kring 1900 fanns också en önskan att kombinera industriell och vetenskaplig utveckling i samklang med naturen.⁸ I viss mån anses vänsterns romantisering av lantliv, natur och historia haft en dämpande effekt på radikalismen. Detta kan ha berett vägen för att en samhällsbevarande nationalism spreds i arbetarrörelsen under mellankrigstiden. Man använde ett existerande nationalistiskt formspråk, men satte in det i en ny kontext.⁹ Själva folkhemsbegreppet exemplifierar just hur traditionella värden kombineras med en framåtblickande vision. Uttrycket lanserades som bekant 1928 av Per Albin Hansson, som menade att Sverige borde bli som ett hem för folket, präglad av samförstånd och jämlikhet. 1930-talet blir också ett decennium då konfrontationer ger vika för kompromisser och samförstånd – från skotten i Ådalen 1931, via krisuppgörelsen med Bondeförbundet 1932, till Saltsjöbadsavtalets arbetsfred 1938. Ekonomin vänder uppåt, arbetslösheten sjunker och på det sociala området lanseras under den andra halvan av decenniet en rad reformer som sjuk- och arbetslöshetsförsäkringar, en ny folkpensionslag och lagstadgad semester. Precis som filmernas skildring av industrialism och modernitet – i samspel med en kontinuerlig nationell självbild – innehöll också själva folkhemsidén ett slags »dubbelt ansikte«. Grundtanken var att anpassa de moderna tankegångarna till det traditionella samhällets rötter och åstadkomma en syntes mellan gammalt och nytt.¹⁰

Bilden av Sverige i detta slags moderniseringsfas spreds i en rad olika medier – inte bara inom filmen utan även fotoböcker som exempelvis praktverket *Sverige* (1931) med den talande undertiteln: *Fyrahundraåttio bilder, belysande natur och kultur i gången tid och nutid*. Intresset för det svenska fick även andra samtida uttryck. På Stockholmsutställningen 1930 fanns paviljongen *Svea Rike*, en stor och ambitiös utställning om Sverige och svenskarna med statistik, information, historiska nedslag, fotomontage, modeller, kartor, samt skioptikon- och filmbilder.¹¹ Sverker Sörlin har betraktat 1930 som ett symboliskt nyckelår; då invigs, å ena sidan, denna omstridda Stockholmsutställning, å den andra sidan håller då även hembygdsrörelsen sitt första riksomfattande möte på Skansen – komplett med folkdräkter och fiolmusik. Den nya Sverigebilden blev »ett slags nostalgisk idyll, men på samma gång med siktet inställt på framtidens teknologiska lösningar och standardstegring«.¹² Merparten

av regionfilmer från denna tid faller väl in i detta ökade intresse för det svenska. 1938 producerades till och med en långfilm, *Sol över Sverige*, uppbyggd som en »roadmovie« med en mängd svenska sevärdheter. Filmjournalen följde upp den filmen med tävlingen: »Vad vet ni om Sverige?«, där läsarna skulle identifiera foton av kända platser på olika ställen i landet.¹³

Regionfilmernas tematik

Regionfilmernas naturskildringar domineras av en nationell bildretorik fylld av olika symboler för det svenska. Orvar Löfgren har framhållit hur olika rurala scenerier i en kontinuerlig kristallisationsprocess nationaliserats och laddats med starka känslor – kanske rentav förtätats till symboliska rum: det stilla landskapet, björkdungar, storskogen, skärgårdsklippor, blanka skogssjöar och små röda stugor. Denna stereotypisering sker i skarven mellan 1800- och 1900-tal genom olika massproducerande bildmedier; från oljetryck och vykort över pappersbonader och väggaffischer, till skolplanscher, fotoböcker, skioptikonbilder och film.¹⁴ Snickars har betonat att vissa stads- och landskapsmotiv utvecklades till att bli emblematiske, inte minst på grund av att samma bildestetik levde vidare i olika bildmedier. Platserna uppgraderades medialt och följden av denna mediering blev att ett reellt urval av platser och motiv kom att ses som betydelsefulla och signifikanta. Snickars anser, apropå tidiga vykortsmotiv, att det är rimligt att anta att vissa motiv och bildklichéer »utväxlades« i tysta överenskommelser mellan olika företag. Det är också påtagligt i de återkommande motivstereotyperna och emblematiske bilderna i regionfilmerna.¹⁵

I grunden för regionfilmernas avvägning mellan tradition och modernitet ligger således en nationell självbild som återfanns redan i Selma Lagerlöfs *Nils Holgerssons underbara resa*. Till bilder av en naturskön sjö i regionfilmen, *På dal. Glimtar från Dalsland, dess industri, hantverk och hemslöjd* (1946), påtalar exempelvis berättarrösten att: »över de blanka vatten ligger väl ännu ett eko kvar från trolska melodier i en förgången tid. De djupa skogarna susar molltyngt på stränderna i en bygd, där ännu i våra dagar sång och sägen lever kvar. Men genom de djupa dalgångarna, över skogklädda höjder brusar idag också en ny

melodi fram – starkare och expressivare för varje år. Det är maskinernas sång!« Dessa kontraster är dock inget uttryck för någon motsättning mellan det gamla och nya Sverige; snarare bildar begreppen en dynamisk helhet. I andra fall visas hur det moderna är en naturlig utveckling av de gamla traditionerna. I östgötaporträttet *Folkunga och Vätternbygd* (1954) visas en staty av Göta kanals skapare Baltsar von Platen och det sägs att denne »kan belåtet konstatera att Motala av idag visar upp en harmonisk sammansmältning av gammalt och nytt, att idyll och grönska trivs sida vid sida med teknikens under«. I staden finns radiomaster och andra moderna anläggningar: »den nya bebyggelsen med stora affärskomplex och hypermoderna bostadsområden ansluter sig väl till naturen och den gamla bebyggelsen.« I *Där vägarna möts* (1954) framhålls att Eksjö inte är »en museistad. Modernt liv i gammal miljö är dess lösen.« Och filmen *Anrik stad* (1949) understryker att »Askersund visserligen är en gammal stad, men det är en stad som följer med sin tid. Ett hyreshus av modernaste snitt eller ett egnahem inbäddat i lummigaste grönska – det är ju denna blandning av gammalt och nytt som gör staden så pittoresk.« Regionfilmerna skildrar också kontinuiteten genom att uppvisa olika historiska insigrier som betonar det svenska arvet: runstenar, fornborgar, gravhögar, hällristningar och minnesstenar. De presenterar bilder av historiska sevärdheter som slott, kyrkor, ringmurar samt stadens officiella rum i form av stadshus, rådhus och statyer av historiska personer – helst med anknytning till staden. Det svenska kulturarvet lyfts också fram genom olika folklivstraditioner: hembygdsgårdar och folkdans, folkvisor och folkdräkter. Detta historiska arv fungerar följaktligen i symbios med det nya, där de olika beståndsdelarna kompletterar varandra.

I regionfilmer figurerar också vanligen ett antal scener med folkliv och gemenskap; genren som sådan favoriserar gärna platser med rörelse – torghandel, badliv, idrottsanläggningar, parker, cykelutflykter och segelregattor. Vattendrag i olika former återkommer också regelbundet.¹⁶ Beroende på vilken typ av region som skildras växlas stadsbilder med naturbilder. I flera fall fungerar ett inledande poetiskt citat som anslag, gärna med någon lokal anknytning, som till exempel Pelle Molin i filmen *Från källorna till havet. En färd utför Ångermanälven* (1939): »Här är naturen stor och hård. Högt uppe under bergets fot ligger röda gårdar. Fält äro nedanför och höga hässjor bära ljust korn. Djupt nere i dalen

går den kraftiga älven med larm och dån i forsar och fall på sin väg mot havet.«

Vad det gäller det bildmässiga innehållet finns det ett slags återkommande motivstereotyper och emblematiska bilder som signalerar både tradition och modernitet inom det framväxande folkhemmet. De utpräglade naturmässiga emblematiska bilderna skildrar mestadels Norrland, företrädesvis fjällen, Lapporten, och skidfärder i gnistrande snö. Men här finns också skånska slott i lummig grönska, slättlandskap symboliserande modernnäringarna och historiska slott som Gripsholm och Kalmar i överblickande flygbilder. Bland de bilder som symboliserar moderniteten hittar man handfasta uttryck för grundförutsättningarna för det framgångsrika industriella Sverige: malm, vattenkraft och skog. I regionfilmgenren vimlar det också av uttryck för olika naturkrafter i människans tjänst, en sorts »tuktad natur«: kanaler, timmerrännor med förbifarande stockar och skummande kraftverksdammar. Industrisverige förmedlas emellanåt genom flygbilder på fabriker med rykande skorstenar och timmerstaplar; för att inte tala om interiörer av maskinhallar fyllda av gnistor, eldstrålar och skyfflande arbetare.

Modernitetens kommunikationsväsende är ett återkommande tema i regionfilmerna, antingen i form av tåg, flyg, bilar, spårvagnar och bussar, eller andra sammanbindande symboler som till exempel brospann – gärna filmade underifrån – eller nybyggda raka vägar i solsken. Det är ingen slump att järnvägen och andra kommunikationsmedel är så framträdande i dessa framåtblickande Sverigebilder. Järnvägen sågs inte bara som ett transportmedel, utan den var också ett synligt tecken för framåtskridandet, och knöt i likhet med telefontrådar samman Sverige på ett handfast och symboliskt sätt.¹⁷ Storstäderna kännetecknas av rörelse, det brusande gatulivet i Stockholm och aktiviteten i Göteborgs exportbringande hamn.

Kopplade till de emblematiska bilderna finns också regionala stereotyper, där Sveriges landsändar får stå för olika egenskaper i den svenska helheten. Sålunda finns svepande beskrivningar om den »småländska urkraften« i *Sol över svenska bygder* (1937), eller om Skåne som »Sveriges kornbod» i *Sverige runt på 15 minuter* (1935). I första hand Dalarna, men även Hälsingland, brukar framställas som representanter för det typiskt svenska.¹⁸ Det är en återkommande tanke att naturen

också återspeglar folkkynnet i bygden, som exempelvis Ljusnan i filmen *Hälsingland* (1949): »I sin aldrig vilande rörelse är floden en bild av vakenhet och handlingskraft, som kännetecknar dessa burgna nejders befolkning.«¹⁹

En väsentlig skillnad i regionfilmernas tematik jämfört med liknande stumfilmer är att moderniteten ständigt betonas. I viss mån speglar det att moderniseringsprocessen pågår intensivt i Sverige under denna tid. Den hade förvisso pågått i några decennier, men den får ny fart och riktning bland annat genom de nya sociala reformerna under 1930-talet. Att betoningen på det moderna är så märkbar beror också på att talfilmen slår igenom åren efter 1930. Dokumentärfilmen får då en ny, mera retorisk karaktär.²⁰ Inom regionfilmerna finns dock ingen motsättning mellan moderniseringarna och den moderna storindustrin: de utgör båda förutsättningar för det svenska välståndet. Speciellt Skåne och Östergötland utmålas som jordbrukets hemvister. Samtidigt är Norrland råvaruförädlingens region: »Detta är ett land av timmer och teknik – grundat på generationers erfarenhet – och arbetets män framför andra är flottarna«, berättas det i filmen *Från källorna till havet. En färd utmed Ångermanälven* från 1939. Att den moderna storindustrin har sina rötter i de gamla hantverkstraditionerna är en återkommande tanke; i filmen *Hälsingebygd* (1940) påtalas exempelvis: »Hantverket och handaslöjden har ingalunda utplånats i Hälsingland. Småindustrier av olika slag blomstrar ute i bygderna, och händigheten tar sig uttryck på mångahanda sätt. Denna förmåga har visat sig vara ett verkningsfullt skydd mot arbetslöshet.« Samma grundtanke – att det trots industridriften krävs gammalt hantverkskunnande – återfinns också i andra filmer. I filmen *Västkust* (1940) visas exempelvis Uddevalla med dess »blandning av gammalt och nytt« i form av varvsnäring och nybyggda hyreshus. »Med stark känsla för den moderna tidens krav skapar man nu det nya Uddevalla. [...] Den privata företagsamheten och stans fäder går här föredömligt hand i hand.«

I regionfilmsgenren har Sverige över huvud taget en betydande plats i världen. Det framhålls ofta i samband med exposéer av storindustrier vars produkter »sprids över hela världen«. Från Iggesund skeppas exempelvis pappersmassan »till fjärran land och det ger välbehövliga valutor«, som det heter i *Hälsingland*. Men moderniteten uttrycks i regionfilmerna inte

bara genom uppvisande av industrier och kommunikationer, utan det finns också andra symboler för framåtskridande och framtidstro. I första hand lyfts det moderna bostadsbyggandet fram, där nya vita hyreshus och egnahemsbebyggelse tränger undan slum och fattigdom. De nybyggda hyreslängorna presenteras gärna i solsken som i filmen, *Gävle – porten till Stornorrland* (1943), där man »med amerikansk fart« anlägger »ljus, modern bebyggelse och välskötta planteringar.« I *Hälsingebygd* (1940)



»Med stark känsla för den moderna tidens krav skapar man nu det nya Uddevalla.«
Stillbilder ur regionfilmen *Västkust* (Rang film, 1940). © SVT & SLBA.

hyllas rentav Iggesunds bruksmiljö som ett positivt modernt inslag: »Det omfattande egnaheomsområdet ger en bra uppfattning om en god bostadsordning och en märkbar stabilitet hos verkets arbetarstam.«

Framtidstro gestaltas gärna också i bilder av fritid: regionfilmerna vimlar av badstränder fyllda av ungdomar och lekande barn. Sekvenser med idrott är också ofta förekommande. Idrotten ses tveklöst som ett positivt, modernt inslag i regionfilmerna. Ungdom som genomgår utbildning, underförstått för att bidra till det svenska välståndet, är också framåtblickande symboler. På lantbruksskolorna i det fordom så bråkiga Delsbo i *Hälsingland* (1949) lär sig den unga generationen att rationellt bruka jorden: »Ungdomen har annat att göra än att slåss, men den har gott gry.« Flickorna på lantbruksskolan på Hälsingegården tågar ut i solskenet med krattorna i högsta hugg. *Västerbottningar. En film om rödjarbragd och skaparkraft* (1942) skildrar en bygd fylld av yrkesskolor, folkhögskolor och lantmannaskolor. I slutsekvensen övergår en bild av ett barn på en gunghäst till en samling ungdomar som lämnar en skola och målmedvetet går uppför en bergssluttning: »Så sörjer Västerbotten redan från allra första början för det kommande släktet – i förvisning om att den ungdom som nu växer upp inte skall vansläktas, utan en dag går ut och möter livet med samma energi och sega duglighet, samma entusiasm och sega gåpåaranda – tack vare vilken deras fäder och förfäder skapat det Västerbotten som nu är.«

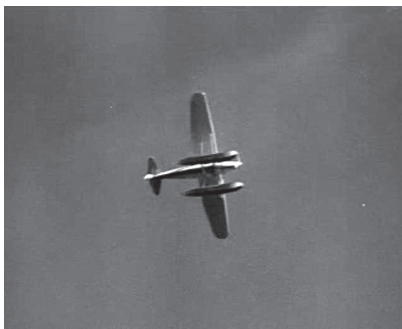
Genom Sverige på tjugo minuter

1936 producerar Svensk Filmindustri en regionfilm, *Landet och folket*, som är intressant eftersom den skildrar Sverige i dess helhet. I filmen möter man de flesta teman som kännetecknar regiongenren, varför den kan fungera som en referens för de två »politiskt färgade« regionfilmerna som diskuteras därefter. *Landet och folket*s uppbyggnad illustrerar också hur regiongenren konstruerar en återkommande, tydligt identifierbar Sverigebild – även på ett rent filmtekniskt sätt. Det är inte bara genom användningen av emblematiske bilder som genren utmärker sig, vissa bildsekvenser återkommer också bokstavligen.²¹

Landet och folket fick en bred lansering i maj 1937. Filmen mottogs med kraftiga applåder i bland annat Stockholm,²² och hyllades allmänt i

pressen med ord som »briljant« och »utomordentlig«²³. *Landet och folket* »förmedlar en rad hänförande utsikter från olika provinser, samtidigt som den ger små inblickar i folkliv och arbete«, skrev exempelvis Pir Ramek i *Upsala Nya Tidning*.²⁴ »Skall denna s.f.f.-kortfilm som det sagts visas på världsutställningen i Paris blir detta en god propaganda för både det svenska landet och folket«²⁵, tillfogade *Nya Dagligt Allehanda*. Ingenstans i dagspressen fanns några invändningar mot att bilden av nationen var förskönad – eller på andra sätt missvisande – till och med kommunistiska *Ny Dag* beskrev *Landet och folket* som ett »intressant flygreportage«²⁶.

Den lite mer än tjugo minuter långa *Landet och folket* har undertiteln *En filmfärd i Sverige med Nils Jerring och Gustaf Boge* – och filmen är följaktligen strukturerad som ett slags Nils Holgersson-parafras. Den utgår från Skåne och den unge gåsapågen Lill-Ola i Skanör. Han lägger sig i gräset och drömmer; då får han syn på flygplanet »Se-Fyr« framglidande i skyn. Det var Svensk Filmindustris eget amfibieflygplan, som ofta användes vid dokumentär- och journalfilmsuppgifter under trettioalet.





Med flyg över Sverige. Svensk filmindustris reportageflygplan SE-FYR spelade nästan huvudrollen i kortfilmen, *Landet och folket*. En filmfärd i Sverige med Nils Jerring och Gustaf Boge (Svensk filmindustri, 1937). © SVT & SLBA.

Därefter följer filmen just »Se-Fyr« på dess färd norrut, via Västkusten med dess turism och fiske, vidare förbi en mängd industristäder och historiska sevärdheter i Mellansverige. Mälarregionen bidrar med kyrkor, slott och andra officiella byggnader, medan Dalarna representerar det traditionella Sverige. Folkdräkter, åldrade kyrkobesökare och dalkullor med barn, lämnar plats för färden mot Norrland, »mot fjällens stigar och snöstup, mot lappmarkens forsar och fall, och sega samefolk.« Det industriella Sverige är vid denna punkt i filmen redan avverkat

med råge, så i *Landet och folket* bjuder Norrland – i motsats till andra liknande Sverigeporträtt – mest på turistvärden vid sidan av några flottningssekvenser: fotvandring mot Kebnekaise, granar, hjortron, exotiska samer och rodd i dramatiska forsvirvar. I slutbilderna återvänder man i en cirkelkonstruktion till den sovande Lill-Ola i Skåne: »Och även om vi for för vida för hans drömmar, så låter vi ändå honom avsluta färden, ty han är en av dem som efter oss skall ta vård om detta oskattbara – vårt eget land!«

Liksom i de mera »specialiserade« regionfilmerna balanserar *Landet och folket* mellan moderniteten och Sveriges traditioner. I vissa fall kontrasteras nytt och gammalt, till exempel den folkdräktsklädda dalkullan som vinkar adjö till det lyftande amfibieplanet och hamnar mitt i propellerdraget. Filmen presenterar dessutom flera exempel på hur gammalt hantverk utvecklats till storindustri. Småland skildras som en industriregion med hantverkskunnande i botten; i Gislaved tillverkar kvinnor stövlar i en stor fabrik: »svenskt handarbete som gjort våra gummistövlar till en betydande exportartikel.« Även i samband med Sandvikens järnverk betonas att precisionsarbete tillsammans med maskinellt arbete är grunden för storindustrin. Att modernäringarna är en gammal grund för Sveriges välstånd lyfts fram genom att olika regioner representerar skilda delar av nationalhushållet: Västkusten står för fisket, medan Skåne och Östergötland tillsammans representerar jordbruket med soldränkta bilder av vida åkrar.

Sveriges urgamla historiska traditioner framställs också på olika sätt: främst genom Östergötland där Rökstenen är »världens märkligaste, mest gåtfulla runsten« och Vadstena slott är »ännu ett väldigt monument över vasakungarnas friska, skönhetsälskande skaparkraft och viljestyrka«. I samma stad finns den heliga Birgittas klosterkyrka, där kyrkinteriörer ackompanjeras av sakral körsång. Om Visby framhålls, i sin tur, att denna »minnenas stad« hade hela sjutton kyrkor under medeltiden och flygbilder visar ringmuren, kyrkorna och den övriga historiska rekvisitan. Andra pampiga, imponerande slott återfinnes i Skåne och Mälarregionen, som Uppsala, Skokloster och Örebro. Känslan av kontinuitet stärks av bilder av äldre ursvenska typer – personer som representerar den svenska folkstammen. Kopplat till detta är de regionala stereotyper som är så vanliga i de mera specialiserade regionfilmerna. »Var avspeglar

sig själva den goda jordens rikedomar såsom i Skånes mäktiga slott och herresäten?» frågas apropå detta landskap. I Båstad skymtar också en notabilitet förbi, prins Gustaf Adolf spelande golf.

Dalarna får i *Landet och folket* återigen symbolisera det ursvenska – ett Sverige i miniatyr. Landskapet introduceras genom en bildövergång, från en idrottande gästrikare filmad underifrån, till en stolt, folkdräktsklädd dalmas i samma grodperspektiv. Dalarna skildras med de nämnda »ursvenska typerna«, björkar i solsken, en bondmora med djur på sin gård och folkdräktsklädda kyrkbesökare vid Leksands kyrka. Västkusten får, å sin sida, inte enbart bidra med badstränder och fiskare, utan Göteborg utmålas också som handelscentret och Sveriges port ut i världshandeln. Kranar, fiskebåtar, den högt tronande Masthuggskyrkan och Svenska Amerika-linjens stolthet Kungsholm ackompanjeras av omdömen som »vår utrikeshandels huvudstad«. Moderna kommunikationer – i form av tåg, amfibieflyg, bilar och spårvagnar – är ett annat genomgående tema i *Landet och folket*. Det fanns en allmän fascination för flyg och flygbilder vid denna tid. Flygplanet var en av modernitetens mäktigaste symboler; dess svävande i skyn gjorde den moderna teknikens framsteg synliga och pekade framåt mot en ny och bättre värld.²⁷ Flygbilderna används också *medialt*; man ser tydligt vajrarna på SF-planet »Se-Fyrs« vingar, liksom dess skugga på marken. Det finns således inte någon avsikt att ge illusionen av fågelfärd som en modern och mekaniserad Nils Holgersson, utan tanken är snarare att visa den nya tekniken. *Landet och folket* är över huvud taget en positiv och utvecklingsvänlig film. Kommunikationer lyfts fram bland annat i en sorts tävling mellan tåg och bil, med ett montage av närbilder på hjul och lyktor, växlande mellan en bil på landsvägen och tåg som rusar fram parallellt på banvallen intill.

I filmen finns också mer explicita hyllningar till mekaniseringen. I textilfabriken i Norrköping sker klädtillverkningen i takt till musiken, som arrangerats så att de mekaniska vävstolarna rör sig i samma takt. I Sandvikens stålverk sker arbetet med skyfflande arbetare, rök, eldstrålar och gnistor till dramatisk musik, där bildväxlingarna sker i takt med musiken. I Borås, »den industriarbetande kvinnans stad«, ackompanjerar stråkar taktfast maskinernas nålar som går upp och ned. Man kan i *Landet och folket* därför tala om en sorts »arbetets melodi« som ett genomgående tema i musikläggningen, det vill säga en melodi likt den

som Mats Hyvönen diskuterar i sin artikel i denna bok. Apropå en bonde vid en jordbruksmaskin påtalar också berättarrösten: »Östgötabondens tröskverk spelar upp skördetidens livsbejakande melodier«, även här med musik på ljudbandet i samma takt.²⁸

Landet och folket gör fem olika nedslag i industristäder, med en typ av standardiserade bilder där Borås presenteras med flygbilder av skorstenar och följande fabriksinteriörer med textilarbetande kvinnor. Gislaved, Norrköping, Örebro och Sandviken har andra fabriksinteriörer där viktiga exportvaror produceras. Arbete, fritid och idrott sammansmälter som viktiga, men skilda aspekter i den harmoniska helhet filmen vill lansera. I Norrköping har kulturlandskap och natur ingått en symbios genom omsorgsfull planering. Staden presenteras med gatubilder, fabriker med bolmande skorstenar och vävstolsinteriörer, samt vattendrag, fontäner och parker: »En industristad, javisst, men med föredömliga parkoaser och planteringar kring de väldiga fabriker, där ullen från fjärran länder kardas, spinnes och väves till svenskt ylletyg.« I Sandviken övergår stålverksinteriörerna till ortens vältränade fotbollslag i träning, med löpande och gymnastiserande spelare i solskenet: »Hårda och krävande är de första arbetstagen på stålverkets många produkter, men som motvikt mot eld och stybb har Sandviksarbetaren sin idrott. Det är ingen tillfällighet att Sandviken har ett av landets jämnaste, mest vältränade och spelglada fotbollslag.« Bildföljden får här spelarna att framstå som kuggar i järnverkets maskineri; de som gör språnget in i den industriella framtiden – symboliskt uttryckt i deras metodiska, organiserade träning med löpning i rakt led, gymnastiserande i cirkel och nicktränande av upphängda fotbollar filmade mot den klara himlen. Intressant är att man, av alla tänkbara svenska fotbollslag, valt att skildra ett från just ett brukssamhälle, en ofta anlitad symbol för gemenskap och framsteg i folkhemmet.

Slutorden i *Landet och folket* om den skånske gåsapågen som skall ta vård om det framtida Sverige, antyder vikten av att landet sluter sig samman. Det yttre hotet berörs också konkret apropå Kalmar slott, enligt filmens speaker en gång byggt av Gustav Vasa som skydd mot de krigiska danskarna. Numera råder emellertid nordisk samhörighet; i närheten finns en dansk fiskebåt, men: »skeppare Jensen från Bornholm har intet ont i sinnet, där han suger på sin snugga och inte

heller fruktar han något skott från vallarna i sin skuta »Johanne«. Med den vackra bilden av fred och nordiskt förtroende, flyttar vi fem mil in i Småland.« Liksom många andra regionfilmer skildrar *Landet och folket* ett land i allmän rörelse, där man gemensamt tar klivet in i framtiden och moderniteten. Moderna hus byggs, medan ungdomar som badar och idrottar ger hopp om ett friskt och hygieniskt land. Och alla – från arbetare och kontorister till ingenjörer och företagsledare – jobbar i samma riktning i en gemensam »arbetets melodi«, underförstått för nationens bästa. Klassaspekten är i stort sett utsuddad: arbetet är centralt, men det finns inga klassmotsättningar, utan alla är viktiga kuggar i samma maskineri. Kopplat till de industriella framstegen är också den svenska naturen, som inte bara har estetiska värden utan även bidrar med »naturkrafter i människans tjänst«²⁹. På ett rationellt sätt utnyttjar och förädlar vårt land de givna råvarorna – malm, skog och vattenkraft – och skapar på så sätt ett nationellt välstånd med slussar, kanaler och kraftstationer. Framtidshoppet symboliseras av barn och ungdomars fritid på Västkustens badstränder.

Ambivalenta Sverigebilder

Landet och folket är för regionfilmen typisk på så sätt att den intar en neutral hållning utan politiska ställningstaganden. Sverige bilden är positiv och framåtblickande, trots det antydda yttre hotet. Filmen *Arbetande demokrati* däremot, producerad av arbetarrörelsen 1939, tar helt andra grepp. I denna socialdemokratiska kortfilm visas jämförelsevis många avigsidor i Sverige: arbetslösheten, flykten från landsbygden, trångboddhet och ohälsosamma omoderna bostäder. Men samtidigt ställs dessa negativa bilder mot det reformarbete som pågår. Nya bostäder byggs i form av ljusa hyreslängor och moderna stugor på landet, kommunikationer utvecklas, ungdomar sätts i yrkesutbildning och sociala reformer genomförs i stadig takt. Skildringen av den svenska naturen i *Arbetande demokrati* ges också en social dimension. Naturkänslan var sedan länge stark även inom arbetarrörelsen, som såg naturen som en frizon utanför det betungande arbetet.³⁰ *Arbetande demokrati* gjordes året efter den nya semesterlagen och i filmen hävdas att »folkets tillgång till naturen är ett krav som måste realiseras«. Semesterlagen har gett folk möjligheten

till ett »stärkande friluftsliv«, där medborgarna kan »hämta krafter och styrka för de långa vintermånadernas solfattiga och arbetsfyllda dagar.«

Arbetande demokrati ger även en social infallsvinkel på de moderna kommunikationerna, bland annat vikten av fungerande vägnät och samfärdsmedel. Beredskaps- och nödarbeten sägs kunna rätta till obehagade järnvägsövergångar, som är »veritabla dödsfällor« på grund av den ökade bilismen. Dessutom framhålls den för sjöfarten praktiska Sotenkanalen i Bohuslän – ett av filmens exempel på så kallad »tuktad natur«. Vidare slår en nybyggd cementväg »sitt raka band genom östgötaslätten« och det riskfyllda byggandet av Sandöbron innebär att man skall kunna färdas Stockholm–Haparanda utan tidsödande färjeavbrott. Bland åtgärder mot primitiva bostadsförhållanden på landet – inte minst för att stoppa flykten från landsbygden till staden – ingår hur telefonrådar dras in i en husgavel, ett av de påtagliga sätten att knyta samman Sverige.³¹ *Arbetande demokrati* ifrågasätter alltså inte framåtskridandet och moderniseringen, den medger dock att »rationalisering – det är tidens lösen, men rationaliseringen har också sina avigsidor«. Samtidigt är moderniseringen ett vapen i kampen mot arbetslösheten: ungdomen yrkesutbildar sig och anpassar sig till det moderna arbetet.

Även om filmen ger en ambivalent bild av tillståndet i det nuvarande Sverige, andas den ändå framtidsoptimism. Samhörigheten med koalitionsparten i samlingsregeringen, Bondeförbundet, framhålls inte minst genom filmens anslag: bilder från en maskinhall med gnistor, maskiner och arbetare övergår till bilder av en åker med en lantbrukare på jordbruksmaskin. Aktiv kamp mot missförhållanden med omoderna bostäder sker både inom städerna och ute på landsbygden. Här finns också barnen som framtidssymboler och fritidsutövande ungdomar. Idrottsplatser byggs för att utkämpa »fredligare duster« än de som samtidigt rustas för i Europa, och fotbollen för samman olika åldrar i en gemensam lek på kursgården i Bommersvik.

Tar man sig an en snarlik regionfilm, denna gång producerad från motsatt politiskt håll, kan en rad iakttagelser göras. Till valet 1938 lät Högerpartiet, eller Allmänna Valmansförbundet, framställa fyra olika filmer, som i valrörelsen visades både med portabla anläggningar och på fasta biografer. En av dem var, *Landet du skall värna – Sverige*

i ton och bild, en film med en tämligen diskret och allmänpatriotisk hållning. Den producerades av Svensk Filmindustri, men beställaren, det vill säga Högerpartiet, anges varken i för- eller eftertexter.³² *Landet du skall värna* kan beskrivas som en sorts »neutral« valfilm; den saknar propagerande speakertext och lyfter i stället fram nationella symboler till väl valda musikstycken åt det patriotiska hållet – från »Marcia Carolus Rex« och »Sveriges flagga« till folkstycket »Alundavisan«. Eftersom filmen producerades av Svensk Filmindustri återanvändes en hel del arkivmaterial – inte minst från *Landet och folket*. För att tala med *Svenska Dagbladet* skildrade *Landet du skall värna*: »den svenska naturen, ungdomen, staden, sporten, det tunga arbetets folk, fiskarna och havet, försvaret, som återges med ytterst vackra bilder.«³³

Liksom i *Arbetande demokrati*, skildrar *Landet du skall värna* Sverige tematiskt snarare än regionmässigt, med olika svep från lantbruket, den moderna industrin och försvarsmakten. I filmen finns rituella och tydligt nationella inslag som folkdans, midsommarfirande med flickor i folkdräkt, svenska flaggans dag på Stockholms stadion med vajande flagga på tornet samt paraderande scouter och militärer. *Landet du skall värna* försöker visa de flesta tänkbara aspekter av den svenska naturen, från idyllisk skönhet till stram karghet och dramatik. Den använder naturbilder i noggrann avvägning: å ena sidan dramatiska – bränningar, åska över himlen, fjällen med gnistrande snö, vattenfall och forsar, snöiga bergssluttningar. Å andra sidan harmoniska: en stillsam å med lugn vattenyta, lummiga ekar mot solig himmel, blommande träd, lin, näckrosor i skogssjö. Olika typer av vattendrag är något av ett tema i filmen, vilket bland annat utmynnar i ett naturlyriskt montage till tonerna av »Du gamla, du fria«. Modernitet och kommunikationer är mindre framträdande i *Landet du skall värna*, snarare lyfts traditionella värden fram: kyrkor, modernäringar, folkdräkter, slott och ruiner. Det moderna representeras dels av sekvenser från Sveriges produktion som till exempel ett järnverk med maskinhallsinteriörer, skogsarbete och »tuktad natur« i form av en flottningsränna, dels av idrottare som uttryck för en nationell identitet: ungdomar som kastar spjut, löper häck, hoppar höjd och längd på Stadion, en roddtävling med atletiska barbröstade män i solsken, skidungdom i fjällen och åter Sandvikens fotbollslag.



Högers Sverige. Titelbilder ur *Landet du skall värna – Sverige i ton och bild* (Svensk filmindustri, 1938), en kortfilm med en diskret och allmänpatriotisk hållning beställd av Högerpartiet (Allmänna Valmansförbundet), som dock varken ville figurera i för- eller eftertexter. © SVT & SLBA.

Det moderna Sverige uttrycks också i ett stadshyllande montage från Stockholm med spårvagnar, bilar, lastbilar och cyklar i huvudstadens livliga trafik. Här finns kommers på Hötorget, lekande barn, uteserveringar, folk på Dramatens trappa, Kungsträdgården och skärgårdsbåtar. Dessa sekvenser speglar den moderna, positiva synen på staden, där stadslivet ses som ett uttryck för den moderna tidens »livspuls«. I det gamla samhället var stadens gata mera ett sällskapsrum, men nu står den för rörelse och ett strömmande flöde av vimmel, larm, skyltar och skyltfönster.³⁴ Och vad som sammanfattningsvis enligt *Landet du skall värna* gör Sverige värt att värna är således traditionerna, moderniteten, arbetet, naturen och idyllen.

Jämför man *Arbetande demokrati* och *Landet du skall värna* ger filmerna – trots de skilda avsändarna – en förhållandevis överensstämmande bild av ett Sverige utan större motsättningar. Det är ett folk i arbete, med en industri som utnyttjar landets givna råvaror. Båda filmerna använder ett liknande bildspråk som *Landet och folket* och regionfilmsgenren i stort. Ljudbandet, med endast musik i Högerpartiets film är ovanligt i

genren, medan *Arbetande demokrati* har en gängse talför berättarröst – om än åt det mera propagerande hållet. Filmerna uttrycker en liknande syn på tradition, modernitet, kommunikationer och framåtskridande – gestaltat i ett likartat bildspråk. Barn, fritidsutövande ungdom och idrott fungerar som framtidssymboler. I *Landet du skall värna* är idrotten mest ett uttryck för patriotism och det svenska, medan den snarare är en gemensamhetsskapare i *Arbetande demokrati*.

I högerfilmen representeras kontinuiteten i högre grad av historiska minnesmärken, men båda filmerna använder sig av de emblematiska »ursvenska typerna«. I *Landet du skall värna* finns äldre män som matar duvor, vördnadsfulla kyrkobesökare, slitna bönder och dalkullor. I *Arbetande demokrati* ges bilderna av de äldre pensionärerna i parken en social dimension; dessa nationsbyggare är en av de grupper som de sociala reformerna syftar till att stödja. Båda filmerna är gjorda i skuggan av det annalkande världskriget och framhåller, liksom *Landet och folket*, det yttre hotet. *Landet du skall värna* anger patriotismen genom det nationellt hyllande musikvalet och rituella, allmänt nationella inslag: folkvisor, folkdräkter, parader på Svenska flaggans dag och ett »beredskapssvep« med hästburna militärer, marscherande soldater, flygplan och olika militära fartyg. *Arbetande demokrati* antyder det yttre hotet genom en bild på gasmaskfabriken i Brastad, en byggnad som är »ett offer åt den tidsanda som sveper emot oss ifrån den oroliga världen«. Liksom i *Landet och folket* betonas den nordiska samhörigheten, här med en bild från tullstationen vid Svinesund. Den framhålls vara en gräns mot främmande land, »men så främmande är det inte, ty landet på andra sidan Svinesund är broderlandet Norge.« Båda filmerna ser dock, till skillnad från *Landet och folket*, Sverige som en enda stor region där enstaka landsändar tas fram för belysande exempel. Några regionala stereotyper förekommer egentligen inte – med möjligen ett belysande undantag i vardera filmen. I *Landet du skall värna* är den enda tydligt framställda landsändan Dalarna – nationalromantikens högborg och ett Sverige i miniatyr – med folkdräkter, dalkullor och Leksands kyrka i slutmontaget. I *Arbetande demokrati* beskrivs Gotland svepande som »rosornas och ringmurarnas ö«, och dessutom det resmål som det folkrörelseägda reseföretaget Reso arrangerar semesterresor till.

En intressant poäng med *Landet du skall värna* är att merparten av

det förhållandevis »neutrala« bildmaterialet två år senare återanvändes i en helt ny film: *För land och frihet* (1940), en av flera kortfilmer som producerades för Riksgäldskontorets Försvarslånekampanjer riktade till det svenska folket. Kompletterad med en pålagd berättarröst – fylld av patriotiska uppmaningar och appeller att stödja kampanjen – och vissa justeringar av bildinnehållet ges en öppet försvarspropagerande hållning. Här finns en helt ny sekvens med utländska krigsbilder och det avslutande naturmontaget har kompletterats med en vajande svensk flagga i slutbilden. I övrigt är det mesta intakt från *Landet du skall värna*. Berättarrösten förstärker med sin retorik det patriotiska budskapet, och framhåller, till skillnad från många andra regionfilmer, familjens betydelse: »Familjen är samhällets stöttepelare. Våra barn är vårt lands framtid. Det är vår plikt att till dem överlämna ett fritt oberoende land som våra fäder gett i arv till oss.« Noterbart är också att kompletteringarna, med nya bilder och pålagd berättarröst, i viss mån fungerar som »demokratiserande« eller »politiskt neutraliserande« inslag – möjligen för att budskapet skulle nå bredare acceptans. Här har således Stockholmsmontaget från *Landet du skall värna*, med dess bilder av liv och rörelse i centrum, kompletterats med en avslutande bild av en egnahemslänga i solsken – den byggnad som brukar ses som målet för den sträv- och sparsamme arbetaren i den nationella självbilden.³⁵ *För land och frihet* lyfter dessutom fram de värden som gör Sverige värt att försvara: »Vi har våra många städer, små och stora, våra historiska minnesmärken, våra hus och hem och vårt svenska språk att värna.« Grunden är de tre byggstenarna i det nationella historiska arvet: kristendomen, monarkin och framför allt demokratin. Den sistnämnda visualiseras genom journalbilder från jubileet av den första svenska riksdagen i Arboga: »I över 500 år har folket genom valda ombud deltagit i rikets styrelse. Det har garanterat säkerhet till person och egendom, rättsskydd, samvetsfrihet och tryckfrihet. Allt detta har vi att slå vakt om och värna, men också mycket mer.« Och i bildsvepet återfinns både Gustaf v och Per-Albin Hansson – en betoning av den nationella alliansen mellan socialdemokratin och monarkin.³⁶

land som förstår att ta tillvara resurserna från den svenska naturen, som i sig också är en värdefull tillgång – såväl för dess skönhet som för dess inneboende möjligheter till stärkande rekreation och återhämtning inför arbetet i landets tjänst. Samtidigt finns ingen motsättning mellan naturen och kulturlandskapet. Städerna består av liv och rörelse, men framstår också som både estetiska och ekonomiska resurser.

Regionfilmerna ger, trots skilda avsändare, en ganska likartad bild av ett Sverige utan större motsättningar, där framåtskridandet och moderniseringen inte ifrågasätts. Bild- och temamässigt finns så många likheter mellan filmerna att de kan sägas konstruera en tydlig bild av ett folkhem, präglad av samförstånd och gemensamma strävanden för nationellt välstånd. Det är en sorts folkhemmets ikonografi, som speglar den förändringsprocess som Sverige befinner sig i under dessa decennier. *Arbetande demokrati* träder, trots det sociala anslaget, således mycket väl in i regionfilmens gängse tradition i till exempel uppbyggnaden och den nationella självbilden. Likheterna med till exempel meningsmotståndarens samtida *Landet du skall värna* är flera än skillnaderna; det rör sig inte om någon motoffentlighet, utan i princip använder man sig av en redan existerande retorik och bildspråk.

Följaktligen kan man konstatera att när socialdemokratin gav sig in i den svenska filmproduktionen bröt man ytterst lite med den gängse Sverigebilden. Snarare använde man sig av samma genrekonventioner och stereotyper som tidens andra producenter. Det antyder om inget annat att genren var så pass etablerad att när publiken såg en regionfilm, förväntade man sig i princip att få sig Sverige presenterat på ett specifikt sätt. Såvida man ville nå en bredare publik med sitt budskap, gällde det därför att anpassa sig till rådande konventioner samt tycke och smak.

Fotnoter

¹ Statens biografbyrå – censurkort 60.018.

² Även om de båda filmerna har politiska »avsändare« skiljer de sig avsevärt från gängse valfilmer, som producerades flitigt under 1930-, 40- och 50-talen. Varken *Landet du skall värna* eller *Arbetande demokrati* använder sig av någon öppen politisk retorik, utan presenterar förhållandevis neutralt sin Sverigebild och använder sig av regionfilmsgenrens beprövade form.

³ Pelle Snickars, *Svensk film och visuell masskultur 1900* (Stockholm: Aura, 2001), 166–171.

⁴ Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 1991), 34ff.

⁵ Ett flertal finns tillgängliga i databasen »Journal Digital« på Statens ljud- och bildarkiv.

⁶ En tanke framförd av Curt Strömblad – intervju 29/10 2005.

⁷ Sverker Sörlin, *Framtidslandet: debatten om Norrland och naturresurserna under det industriella genombrottet* (Stockholm: Carlsson, 1988), 97, 113.

⁸ Samuel Edquist, »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* red. Lars Pettersson (Uppsala: Historiska institutionen, 1999), 83, 86.

⁹ Ibid., 99.

¹⁰ Per Olov Qvist, *Folkhemmets bilder: Modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 30-talsfilmen* (Lund: Arkiv förlag, 1995), 11.

¹¹ Eva Rudberg, *Stockholmsutställningen 1930: modernismens genombrott i svensk arkitektur* (Stockholm: Stockholmia, 1999), 137.

¹² Otto Fagerstedt & Sverker Sörlin, *Framtidsvitnet: Ludvig Nordström och drömmen om Sverige* (Stockholm: Carlsson, 1987), 88ff. Utställningen ville också skapa en syntes av nytt och gammalt – med många inslag som betonade Sveriges långa historia – även om denna tillbakablickande del kommit bort i den allmänna bilden av utställningens lanserande av modern arkitektur och liknande. Även idéutställningen *Fritiden* i Ystad 1936 hade ambitionen att ge en bild av hela Sverige, dess natur och fritidsmöjligheter.

¹³ Tävlingen inleddes i *Filmjournalen* nr. 4, 1938.

¹⁴ Orvar Löfgren, »Nationella ord och handlingar«, *Försvenskningen av Sverige: det nationellas förvandlingar* red. Billy Ehn, Jonas Frykman & Orvar Löfgren (Stockholm: Natur och kultur, 1993), 52, 105.

¹⁵ Snickars 2001, 129, 134.

¹⁶ Jan Olsson, »Sverige årsmodell 1936. Folkhemmets soliga road movie« *Blågult flimmer: svenska filmanalyser* red. Erik Hedling (Lund : Studentlitteratur, 1998), 104.

¹⁷ Löfgren 1993, 57.

¹⁸ Dalarna brukar ofta representera »det svenska« som helhet: »En viktig orsak var naturligtvis att här fann man ännu vid sekelskiftet ett pittoreskt bondeliv med folkdräkter, kyrkbåtsrodd och stora byar, kvaliteter som den tidiga turistindustrin snabbt lärde sig att exploatera. Men dalfolkets otypiska livsform passade även väl in i den borgerliga mytologin om »det gamla bondesamhället«, enligt Löfgren 1993, 58.

¹⁹ Citat av Nathan Söderblom återgivet i »Hemma i Hälsingland« i *Svenska Turistföreningens årsskrift* 1923, 1. Småland utmålas exempelvis i *Händiga medborgare. En film om småländsk energi och uppfinningsrikedom* (1939) som: »ett kargt och jordfattigt land, men i gengäld

skapade Vår Herre smålänningen till en kvick och förnöjsam och glad och flitig och tilltagsen karl, för att han skulle kunna skaffa sig sin bärgning i sitt fattiga land. Smålänningen spottar i nävarna och tar sin lycka i egen hand.« I *Västerbottningar. En film och rödjarbragd och skaparkraft* (1942) beskrivs landskapet på ett snarligt sätt: »till sitt yttre kargt och främmande för sydälänningen, men med en kärv och säregen skönhet, med dolda rika resurser och bebott av ett folk med en kraft, seghet och oförtruten energi som bara ett hårt liv i en hård och obändig natur kan skapa«. I *Folkunga och Vätternbygd* (1954), slutligen, sägs även de lokala *sedvänjorna* återspegla bygdens folk: »Grötlunken får stå som symbol för det vänliga och gästfria Östergyllen, som alltid är berett att öppna sin famn för gästande främlingar och dela med sig av sina historiska minnen och sin skönhet. Östergötland är hävdernas hemvist, sagorna susa kring lunder och lid. Vattnen de vida och rykande rågfält mötas till famntag sedan urminnes tid.«

²⁰ Spelfilmen blir under den här tiden mera nationellt inriktad, men har annars ett ambivalent förhållande till moderniseringsprocessen och folkhemsprojektet i jämförelse med samtida regionfilmer – vilka helhjärtat lyfter fram tekniska framsteg och modern bebyggelse. Inom spelfilmen finns dessutom en tydlig kluvenhet inom melodramgenren och flera av Edvard Perssons filmer präglas av en uttalad anti-modernism, medan komedier och lustspel gärna hyllar modernitet och framsteg – inte sällan i en sorts skrattpiegel.

²¹ Svensk Filmindustri tycks ha haft ett slags »bildbank« med arkivsekvenser av olika motiv och teman. Sålunda använder *Landet och folket* bildsviter från badlivet på Västkusten ur en film med beteckningen SF 3177, liksom flertalet av de avslutande norrlandssekvenserna är direkt plockade ur samme regissör Nils Jerrings *På sommarstråt ovan Polcirkeln* (1934). Senare regionfilmer – som till exempel högerpartiets *Landet du skall värna* – använder i sin tur bildsekvenser ur *Landet och folket*: Sandvikens fotbollslag i träning, skånska lantbruksbilder, dalkullor med barn, kyrkobesökare i Dalarna och flygbilder från bland annat Gripsholms slott. Det fanns också direkt praktiska skäl till att vissa bilder cirkulerade. På exempelvis fabriker kunde det finnas problem att spela in på plats med ljussättning, utrymme för kamera och av andra tekniska orsaker. Detta kan ha bidragit till att sådant arkivmaterial återanvändes flitigt i flera sammanhang.

²² *Svenska Dagbladet*, 1/6 1937.

²³ Signaturen Jaguar, *Göteborgs Handels-Tidning* 10/8 1937, respektive signaturen Odd, *Dagens Nyheter* 6/1 1937.

²⁴ *Upsala Nya Tidning* 24/8 1937.

²⁵ Signaturen Axon, *Nya Dagligt Allehanda* 1/6 1937. Om filmen visades i Paris är oklart.

²⁶ Signaturen Tav, *Ny Dag* 1/6 1937.

²⁷ Flygfärder och flygtävlingar var förstasidesnyheter i tidningarna, till exempel i samband med de internationella luftfartsutställningarna i Stockholm på 1930-talet. Intresset för flygbilder märks också i samtida fotoböcker med talande titlar som *Sverige från flygmaskin* (1933) och *Sverige från luften* (1937-38).

²⁸ Här kan man givetvis dra paralleller till den inflytelserika filmen *Night Mail* (1936) – den engelska dokumentärklassikern, beställd av brittiska postverket – där posttågets dunkande mot rälsen går i takt med musiken på ljudbandet.

²⁹ Olsson 1998, sid 104.

³⁰ Edquist 1999, 99.

³¹ Löfgren 1993, 57.

³² Faktum är att filmen av Orvar Löfgren analyseras under den felaktiga titeln *Sveriges folk i bild och ton*.

³³ *Svenska Dagbladet* 31/7, 1938.

³⁴ Qvist 1995, 156.

³⁵ Edquist 1999, 80f.

³⁶ Alliansen lyfts även fram i samtida spelfilmer som *Med folket för fosterlandet* (1938) och *Mot nya tider* (1939).

»Den kungliga skölden« – Per Albin Hansson, Gustaf V och medierna 1940

Mats Jönsson

Denna text handlar om politik och monarki i 1940 års svenska press, radio och film. Året har prioriterats för att det var ett *politiskt* vägskäl i och med Sovjetunionens krig med Finland samt Tysklands invasion av Danmark och Norge. Dessa uppenbara hot i den svenska närmiljön föranledde en rad inrikes- och utrikespolitiska beslut som utmanade den rådande samförståndsandan. Min poäng i det följande är emellertid att 1940 också framstår som en *medial* brytpunkt eftersom det känsliga politiska läget naturligtvis även påverkade massmedierna. Det är i sistnämnda avseende som denna text förhoppningsvis kan erbjuda nya perspektiv på en redan synnerligen väldokumenterad period i svensk historia. Med andra ord bygger jag vidare på hittillsvarande forskning om Sverige under andra världskriget genom att anlägga en mediehistorisk optik på 1940 års politik. Inledningsvis diskuteras några uppmärksammade incidenter under Finska Vinterkriget, varpå representativa exempel på den svenska pressens förhållande till tidens hotfulla omvärld studeras. Mediernas skildring av politik och monarki analyseras därefter i textens två mest omfattande avsnitt. Resonemangen knyts slutligen samman

när medieringen av det svenska kungahuset sätts i relation till svensk samlingsregering och socialdemokrati utifrån ett specifikt filmexempel.

Finlandskris och sköld

Den svenska Finlandskrisen nådde sin höjdpunkt i mitten av februari 1940.¹ Krisen rörde hjälpen till grannlandet under det pågående Vinterkriget med Sovjetunionen, främst huruvida Sverige borde engagera sig militärt eller ej. Den del av opinionen som pläderade för aktivt militärt bistånd hade förespråkare inom alla politiska falanger, men dessa »interventionister« hade svårt med att få ut sina budskap till allmänheten eftersom rekryteringsannonser inledningsvis var förbjudna.² Utrikesdepartementets kabinetssekreterare Erik Boheman framställde till och med hot om repressalier såvida annonseringen fortsatte.³

Krisens kulmen inleddes tisdagen den 13 februari, då den svenska samlingsregeringens socialdemokratiska statsminister Per Albin Hansson informerade Finlands utrikesminister Väinö Tanner om att Sverige avvisade grannlandets begäran om svenska trupper utöver de frivilliga.⁴ På fredagen samma vecka försämrades det känsliga politiska läget av att Hanssons negativa svar, som endast några få insatta personer dittills hade känt till, plötsligt offentliggjordes genom en indiskretion av protyska och halvnazistiska *Folkets Dagblad*.⁵ Som medial motåtgärd sände samlingsregeringen samma dag ut en kommuniké i radio till försvar för sitt agerande.⁶ Ledarspalterna dagen därpå var dock mycket negativa och kommunikén beskrevs som både »ordknapp« och »otydlig«.⁷ Inte oväntat var kritiken som beskast i högertidningarna. *Nya Dagligt Allehanda* ansåg exempelvis att Hanssons kommuniké var »kallsinnig och likgiltig« medan *Östergötlands Dagblad* beskrev den som ett »kallt och brutalt nej«.⁸

Strategin att via ett nationellt täckande massmedium som radio snabbt försöka blidka den svenska opinionen fick följaktligen motsatt effekt och en misstämning infann sig i Sverige med den partipolitiskt oavhängiga föreningen Nordens Frihet som mest högljudda kritiker. Under helgen den 17 och 18 februari anordnade denna inflytelserika förening ett protestmöte mot samlingsregeringens finlandspolitik som samlade 700

deltagare från hela landet. Mötet hölls i Stockholms konserthus och dagen efter beskrev folkpartiledaren och kommunikationsministern, Gustaf Andersson i Rasjön, stämningen i Stockholm som »nästan kuslig».⁹ Tidningarnas retorik om mötet gjorde på honom »ett ytterst hotfullt och beklämmande intryck.»¹⁰ Inte nog med att »aktivismen fått en kraftig stöt framåt«, Rasjön menade dessutom att »oron spred sig till riksdagen.»¹¹

Det skulle emellertid snabbt visa sig att konserthusmötet utgjorde »interventionisternas« mediala och politiska höjdpunkt. Redan dagen efter inträffade någonting som i ett slag omintetgjorde deras förhoppningar om militär hjälp till Finland; någonting som än idag räknas till en av de mest uppmärksammade statshandlingarna under andra världskriget.¹² Måndagen den 19 februari 1940 gjorde nämligen Sveriges kung, Gustaf V, ett offentligt uttalande om finlandsfrågan som infördes i statsrådsprotokollet. I positiva ordalag prisade regenten grannlandets hjältemodiga kamp samtidigt som han uttryckligen markerade att Finland »tyvärr ej borde räkna på militär intervention från Sveriges sida».¹³ Den ovanliga statsrådsdiktamen blev dominerande nyhet i påföljande dags medier.¹⁴

Inom vissa kretsar, som Nordens Frihet, uppfattades monarkens officiella ställningstagande som starkt kontroversiellt eftersom det stärkte den linje som Hanssons socialdemokratiskt dominerade ministär drev i frågan. Majoriteten av samtidens kommentatorer ansåg dock att regentens replik inte bara var tydligare utan även mer positivt utformad än samlingsregeringens.¹⁵ *Dagens Nyheter* prisade exempelvis talet med »glädje och beundran«, medan *Svenska Dagbladet* såg kungens uttalande »som ett uttryck för hans mening, att statsminister Hanssons korthuggna kommuniké på fredagen med sitt övervägande negativa besked var i starkt behov av positiv komplettering.»¹⁶ Konservativa *Sydsvenska Dagbladet* menade, för sin del, att kungen »äger främst i utrikespolitiska ting en insikt och en erfarenhet som ingen annan i vårt land».¹⁷ Liberala *Nya Upsala Tidning* beskrev förvisso uttalandet som »konungens märkliga diktamen«, men konstaterade samtidigt att »[a]lla rykten om att konungen skulle vara av annan mening än regeringen kunna också lägga sig till ro».¹⁸ Mycket riktigt hade kungssorden en omedelbart enande och lugnande effekt som skulle visa sig vara

betydelsefull för Sveriges framtida neutralitetsanspråk.¹⁹ Statsminister Hansson, som ursprungligen varit tveksam till monarkens inblandning, insåg exempelvis snabbt sin felbedömning: »Uppvaktade kungen och tackade honom för hans diktamen.«²⁰

Men Gustaf v:s politiska markering fick även långtgående konsekvenser. Hans öppna solidaritet med den socialdemokratiska statsministern knöt de två landsfädrarna närmare till varandra än tidigare – inte enbart på ett reellt och realpolitiskt plan, som i fallet med statsrådsdiktamen, utan i minst lika hög grad på ett symboliskt och massmedierat plan. Föga förvånande dominerade dessa båda nationella ikoner krigsårens svenska bilder.²¹ En realpolitisk följd av deras symboliska symbios var att möjligheterna att kritisera samlingsregeringen minimerades eftersom kritik av statsministern nu indirekt kunde uppfattas som kritik av kungen. Ett sakernas tillstånd som bland andra riksantikvariern och ledaren för Nordens Frihet tillika styrelseordföranden i Nordiska museet och Skansen, Sigurd Curman, snabbt erfor. I ett brev skrivet kort efter monarkens diktamen konstaterade den opinionsmässigt inflytelserike Curman att kungen nu hade »ställt sig personligen som en sköld framför P. A. Hansson«.²²

Curmans ordval är intressant ur många aspekter. För det första ligger det i linje med tidens journalistiska diskurs, som ofta tillgrip en skyddande och döljande metaforik. När *Dagens Nyheter* exempelvis ville beskriva striderna i Finland konstaterade man att det var med »en fläckfri vapensköld som broderfolket upptog sin försvarskamp«.²³ Resonemanget gick ut på att den finska sköldens heroiska anor från det förflutna skyddade nationen i dess pågående kamp, det vill säga inte helt olikt hur den svenske kungens traditionsrika historia, enligt Curman, skyddade Hansson. Dryga två veckor senare, när Finlandskrisen enligt Rasjön även hade börjat oroa riksdagen, betonade samma tidning behovet av att »tränga bakom den slöja av rykten, påståenden och kombinationer som omger Finlandsfrågan.«²⁴ Och i ett tal till den socialdemokratiska riksdagsgruppen, hållet samma dag som kungens diktamen, kritiserade till och med den forne tidningsmannen Per Albin Hansson samtidens journalistiska jargong när han beskrev motivet bakom »vissa partitidningars« uttalanden som »mycket dunkelt«.²⁵ Finlands stigande missnöje med den svenska pressens skyddande

och döljande språkbruk kom emellertid också upp på agendan. Dagen före kungens diktamen kritiserade exempelvis finska *Vasabladet* kollegan *Dagens Nyheter* för att »spänna upp paraplyet över regeringen Hansson«. ²⁶ I detta fall ansågs det alltså vara medierna, inte kungen, som fungerade som sköld framför Hansson. Att det just var *Dagens Nyheter* som utsattes för den finska kritiken kan förklaras med att tidningen under kriget sällan kopplade inhemska händelser till pågående politiska konflikter i eller utanför landet. När en bandylandskamp mellan Sverige och Finland mitt under Finlandskrisen genomfördes som ett led i den pågående riksinsamlingen till grannlandet, så publicerade många svenska tidningars sportsidor starkt politiserade synpunkter om matchen. I synnerhet kritiserades kommunistiska *Ny Dag*, som visat dubiösa prov på sin sovjetiska lojalitet genom att kalla de finska spelarna för »Mannerheimarna«. Alla *Dagens Nyheter*s sportreportage före och efter matchen avhöll sig däremot från politiska kopplingar. På ledarsidan hade man till och med betonat att idrott och politik alltid måste hållas åtskilda. ²⁷ Eftersom snarlik försiktighet även präglade andra delar av tidningen har den under krigsåren beskrivits som ett regeringsorgan av både inhemska och utländska observatörer. ²⁸

Curmans kommentar om de berömda kungsordens skyddande funktion framför Hansson ligger emellertid inte enbart i linje med tidens journalistiska metaforer, utan stämmer även väl överens med socialdemokratin och statsministerns egna tolkningar av händelsen och dess följder. Socialdemokratiska *Ny Tid* menade exempelvis att kungens statsrådsdiktamen innebar att Gustaf v också ställde sig »bakom, eller rättare sagt framför, den överväldigande opinionen i vårt land.« ²⁹ Tre dagar tidigare, alltså dagen före kungens uttalande, stod dessutom följande att läsa i statsministerns dagbok: »Günther kom hem och meddelade att kungen önskade göra en diktamen om Finlandspolitiken. Jag invände att detta lätt kunde tolkas som att regeringen sköt kungen framför sig.« ³⁰ Hanssons läsning av situationen tangerade Curmans sköld men gjorde (naturligtvis) regeringen till den aktiva parten. ³¹ Delar av 1940 års svenska presskår delade dock inte en sådan tolkning, tvärtom prisades man regentens aktiva roll: »[d]et karaktäristiska för dagens situation är däremot att monarken ger sitt moraliska stöd och sin auktoritet åt regeringspolitiken.« ³² I denna version var det kungen

som gav sitt stöd och sin auktoritet åt politiken – inte Hanssons regering som *sköt* regenten framför sig.³³

En annan av tidens uttolkare valde att gå den gyllene medelvägen och lät följaktligen båda landsfädrar agera. Det var liberala *Stockholms-Tidningen* som nekade en opinionsmakare inom Nordens Frihet, Sven Rinman, att publicera en kritisk insändare mot samlingsregeringens finlandspolitik. Efter att ha slagit fast att kungens diktamen redan hade lett till att »interventionisterna« talade för döva öron, avslutade tidningsredaktionen sitt avvisande svar med följande, synnerligen tidstypiska men föga logiska deduktion: »det blåögda svenska folket säger nu blott »Kungen har talat – alltså hade Per Albin rätt«.³⁴

Min poäng är emellertid att Gustaf v inte enbart hade talat. Det var inte endast kungsord som över en natt förbytte »interventionisternas« framgång till nederlag.³⁵ »Den kungliga sköldens« visuella symbolik i medierna spelade en minst lika stor roll. För att leda denna tes i bevis måste dock kungsbilderna sättas in i ett större medialt och politiskt sammanhang.

Nytta och nöje i medierna

1940 års svenska pressbilder kombinerade ofta allvarliga anspelningar på förestående krigshot med lättsamma erbjudanden om tillfällig verklighetsflykt. Denna mix av nytta och nöje illustreras väl med några bilder från Finlandskrisens mest turbulenta dagar. Det första exemplet tillhör den första, mer allvarliga kategorin. Det utgörs av en rekryteringsannons som den så kallade Frivilligbyrån lät publicera i *Dagens Nyheter* fredagen den 16 februari, det vill säga samma dag som den svenska samlingsregeringens nekande svar till Finland offentliggjordes i pressen.³⁶ Samhörigheten mellan männen på bilden signalerar ett slags inre gemensam styrka som var välbehövlig – och enligt annonsen nödvändig – när kriget slutligen hade nått grannlandet i öst och därmed tangerade svenskt territorium. Båda männen är vända framåt men ingendera adresserar läsaren med blicken. Den potentielle svenske kårmedlemmen som såg bilden 1940 befann sig alltså delvis utanför motivets starka gemenskap. Om han däremot gick med i kåren skulle han ingå i en unik krets som, i och med att den byggde på frivillighet, stod



Finlands sak är Din

kom med i Frivilligkåren!

Uppgifter om lära-, erlösnings-, livrädd- och familjepensionärsämnen
lämnas av Frivilligbyrån. F. a. ökas vapenvalde, särskilt kg- och
gränsryttar samt granatkastarutbildade, dessutom tv-svenskap (över
landstommarna). Skolningskursiga signaliser (tyck- och radio-) be-
hövs också. Vidare ökas särskilt kunniga radiotekniker och radio-
montörer. Begär upplysningar.

Anmäl dig senast till

FRIVILLIGBYRÅN

Reklamannons för
Frivilligkåren. Dagens
Nyheter 16/2 1940.

högt i kurs såväl etiskt som moraliskt. Följaktligen var detta en annons som hos svenska män dels efterfrågade ett värderationellt och kollektivt handlande, dels förlitade sig till den enskilde individens »korrekta« val.³⁷ I enlighet med bildens överskrift var ju Finlands sak inte längre enbart vår, som svenska politiker broderligt uttryckte det vid denna tid.³⁸ Nej, nu var den även – och kanske främst – Din.

Att annonsens budskap var politiskt färgat framgår om man studerar dess ursprung lite närmare. Som tidigare nämnts stod Frivilligbyrån som finansiär. Denna byrå ingick i den svenska frivilligkårens stora civila organ, Finlandskommittén, men hade naturligtvis starkast kopplingar till kårens propagandaorgan, tidigare nämnda Nordens Frihet.³⁹ Efterhand blev kommitténs propaganda så framgångsrik att statsminister Hansson betecknade kåren som det allvarligaste inrikespolitiska hotet i finlandsfrågan.⁴⁰ Hans oro gällde i huvudsak Frivilligbyråns allt skickligare rekryteringsaktioner som skulle kunna försvaga Sveriges samlade försvarsresurser.⁴¹ Vid ett av den socialdemokratiska partistyrelsens möten konstaterade Hansson att det överhuvudtaget föreföll olämpligt att rörelsens tidningar »skaffade speciella korrespondenser om de svenska frivilligas insatser«. På samma

möte avrådde även socialminister Gustav Möller arbetarrörelsens organisationer från att delta i den pågående »frivilligagitationen«.⁴²

Frivilligbyråns propagandaframgångar kan bland annat förklaras med att man ofta riktade sig till svenskar med specialkompetens, alltså till dem som kunde ge det underbemannade Finland strategiska fördelar i kriget mot Sovjet. I nyss nämnda annons efterfrågades exempelvis folk med medietekniskt kunnande såsom tråd- och radiosignalister, radiotekniker samt radiomontörer. Denna och andra lyckade rekryteringsstrategier innebar att spänningen mellan Frivilligbyrå å ena sidan och samlingsregering samt socialdemokrati å den andra sidan efterhand blev så intensiv att hela Finlandskommittén omorganiserades på statens initiativ i mitten av februari 1940, det vill säga mitt under pågående Finlandskris. Resultatet blev att »för socialdemokratin »mer« pålitliga personer« ersatte tidigare ledning.⁴³ Föga förvånande stärktes samlingsregeringens – och socialdemokratis – kontroll över opinionen genom denna form av aktiva ingripanden i tidens mediebruk.

Det kanske viktigaste ledet i politikens ökade kontroll över Sveriges medier föregick dock Finlandskrisens kulmen med några veckor och genomfördes mitt under pågående Vinterkrig. Den 26 januari 1940 inrättades nämligen Statens informationsstyrelse (SIS), den högsta statliga kontroll- och censurinstansen i Sverige under andra världskriget. SIS lydde under Utrikesdepartementet och man ansvarade för all informationsverksamhet i landet, det vill säga över press, radio, film och därför även reklamannonser liksom Frivilligbyråns.⁴⁴ Under 1940 påbörjade SIS en så kallad tystnadskampanj i Sverige under mottot »Allvarstid kräver Samhällsanda Vaksamhet Tystnad« som sändes ut till alla svenska hushåll. Kampanjen glömdes förvisso snabbt bort, men följande år nådde SIS ut med full kraft till allmänheten genom sin mest välkända slogan »EN SVENSK TIGER«.

Som redan påpekats var emellertid 1940 års svenska bilder inte enbart av allvarlig karaktär. Samma dag som Frivilligbyråns rekryteringsannonser publicerades i *Dagens Nyheter* gjorde denna och andra tidningars nöjessidor även reklam för premiären på Schamyl Baumans nya spelfilm *Hjältar i gult och blått* med två av tidens främsta komiker, Elof Ahrle och Thor Modéen, i huvudrollerna.⁴⁵ Läsaren skulle naturligtvis inte uppleva denna komedi med viss samtidsanknytning som någonting



Premiärannons för
spelfilmen *Hjältar i
gult och blått*. *Dagens
Nyheter*, 16/2 1940.

moraliskt och etiskt högtstående likt Frivilligbyråns solidariska hjälp till Finland. Nu var dragplåstret istället något som svenskarna enkelt och bekymmersfritt inbjöds att ge sig hän och fly till. På samma nöjessidor annonserades även för premiären av Per Lindbergs kärleksmelodram *Stål*, »en storfilm om storverk och stålviljor, en berättelse om äventyrsdåd på fredligt fält«.

Tillfällig verklighetsflykt med hjälp av »oskyldig« militärfars eller romantiskt »äventyrsdåd på fredligt fält« utgjorde alltså dagens två främsta bioattraktioner.⁴⁶ Spelfilmernas klassiska berättelser med en början, en mitt och ett slut var något som efterfrågades i dessa tider, där just det sistnämnda slutet var något som många hade svårt att urskilja på 1940 års turbulenta och allt annat än fredliga fält. I filmens värld kunde man för en kort stund njuta av förutsägbara historier som antingen knöts ihop eller löstes. Och dessa nöjesproduktioner påverkade naturligtvis tycke, smak och opinion i minst lika hög grad som tidens mer allvarliga utspel. Dessutom behövdes båda kategorierna under kriget. Den ena lanserade välbehövlig flykt bort från vardagens tunga allvar, den andra påminde om det ökade behovet av medborgerlig beredskap.

Två reklamannonser för det politiskt och underhållningsmässigt viktiga radiomediet verkar vid en första anblick företräda ett mer eskapistiskt förhållningssätt till 1940 års dagsaktuella frågor. Premissen för deras försäljningsargument var emellertid tydligt kopplad till realpolitiska händelser i omvärlden.⁴⁷ I den första annonsens övre vänstra hörn ses tre tranor flyga mot höger i bild. Till höger om dem står *Farväl Europa!* med sirligt kursiv handstil och därunder, i fet stil: »Det finns ljuvligare melodier bortom horisonten...«. I den nedre högra delen ses en tecknad exotisk dansscen med dansöser och musikanter i iberisk mundering, medan det i nedre vänstra delen bland annat står: »Farväl Europa, säger ni. Jag är trött på ditt kiv, jag är trött på din propaganda. Farväl – det finns ljuvligare melodier bortom horisonten...«⁴⁸ Annonsören trodde uppenbarligen att målgruppen, svenskarna, vid denna tid betraktade sig såsom varande utanför Europa. Det var alla andra länder som kivade och propagerade. Det Radiolan erbjöd var således inte enbart nya geografiska horisonter, utan även nya samt närmast utopiska förväntnings- och förståelsehorisonter. Med hjälp av denna apparat kunde de svenska radiolyssnarna fly från allting utanför det egna hemmets, och möjligtvis även det nationella folkhemmets tunna väggar. En knapp månad senare bekräftar en annan Radiolaannons en sådan tolkning när den i förmanande ordalag till de svenska läsarna konstaterar: »Det är en lisa för era jäktade nerver att med Radiolans mäktiga resurser till hjälp mångfaldiga er värld – att kunna slå ut väggarna i Er kammare och låta världen strömma in på eterns vågor...«⁴⁹

Båda dessa annonser kan länkas till begreppet utopi, som i sin ursprungliga dubbelbetydelse både betyder en »icke-existerande« eller »god« plats.⁵⁰ Det som lanserades i Radiolaannonserna kan be-skrivas som en kortvarig verklighetsflykt till en »god plats« bortom verklighetens horisont, men egentligen refererades det till en »icke-existerande« plats i etern. Det som såldes var med andra ord en form av massmedierad utopi där radioapparatens icke-existerande men goda plats utgjorde dubbel attraktion. Premissen för att budskapet skulle nå ända in i folkhemmens lunga vrår var att svenskarna, med sina »jäktade nerver«, hade tröttnat på att i propagandaform ständigt bli påmind om tidens stora allvar.

Politik i ord och bild

Inom ramen för radioserien »Inför andrakammarvalet« höll statsminister Hansson ett tal den 10 september 1940.⁵¹ Radiotalet avslutas med följande svar på ett brev från signaturen »gräsänkorna« som uppmanat Hansson att finna avlösning för deras män (annars skulle varken männen, gräsänkorna eller deras föräldrar gå och rösta i det kommande valet):

Ånej medborgare, ert ansvar slippa ni aldrig undan, ni kunna inte lasta över det på andra, på regering, riksdag eller partier. Det är och förblir ert. Det är ni, envar och tillsammans, som bära ansvaret för landet. Det är i den känslan ni böra vårda er rösträtt, det är i den känslan ni böra begå valdagen den 15 september. Det är Sverige som nu kallar er alla till en vakthållning kring våra nationella värden, vår frihet, vår demokrati, vår respekt.⁵²

Hanssons svar inleds med andra person plural (ni/er/ert) men avslutas med första person plural (våra/vår). Statsministern talade alltså först *till* och därefter *med* svenskarna. Svaret är emellertid mer komplext än så. Det får nämligen även en annan avsändare. I slutet är det inte statsministern utan hela den svenska nationen som via ett patriotiskt färgat bildspråk förmanande vädjar till medborgarnas pliktkänsla och moral, det vill säga inte helt olik den rekryteringsretorik som Frivilligbyrån använde sig av i sina annonser. Precis som politikens övriga mediala utspel stärkte Hanssons radiotal främst statsmaktens kontroll över den offentliga debatten. Retoriken genomförde endast en skenbart ömsesidig dialog med väljarna. Den faktiska distansen vidmakthölls hela tiden. Medierna erbjöd endast ett sken av närhet, i vilket den välkände politikerns massmedierade symbolik dominerade på det personliga mötets bekostnad. Man ska dock inte förringa detta skens genomslagskraft. Under krigsåren fick Hanssons – och Gustaf V:s – symbolik ofta lika stora effekter som tidens realpolitiska beslut.

Det skulle visa sig att just radiomediet utvecklades till statsministerns kanske främsta kommunikativa plattformar.⁵³ Och som mycket riktigt har påpekats på annat håll, erhöll såväl radio som statsminister status från varandra genom detta mediepolitiska samspel.⁵⁴ Men eftersom den radiotalande Hansson vanligtvis nådde svenskarna i deras hem erhöll han

inte enbart status genom sitt flyhänta bruk av ett modernt massmedium. Den nationella spridningen av talen i realtid förefaller även ha förankrat två andra och närmast motsatta egenskaper: auktoritet och intimitet. Precis som USA:s samtida presidenten Franklin D. Roosevelts berömda radiotal till den amerikanska nationen (hans så kallade »fireside chats«), utvecklades även Hanssons radiotal till förtroliga samtal med nation och medborgare.⁵⁵

Den svenske statsministerns stora radioframgång kan bland annat förklaras med att han vid dessa tillfällen sällan var lika osäker eller ovan som han exempelvis var under sina filmframträdanden. Inte nog med att han hade en längre erfarenhet av att framträda i radio, det »blinda» radiomediet kräver dessutom mindre medial förståelse av aktören. Det senare hade Hansson själv bittert fått erfara under sin femtioårsdag 1935. I ett antal bortklippta sekvenser från en journalfilmsintervju med jubilarer ser man en statsminister allt annat än förtrolig med filmmediets specifika logik.⁵⁶ Likt många andra av tidens ledande politiker ökade emellertid Hanssons medievana snabbt och precis som sin amerikanske motpart erhöles mycket av kompetensen genom kontinuerliga radioframträdanden under 1930-talet. Under krigsåren skulle dessa erfarenheter komma väl till pass även i andra medier. År 1940 spelade Hansson exempelvis sig själv som förstamajtalare i spelfilmen *Blyge Anton*, där även Gustaf V figurerade.⁵⁷ Statsministern förekom dessutom i några av årets val-, journal- och dokumentärfilmer. Under inspelningen av valfilmen *Hans livs lopp* var dock Hansson ännu i behov av handgriplig och replikmässig assistans bredvid kameran under 1944 års valkampanj.

Även om Hanssons och Roosevelts massmediala framträdanden många gånger var avgörande för deras respektive propagandaapparater, bör nog vissa av deras tal definieras som mediehändelser.⁵⁸ En mediehändelse är något som skapas och iscensätts som någonting unikt och speciellt, och som via moderna massmedier snabbt sprids till en stor allmänhet. På grund av mediehändelsens allestädesnärvarande natur förstärks mottagarnas upplevelse av att vara med om någonting autentiskt och, när det exempelvis gäller radio, samtidigt. Per Albin Hanssons radiotal kan ses som mediehändelser i så motto att de ingav lyssnande svenskar en känsla av nationell gemenskap och tillhörighet, oavsett vad talen



Inspelningsbild från valfilmen *Hans livs lopp* 1944. © ARAB.

innehöll eller var och när de rent faktiskt hölls. Talen blev någonting att samlas kring och senare samtala över.⁵⁹ Med andra ord fogade radion samman den svenska befolkningen i vad man utifrån Benedict Andersons terminologi skulle kunna beskriva som en »föreställd gemenskap».⁶⁰ Anderson definierar en nation som ett begränsat antal människor inom ett visst område med gemensamma egenskaper som historia och språk. Ett av de nya språk som moderna industristater började dela och samlas kring under 1900-talet var det massmedierade bildspråket i form av film och fotojournalistik. Ett annat var radions auditiva och ett tredje den skrivna pressen, som Anderson själv främst uppehåller sig vid.

Återkommande bilder på en radiotalande Hansson indikerar emellertid att det efterhand blev allt viktigare för Sveriges ledande politiker att även markera sin mediala kompetens och närvaro visuellt. En klassisk plansch på Hansson från september 1942 visar det visuella genomslaget i svensk politik med all önskvärd tydlighet. Affischen utgörs av ett svartvitt foto som ur grodperspektiv visar statsminister Hansson i en talarstol med en stor mikrofon framför sig. Under bilden står endast »TALAR I RADIO 15 SEPT.» med stora röda versaler. Någon ytterligare presentation ansågs uppenbarligen inte vara

Socialdemokratisk valaffisch
från 1942 års valrörelse. ©
ARAB.



nödvändig; ett foto och ett datum var tillräckligt när svenskarna skulle mobiliseras under en samfällad politisk ledare. Mediernas ökade krav på personifiering och intimisering av politiken resulterade alltså redan under andra världskriget i detta slags partiledarnärbild. Samtidigt underströk det extrema grodperspektivet att Hansson fortfarande var någon man skulle se upp till. Vid denna tid hade statsministerns röst i radio och nuna på bild utvecklats till välkända mediemarkörer i den svenska offentligheten. Det räckte med att höra eller se honom för att svenskarna direkt skulle veta vem, men även vad, det hela rörde sig om. Det implicita budskapet bakom denna form av bilder skulle kunna lyda: »en svensk tiger när Hansson talar«. Sådana bilder var även legio 1940. Kort efter Finlandskrisens kulmen publicerade exempelvis *Dagens Nyheter*s förstasida en bild på statsministern sittande framför mikrofonen i en radiostudio.⁶¹



Ett av Per Albin Hanssons många radioframträdanden under andra världskriget. *Dagens Nyheter*, 26/2 1940.

Endast två månader in på den svenska samlingsregeringens första mandatperiod namngavs Hansson fortfarande med hela namnet. Det faktum att namnet trycktes istället för exempelvis »statsministern« indikerar att medierna hade börjat göra tidens ledande symbolfigurer inom politiken mer folkliga. Rubrikens utskrivna namn erbjuder läsaren en viss familjär, eller i alla fall mer personlig relation till den politiska landsfadern än vad ordet »statsminister« gör. Våra dagars lika starkt kritiserade som dominerande mediala intimisering av politik och politiker finner alltså några av sina många historiska föregångare under denna period. Eller som Mats Ekström har uttryckt det: »den ›folkliga politikern« var intimt förknippad med politikens medialisering. En särskild relation mellan medborgarna och politiken etablerades.»⁶² Kort därefter påpekar dock Ekström att den folkliga politikerns etablering också var »relaterad till nyhetsjournalistiken tidsspecifika roller och värderingar. Kritiskt granskande var inget viktigt journalistiskt ideal. Partipressen var fortfarande stark.»⁶³

Att fotografier och bilder på en radiotalande Per Albin Hansson återkommande visades upp i det offentliga rummet under andra världskriget kan ses som ett tecken på att »det blinda« radiomediet också bör inbegripas i John B. Thompsons vedertagna begrepp »the management of visibility«.⁶⁴ Begreppet riktar in sig på hur villkoren för politik och politiker har förändrats ju mer visuella och tekniskt utvecklade medierna har blivit, vilket i sin tur inneburit att medborgaren/

väljaren inte längre behöver närvara personligen i det politiska mötet. Thompsons iakttagelser bekräftar att politiken under 1900-talet i allt högre grad började styra sitt visuella genomslag via massmedierna. Hanssons kontroll över radion – hans »management of audiobility« om man så vill – fick utan tvekan sin visuella förlängning via mediernas bilder på dessa tal. Härigenom manifesterades hans persona ytterligare, eftersom de symbolladdade bilderna dels gjorde läsarnas relation till statsministern mer intim, dels anlitade värdeperspektiv som upphöjde Hansson i allmänhetens ögon.



Valtalande Per Albin Hansson.
© ARAB.

Samtidigt som den statliga kontrollen över medier och allmän opinion ökade under 1940, förlitade sig den svenska politiska eliten allt oftare på den visuella symbolikens stora genomslag. Det man hade insett var att bilden av politik alltid är politik. Därför finner kanske även *politikens medialisering* – som Ekström nyss nämnde och som vanligtvis sägs ha inletts med televisionens genombrott under 1960- och 70-talen – en av sina många historiska föregångare i krigsårens visuella skildringar av den svenske statsministern.⁶⁵ Därmed inte sagt att bilderna på den

socialdemokratiska ledargestalten utgjorde en visuell motoffentlighet till de borgerliga eller liberala falangernas samtida bildutbud.⁶⁶ Tvärtom blottlägger 1940 års svenska politiska bilder flertalet likheter i respektive ideologis visuella retorik. Partiernas valaffischer och valannonser ser exempelvis många gånger påfallande lika ut. Följaktligen bör det politiska mediebruket under detta år kanske snarare ses som olika förmenta motoffentligheter, där de olika falangernas medvetna propagandastrategier å ena sidan skulle ge sken av att positionera sig i diametral motsättning till varandra, å den andra sidan arbetade man mot gemensamma mål bakom kulisserna. Med andra ord vilade den svenska samförståndsandans konsensus på iscensatta motsättningar i offentligheten. Socialdemokraterna var bäst på att visuellt förankra denna typ av skenmotsättningar hos allmänheten, i alla fall om man använder utgången i riksdagsvalet 1940 som måttstock.

Riksdagsval och försvarsutställning

Även om partierna i många fall strävade åt samma håll under detta politiskt känsliga år fanns det naturligtvis stor oenighet inom alla läger, även inom den annars så endräftiga samlingsregeringen. Ett tag rädde till och med ovisshet kring huruvida 1940 års riksdagsval till andra kammaren den 15 september 1940 överhuvudtaget skulle kunna genomföras. Motståndarna menade att den krigförande omvärldens hotfulla stormakter inte borde få ta del av känslig information om den rådande konkurrensen mellan samlingsregeringens partier.⁶⁷ När valkampen slutligen sjösattes präglades de politiska utspelen därför av måttfull försiktighet. Normalt förekommande partiledardebatter i radio ersattes exempelvis av fyra separata enmansföreställningar. Som Peter Esaiasson mycket riktigt har konstaterat var de inblandade helt enkelt rädda för att någonting oövertänt skulle kunna yttras i direktsändningarna.⁶⁸ Nationellt distribuerad partireklam såsom affischering och valfilmspropaganda begränsades också till ett minimum. Valplanschererna som socialdemokratin slutligen ändå lanserade dominerades av några av de mest klassiska ledorden under perioden.



Socialdemokratisk valaffisch 1940. ©
ARAB.

Även om denna form av partipolitisk propaganda lanserades under valspurten, fick många av de klassiska stridsfrågorna ge plats för allmänna demokratispörsmål.⁶⁹ Per Albin Hansson konstaterade exempelvis att valet gick ut på att »hela svenska folket manifesterar sin vilja att gemensamt bevara och försvara sin frihet och de demokratiska värdena«. Här adresserade Hansson återigen medborgarna genom att på en och samma gång både tala till och med dem. För även om hans appell ursprungligen framfördes till en inre partitrogen krets på det socialdemokratiska ungdomsförbundets nionde kongress, riktade den sig samtidigt till hela svenska folket via press och radio. Riksdagsvalet 1940 blev därför ett slags nationellt täckande medium; en offentlig arena på vilken allmänhetens och politikens aktörer gemensamt kunde bevara och försvara den svenska demokratins stolta traditioner. Med andra ord förankrade detta års partipolitiskt nedtonade riksdagsval en över partigränserna rådande samförståndsanda även hos väljarna.

Hanssons tilltal riktade sig dock fortfarande till svenskarna från en position ovanför dem. Mediernas intimiserande förmåga anlätades endast sporadiskt, vilket en annan av socialdemokraternas valaffischer från 1940 tydligt visar. Här är det inte en förtrolig »Per Albin« som samspråkar

med alla och envar. Nej, nu är det en ansvarsfull statsminister med fast kurs för både land och blick som förmanande tittar ned på den svenska menigheten. Här fungerade alltså den svenske statsministern själv som ett slags sköld. Symbolerna för vad han skyddade svenskarna mot – eller med – syntes på den röda himlens fond i form av tre stridsflygplan i fjärran.



Socialdemokratisk valaffisch 1940. © ARAB.

Trots att valkampanjen närmast genomfördes i politiskt och visuell konsensus blev utfallet synnerligen olika för riksdagspartierna. Bondepartiet upplevde exempelvis ett av sina värsta nederlag medan socialdemokraterna erhöll sin största valframgång någonsin med 53,8 procent av rösterna, vilket för första gången gav dem majoritet i båda kamrarna. Men trots att socialdemokratin härigenom påtagligt stärkte sin politiska makt, så förändrades aldrig samlingsregeringens ministär. Att allt blev kvar vid det gamla i Sverige även på ministernivå kan möjligtvis ses som ännu ett tecken på att samförståndsandans yttre enhet fortsatte att dominera den offentliga bilden av svensk politik.

En annan annons runt 1940 års riksdagsval ger oss ytterligare information om hur tidens offentliga bilder användes av politiken. Exemplet är hämtat från dagspressens frekventa annonsering för partipolitiska möten strax före valet. På dessa viktiga offentliga arenor marknadsförde

de flesta partierna sina program och vallöften audiovisuellt och precis som under tidigare valkampanjer utnyttjades filmmediet som ett centralt dragplåster 1940. Veckorna före valet gjorde bland andra Stockholms Arbetarkommun reklam för sina valmötens filmverksamhet. I deras annons på *Dagens Nyheter*s nöjessida onsdag den 11 september stod bland annat följande att läsa: »Filmen *Folkets värn och välfärd* vilken visar ett folk i arbete och beredskap, visas för allmänheten på nedanstående biografier.»⁷⁰ Skildringar av »ett folk i arbete och beredskap» lanserades här som huvudattraktion, vilket onekligen gick stick i stäv med de tidigare nämnda Radiolaannonsernas betydligt mer undflyende förhållningssätt till tidens allvar. Men likt dem uppvisade emellertid Arbetarkommunens annons också en eskapistiskt ådra eftersom det endast var svenska folkets arbete och beredskap som filmen skildrade, inte de omvälvande händelserna utanför folkhemmets trygga neutralitetsramar.

Filmen
Folkets värn och välfärd,
 vilken visar ett folk i arbete och beredskap,
 visat för allmänheten på nedanstående biografier.

För Visningarna förbehålls kortare tid i anslutning till det förestående riksdagsvalet.

ONSDAGEN DEN 11 SEPTEMBER.

PLAZA , Odölg. 78, kl. 1 och 2.30 s.m.	Talare: Förbundsordförande Dag Visberg.
ARCAZAR , S:t Eriksgatan 21, kl. 1 och 2.30 s.m.	Talare: Riksdagsman Carl Lindberg.
FÄGEL BLA , Slöjdgatan 65, kl. 2 s.m.	Talare: Fröken Inga Bagger- Spöbeck.
FELIKAN , Folkungsgatan 114–116, kl. 1 och 2.30 s.m.	Talare: Fru Vera Söderström.

För att tillfälle till så denna intressanta film samt höra talarnas redogörelser
om det politiska läget?

Fritt inträde. Barn tillåten. Obs! De olika tiderna.
Allmänheten inbjudes till talrik besök!

STOCKHOLMS ARBETARKOMMUN.

Reklamannons för valmötes-
visningar av filmen *Folkets
värn och välfärd* 1940. *Dagens
Nyheter*, 11/9 1940.

Att filmen som visades vid dessa möten namnges är inte särskilt förvånande när man betänker att valfilmen *Folkets värn och välfärd* var en populär film detta år. Bland annat visades den på utställningen »Folk och Försvar», som öppnade en månad senare på Historiska museet i Stockholm. Denna utställning utvecklades till en av årets allra viktigaste plattformar för lansering av svenska bilder i fosterlandets tjänst. Under sina tre första dagar besöktes utställningen av 41.000 besökare och när den stängde hade runt 260.000 personer bevistat lokalerna. Ett

stort fotokollage utgjorde ett av de mest uppmärksammade inslagen. Det lanserade arton identiska ansikten porträtterande militärens olika vapenslag och grader under namnet 58 Karlsson. Nedan fungerar en av de arton Karlssons som patriotisk fond till landets statsminister och kung vid invigningsceremonin. Artikeln betonade dock att 58 Karlsson var »utställningens populäraste person«. Eftersom försvarsmaktens olika grenar i kollaget kombinerades i en och samma bild, visade Sverige upp ett samlat – eller snarare identiskt – ansikte utåt. Det var alltså återigen den *yttre* bilden av svensk enighet som skulle manifesteras. I motsats till annonsen för Frivilligbyrån från februari var det alltså inte längre en inre gemenskap inom en unik och frivillig kår som utgjorde attraktionen, utan den allmänna värnpliktens patriotiska gemensamhet som inkluderade alla och envar. Föga förvånande förvandlades denne fiktive – denne *utopiske* – 58 Karlsson snabbt till rikssymbol för den svenska beredskapsviljan.



Statsminister Hansson och kung Gustaf v vid invigningen av utställningen »Folk och försvar«. *Dagens Nyheter*, 12/10 1940.

Hov och tradition

De första rapporterna från utställningen »Folk och Försvar« kom redan innan den öppnats och vid invigningen fanns alla medier på plats. Till traditionstygda och prestigefyllda invigningsceremonier som denna tillkallas ofta kungligheter. De fungerar som garantier för begivenhetens betydelse, det vill säga som officiella bevis för händelsens nationella signifikans. En dryg vecka före öppnandet betonade exempelvis *Dagens Nyheter* att utställningen skulle invigas av »konungen i närvaro av övriga hemmavarande medlemmar av kungahuset«. ⁷¹ Återigen erhöll såväl objekt som medier legitimitet och status av denna form av bevakning.

Kungahus världen över har stått i sådan ceremoniell beredskap under århundraden och i detta avseende utgör den svenska monarkin inget undantag. Gustaf V hade därför påtagit sig rollen som invigningstalare till »Folk och Försvar«, en utställning – och mediehändelse – som jag snart återkommer till. Först vill jag sätta in 1940 års svenska pressbilder på kungligheter i ett något större sammanhang eftersom den visuella bevakning av familjen Bernadotte förefaller ha präglats av ganska konventionella skildringar från diverse officiella sammanhang. ⁷² Ser man lite närmare på dessa bilder finner man dock indikationer på att realpolitiska överväganden även styrde delar av detta mediala utbud. Dagen före kungens kontroversiella statsrådsdiktamen under Finlandskrisen (alltså samma dag som Nordens Frihet avslutade sitt framgångsrika protestmöte mot samlingsregeringens finlandspolitik), publicerade *Dagens Nyheter* en artikel som antyder politiska diskurser bakom monarkins mediering. Artikeln rapporterade om kronprinsens, kronprinsessans och deras äldste son prins Gustaf Adolfs ceremoniella närvaro vid öppningen av Armémuseets utställning »Sverige–Finland förr och nu«. ⁷³ Vid en första anblick verkar det som om den kungliga trion inte stod i skuggan av den vid tillfället frånvarande kungen. Men faktum är att deras invigning utgjorde en i politiska och mediala sammanhang ytterst marginell arena. Ljuset som föll på dem kom aldrig från de viktigaste strålkastarna. Artikeln i *Dagens Nyheter* publicerades exempelvis mitt i tidningen och på samma sida som en dikt av Karl Asplund, en artikel om skolorna i Nacka samt en blänkare om en plogbil som sjunkit i Kalmar.

Fotot som beledsagar artikeln visar tre kungligheter som intresserat tittar ned i en monter samtidigt som ciceronen pekar mot någonting däri. Sitt oansenliga format och undanskymda placering till trots, är detta ett tämligen representativt exempel för 1940 års fotojournalistik kring hovet. Kronprinsfamiljen adresserar exempelvis inte någon med blickarna. Vare sig varandra, andra museibesökare, ciceronen eller kameran/tidningsläsaren. Istället var det den välkända trion som utgjorde föremålet för allas, inklusive kamerans och läsarens intresse. Attraktionsvärdet hos denna typ av pressbild ligger i att all-mänheten här ges möjlighet att se monarkins vanligtvis tämligen distanserade ceremoniella funktion på nära håll i form av en närbild. I såväl politiskt som medialt hänseende kan alltså även denna typ av bild sägas ingå i tidens »management of visibility«.



Kronprinsen, kronprinsessan och prins Gustaf Adolf på utställningsbord.

Kronprinsparet och deras äldste son prins Gustaf Adolf vid invigningen av utställningen »Sverige–Finland förr och nu«. *Dagens Nyheter*, 18/2 1940.

Kronprinsfamiljen aura falnar förvisso i jämförelse med Gustaf v:s mediala utstrålning efter den ovanliga statsrådsdiktamen. Men olikheter i respektive mediering har i dessa båda fall inte med tillfällena att göra. Det skulle varit mycket enkelt för svensk press att sätta en brännande politisk optik på kronprinsfamiljens museibesök. »Sverige-Finland förr och nu« hade påtaglig samtidsrelevans och innehöll exempelvis en stor karta på vilken »ställningen i finska kriget varje dag markeras«.74 Trots detta faktum var artikeln noga med att aldrig koppla närvarande kungligheter till pågående händelseutveckling i grannlandet. Detta kan kanske delvis förklaras med att bilden är hämtad ur *Dagens Nyheter*, vars redaktion, som tidigare nämnts, kritiserades för att vara ett

regeringsorgan eftersom man med jämna mellanrum medvetet avhöll sig från politiska kopplingar.⁷⁵

Två dagar efter kronprinsfamiljens besök på Armémuseum är förändringen i dagspressens kungliga bevakning påtaglig och vissa tidningar uppvisade närmast rojalistiska tendenser. På förstasida i *Dagens Nyheter* syns ett foto på Gustaf v.⁷⁶ Precis som kungens blick i porträttbilden kan hans ord i statsrådsdiktamen liknas vid ett direkt tilltal. Delar av talet förefaller dessutom vara mer riktat till medborgarna än till politikerna, i synnerhet de avslutande orden: »Det är därför min innerliga förhoppning att mitt folk även i denna svåra situation ska förstå och gilla mitt handlingsätt.» Här talar regenten både till och med sitt folk.⁷⁷ Dessa retoriska grepp överensstämmer alltså väl med Per Albin Hanssons sätt att adresserade sina landsmän. Men vissa av kungens tal, som denna diktamen, exponerar även ett personligt anslag. *Upsala Nya Tidning* beskrev exempelvis talet som: »mycket personligt hållet, delvis gripande i sin uppriktighet» och framhöll särskilt monarkens »mänskliga, vädjande tonfall».⁷⁸ Eftersom hela diktamen trycktes i anslutning till fotot blir intrycket av Gustaf v därför betydligt mer personligt än de av kronprinsfamiljen två dagar tidigare eller av Per Albin Hansson under valrörelsen.



Gustaf v i generalsuniform. *Dagens Nyheter*, 20/2 1940.

Att svenska tidningar placerade majestätet på första sidan dagen efter statsrådsdiktamen skulle kunna ses som en indikation på att »den kungliga skölden« för en kort stund återtog sin centrala roll i medier och politik. Under några få dagar fungerade den svenske monarken återigen som politikens sista, och därför främsta, utpost. Bildtexten under porträttet i *Dagens Nyheter* betonade hans roll: »Landets högste befälhavare – kung Gustaf i generalsuniform«. Här deltog alltså Gustaf V i politikens manifestering av en nationellt sammanhållande anda. Några månader senare verkar det som om även andra delar av kungahuset hade fått tillåtelse att fylla samma funktion.

Under det berömda och överpartigränser genomförda »Medborgartåget för Sveriges frihet och oberoende«, som ersatte socialdemokratins traditionella förstamajtåg i Stockholm 1940 (och senare även 1941), blir detta särskilt tydligt.⁷⁹ Tåget framstår som ett av de mest prestigefulla men även mest genomslagskraftiga i medierna under året och det uppskattas att hela 150.000 svenskar samlades på Gärdet denna dag.



Gärdet i Stockholm vid förstamaj-demonstrationen 1940 som gick i samförståndets tecken. © ARAB.

Två av de medborgare som fotograferades och filmades längs tågets processionsväg var det svenska kronprinsparet, som befann sig mitt i den stora åskådarskaran vid Karlaplan.⁸⁰ Precis som vid Armémuseets utställning i februari var duon fortfarande objektet för många blickar. Deras roll i medierna var emellertid annorlunda denna gång. Likt övriga åskådares blickar riktades nämligen även kronprinsparets mot medborgartåget, det vill säga mot politikens välkända persongalleri. (Även om kronprinsessa på just denna bild tittar rakt mot kameran.)



Kronprinsparet fångat i folkhavet längs processionsvägen för »Medborgartåget för Sveriges frihet och oberoende« som ersatte förstamajtåget 1940. *Svenska Dagbladet*, 3/5 1940.

Genom att i massmedier och stadsoffentlighet öppet visa sitt intresse för den paraderande uppvisningen av svenskt politiskt samförstånd, blev kronprinsparet denna gång symboler för en nationell enighet över klass- och partigränserna. Den medierade kungsskölden framför den svenska samförståndspolitiken hölls nu även uppe av de tronföljande arvingarna. Därmed inte sagt att kungafamiljen i Sverige var omedveten om sin alltmer symboliska funktion och makt under krigsåren. För lika lite som kungen lät sig iscensättas i vilka sammanhang som helst, lika mycket var kronprinsparet medvetna om att deras personliga närvaro under första maj 1940 gav såväl status som legitimitet till medborgartågets politiska manifestation. Men monarkin befäste naturligtvis samtidigt sin egen position genom denna form av medial och politisk närvaro. Och ett av de viktigaste budskapen de förmedlade under andra världskriget var att ätten Bernadotte stått som garant för en månghundraårig tradition av fred. Kungamaktens sekellånga anor var användbara i krigsårens politiska samtidspropaganda, vilket kanske inte är så märkligt. Traditionens makt har alltid varit stor, men det var först i och med de moderna massmediernas genombrott som monarkins

symbolik fick en riktigt bred folklig spridning. Det var emellertid även då som den började styras av partipolitiskt förankrade aktörer som den svenska samlingsregeringen under andra världskriget.

David Cannadine har i en brittisk kontext studerat dessa fenomen och hans resultat är även giltiga för svenska förhållanden 1940. Exempelvis konstaterar han att det inte var förrän medierna började visa intresse för kröningsceremonin under 1800-talets senare hälft som monarkin förankrades som nationell symbol för tradition och arv. Och såväl politik som medier satte framförallt den brittiska monarkins *visuella* funktioner i främsta rummet.⁸¹ Undersåtarnas bild av nationen och dess historia förankrades bättre såvida berättelserna om monarkin var offentliga och synliga. Bilder ansågs vara avgörande för den kungliga iscensättningens genomslag och bästa platsen för sådan visuell exponering var städernas offentlighet och massmedierna. Det var där som de nationella identiteterna – de föreställda gemenskaperna – bildades och konsoliderades. Men det var naturligtvis även där som de bäst hölls i schack och kontrollerades. Med hjälp av dessa och liknande exempel från tidens bildjournalistik och processionsritualer visar Cannadine att den aura av tradition och nationellt arv som officiella kungliga ceremonier senare har erhållit ursprungligen var en helt och hållet politiskt styrd och initierad strategi. De politiska institutionerna tillät ju inte enbart, utan krävde även, att kungamakten skulle exponeras flitigt i medier och offentlighet. Den brittiska tronen, som vid 1800-talets slut hade mist merparten av sin realpolitiska makt, var för dessa syften ett tämligen lättmanövrerat och lättinscenerat verktyg.

Flertalet av dessa omständigheter var välkända för strategierna bakom andra världskrigets offentliga bilder. Cannadines iakttagelser sprider alltså även ljus över den svenska monarkins funktion som symbolisk sköld framför Hansson. För såvida den brittiska monarkins svaga position under sent 1800-tal var orsaken till att politikerna aktivt använde sig av dess nationella symbolvärde visuellt, förefaller det rimligt att liknande scenarier återfunnits i andra monarkier, länder och tids-epoker. Sin statsrådsdiktamen och andra politiska uttalanden till trots, var det kanske därför mitt under ett pågående andra världskriget som kung Gustaf v slutligen gick från att ha varit en stark aktör med viss realpolitisk makt till att i medierna främst fungera som enande och synlig symbol framför politiken.



Riksdagens högtidliga öppnande med statsminister Per Albin Hansson och utrikesminister Christian Günther framför Gustaf V. © ARAB.

Den röde och den blågule

Upphöjda kungsbilder var tämligen ovanliga under andra världskriget. Det var snarare politiken som lanserade bilder på ledande representanter utifrån respektingivande värdeperspektiv som dem på Per Albin Hansson. Med andra ord var den svenska politiken uppenbarligen i större behov av att manifesteras sig medialt som något att se upp till än kungamakten. Monarkin gjordes snarare mer folklig, personlig och intim i Sverige under dessa år. Hemma-hos-reportagen har under hela 1900-talet utspelat sig betydligt oftare i slottsmiljö än i politikernas hem. Det var endast undantagsvis – som efter en ovanlig statsrådsdiktamen, vid riksdagens högtidliga öppnande eller under officiella invigningsceremonier – som monarkin för en kort stund höjdes upp på tronen igen. Samförståndsandan förankrades med andra ord hos medborgarna via monarkins och politikens gemensamma men olikartade närvaro i medierna.

Det var ofta Gustaf V och Per Albin Hansson som stod i fokus i dessa bilder. Som så ofta annars personifierade kungen traditionens anrika sköld, medan statsministern påtog sig rollen som samförståndsandans

garant.⁸² Den förre föll tillbaka på ett ärorikt svensk neutralitetsförflutet utan krig medan den senare riktade sig fram mot en modern folkhemsframtid i samförståndets tecken. Det återfinns dessutom riktigt med bilder som porträtterar dessa båda ikoner tillsammans. Landsfädrarnas samförstånd förankrades därför inte uteslutande på ett nationellt och symboliskt plan, utan i lika stor utsträckning på ett personligt och reellt.⁸³ För även om de två riksikonerna var någon som man såg upp till och respekterade, ledde den massiva bevakningen av dem till ett slags medierad förtrohet. Hansson blev exempelvis »Per Albin« med hela svenska folket resulterade i smeknamn som »v Gurra« och »Mr G« två närmast »demokratiserande« namn helt i linje med tidens politiska agenda.⁸⁴

Massmediernas inblickar i vad som försiggick såväl framför som bakom »den kungliga skölden« fördjupade alltså de svenska medborgarnas personliga relationer till monarkin och politiken. Ett av skälen var att »the management of visibility« hade formerat den svenska befolkningen kring några få enstaka markörer likt Gustaf v och Per Albin Hansson.⁸⁵ På en och samma gång stod dessa män för en blandning av visuellt allmängods och patriotisk nationssymbolik. Tidens mest explicita uttalanden om nationellt samförstånd gjordes dock fortfarande av den politiska eliten.⁸⁶ I sitt medborgartågstal den 1:a maj konstaterade exempelvis den socialdemokratiske mötesordföranden Zeth Höglund att: »de röda och blågula stå icke i motsättning till varandra – de ha sammansmält i en symbolisk enhet för fäderneslandet«. Det var en symbolisk – inte reell – sammansmältning som den inflytelserike och radikale Höglund uttryckligen hyllade här. Ordvalet indikerar att svensk arbetarrörelse var väl medveten om att medborgarnas nationella sammanhållning ständigt måste förnyas och förankras i folkdjupet via symboler och metaforer som befolkningen sedan tidigare kände till och som de därför tämligen obekymrat kunde samlas kring.

Den visuella och traditionstyngda kulturen kring kung och hov fungerade synnerligen väl för sådana politiska syften. Det var därför ingen slump att arbetarrörelsens röda fanor vajade tätt bredvid den blå-gula flaggan i förstamajtåget 1940. Den svenska socialdemokratin hade insett att moderna samförståndsbilder av politikens »goda plats folkhemmet« inte längre räckte till när nationell enhet skulle förankras

i folkdjupen. Därför anlitas även välkända symboler för en historiskt ärorik nation med neutrala och fredliga anor långt tillbaka i tiden. I Höglunds förstamaj-palett symboliserade alltså det blågula monarkins tradition och det röda arbetarrörelsens progression. De traditionsbilder som lanserades i medierna hämtades företrädesvis ur hovets välkända motivfär och hade gärna kungen som central gestalt, till exempel som i kortfilmen *En dag med Kungen* (1940).⁸⁷

En dag med kungen

Denna kortfilm hade svensk premiär den 9 november 1940 på biografen Grand i Stockholm. Redan kvällen innan visades den dock för en inbjuden skara som även inkluderade huvudpersonen.⁸⁸ Ansvariga upphovsmän var Lennart Bernadotte och Bengt Janzon.⁸⁹ Den förre var sonson till kungen, den senare var regissör med både spel- och dokumentärfilmsförflutet.⁹⁰ I recensionerna framhålls bland annat att kungen här framträdde som »stjärna»⁹¹ samt att hans agerande präglades av en »gammal scenvana».⁹² Utlåtanden som bekräftar att den svenske regenten var betydligt mer van vid filmmediet än exempelvis Per Albin Hansson.

En dag med kungen låter oss se Gustaf V äta frukost, läsa dagens tidning, möta regering och ministär, ta emot och samtala med förtroendepersoner, inviga en utställning, spela favoritsporten tennis, brodera i ensamhet, dinera med kronprinsparet, umgås med vänner på kvällen samt signera officiella dokument. Invigningsceremonin är särskilt intressant. Det rör sig nämligen om tidigare nämnda »Folk och Försvar» på Historiska museet, som öppnade fredagen den 11 oktober 1940.⁹³ En utställning vid vilken en annan av den svenska kungafamiljens filmare förutom Lennart och Wilhelm, greve Folke Bernadotte, fungerade som »överregissör».⁹⁴

Enligt den rojalistiska massmedieringens gängse konventioner möter kungen aldrig kamerans och därför ej heller åskådarens blick i denna film, vare sig vid utställningsinvigningen eller i andra avsnitt. Det skulle helt enkelt inte märkas att kamerorna och inspelningsteamet var på plats och styrde regentens agerande. Filmens nedtonade berättargrepp passade med andra ord väl in i den försiktiga demokratisering och intimisering av hovet som sedan länge hade pågått i svenska medier.



Gustaf v under inspelningen av *En dag med kungen* (Terrafilm, 1940).
© ARAB.

Upphovsmannen Lennart Bernadottes hemtama relation till såväl scenerier som huvudmotiv underlättade naturligtvis denna stil. Men även om kungen var farfar till en av de ansvariga bakom kameran och dessutom var betydligt mer förtrolig med filmmediet än tidens svenska politiker, syns det att regenten hela tiden var iscensatt. Det höll dock inte tidens filmrecensenter med om, snarare betonade man skildringens äkthet.

En dag med kungen är snarlik internationella skildringar av kungligheter. Som tidigare påpekats har den kungliga plikten sedan lång tid tillbaka inbegripit ständiga självscensättningarna som symbol för riket. Och precis som i Cannadines brittiska exempel skulle filmbilderna av Gustaf v ge intryck av att allting fortfarande var kvar vid det gamla. Trots (eller kanske på grund av) det oroliga politiska läget i världen skulle 1940 års svenska filmpublik förvissas om att inga kungliga rutiner hade förändrats. Traditionen stod fortfarande i högsätet. Landets regent genomförde sitt arbete och sina vardagsrutiner på samma sätt som han och förfäderna alltid hade gjort. Dessutom gjorde han det på sätt som undersåtarna tidigare hade sett honom göra och som de därför förväntade sig att få se igen. Budskapet som förmedlades var att alla svenskar, oavsett rang och härkomst, skulle fortsätta med sina dagliga plikter som om ingenting hade hänt. Inom ramarna för den »icke-existerande« och »goda« platsen Sverige som filmen ville förankra i folkdjupet blev vardagssysslorna upphöjt till en nationellt sammangaddande ceremoni.

SVERIGES MODERNA FÖRSVAR PÅ PARAD.



Förställningspartiet, i mitten ställningen "Invigning", från Folke Bernadotte.

Greve Folke Bernadotte var filmansvarig under utställningen "Folk och Försvar".
Dagens Nyheter, 11/10 1940.

Eftersom Gustaf v:s invigningstal även filmatiserades och skildrades i rikspressen kunde alla som inte hade varit på plats då det begav sig både se och höra honom en knapp månad senare. »The management of visibility« framstår återigen som den vägledande principen bakom detta berättargrepp. I likhet med bilderna från det samförståndiga förstamajfirande tidigare under året, gällde det att styra befolkningens blickar åt ett visst håll. Välregisserade händelser – eller mediehändelser – som denna invigning lanserades för att de vidmakthöll det *status quo* som eftersträvades vid denna tid. Denna omfattande bevakning gav status och legitimitet såväl till medier och utställning som till politik och monarki. *Svenska Dagbladet* nämner exempelvis elva olika kungligheter vid namn i sin artikel om utställningsinvigningen. Och förutom de tretton politiker eller militärer som därefter namnges, rapporterade man även om landshövdingar samt representanter från stadsfullmäktige, statliga ämbetsverk och kulturella institutioner.

Oavsett vem som hade huvudansvaret för dessa bilder (hovet, politiken eller medierna), framstår den svenska kungafamiljen som en närmast oundgänglig ingrediens för samlingsregeringens – och därför även socialdemokratins – mediebruk under kriget. I heraldiskt avseende



Gustaf v framför kamerorna
vid invigningen av »Folk och
Försvar« den 11/10 1940. ©
ARAB.

skulle man kanske till och med kunna påstå att den svenska rikssköldens symboliska aura aldrig har haft en starkare lyster inom arbetarrörelsen som under andra världskriget. Följaktligen bidrog »kungsskölden« i viss mån även till socialdemokraternas pågående nationsbygge. Ett bygge där det svenska hemmet hela tiden återfanns i centrum.⁹⁵ Ett av alla de hem som ingick och präglade denna »goda plats« skildrades ingående i *En dag med kungen*, det kungliga slottet Drottningholm. En sådan tolkning bekräftas indirekt av Per Olov Qvist, som i sin studie över svenska spelfilmsskildringar av folkhemmet konstaterar att det just var »hemmetaforen« som överbryggade »gränsen mellan det politiska samhället och det intima hemmet.«⁹⁶

Filmens intima interiörbilder från Drottningholm var med andra ord tätt förknippade med tidens politiska exteriör. Det gick inte enkom att lita till framtidstro, visioner och utopier när nationens identitet skulle stärkas utåt och inåt. Omvärldens oroliga omständigheter krävde även en historiskt förankrad svensk arvs-kultur som fast grund under det pågående och bräckliga samhällsbygget. Vad föll sig då mer naturligt än att låta den nationella samförståndsandan få sitt ursprung i regentens eget idylliska residens? Ett hem där kungafamiljen, i offentlighetens ljus, fördrev sin vardag med liknande sysslor som svensken i gemen företog sig i hemmets lugna vrå. Idén som skulle saluföras var att det moderna folkhemmet inrymde alla svenskar under ett tak.

I sin studie definierar Qvist folkhemmet som en »kongenial iscensättning av tradition och utopi.«⁹⁷ Den utopi som det svenska folkhemmets neutralitetspolitik under krigsåren ofta förknippades med – och som på en stor internationell utställning i Berlin drygt sextio år senare fortfarande definierar den svenska nationen i utlandets ögon – *iscensattes* alltså tillsammans med traditionen, det vill säga tillsammans med kungen och hans familj.⁹⁸ De ansvariga politikerna bakom »den goda platsen folkhemmet« hade insett att man inte enbart kunde rikta blickarna mot den utopiska framtidens nymodigheter. När »den icke-existerande platsen neutralitet« skulle lanseras krävdes även rogivande tillbakablickar med den främste symbolen för bernadottesk sekellång fred i centrum. Hovet gavs därför, men tog självklart även aktivt på sig, rollen som symbolisk garant för att äldre tiders nationella värderingar officiellt godkände det nya och moderna Sverige. Socialdemokratin använde sig alltså av det traditionsfyllda kungahuset som legitimerande motvikt. Att så var fallet år 1940 blir tydligt i filmens slutbilder, där det politiska folkhemmets kopplingar till kungen – »the father of the people« som det uttryckligen formuleras på ljudspåret – synliggörs på ovanligt explicita sätt.

Föregående sekvens har avslutats med att Gustaf v sitter med några vänner och samtalar efter supén. Vid ett uppsluppet meningsutbyte böjer han sig ned i fåtöljen och skrattar.⁹⁹ Därefter klipps det till en närbild av en hand som strör någonting över ett ark samtidigt som kommentatorn



Gustaf v vid frukostbordet. Stillbild ur *En dag med kungen* (Terrafilm, 1940). © SLBA.

informerar oss: »But his workday is not yet over. Many documents must be signed in order to become valid.« När de följande orden »According to an old custom« hörs på ljudbandet – ord som uttryckligen betonar traditionens starka kraft – klipps det till en avståndsbild som visar det rum i vilket aktiviteten pågår. Till vänster i bild syns två betjänter i färd med att strö sand över och därefter samla ihop underskrivna ark. Nere till höger vid sekretären sitter Gustaf v och signerar i ljuset av två stora kandelabrar.¹⁰⁰ Alla tre män är klädda i smoking. Kommentatorn avslutar sin påbörjade mening, »the King's signature is always dried with sand«, och fortsätter sen: »Some of the resolutions are the results of the morning session of the Crown's Council and when the King signs his name to them he starts them on their way.«

Precis innan denna mening avslutas klipps det till en närbild på den signerande monarken, varefter vi hör: »All these documents together, represent everyday life in Sweden.« Återigen är det vardagslivet, det alldagliga, rutinen som apostroferas. Vid ordet »life« kommer ännu ett klipp och i extrem närbild syns kungens händer i färd med att skriva under dokumenten. Kameran panorerar långsamt upp åt vänster och Gustaf v syns i profil medan kommentatorns känsloladdade ord i makligt tempo avslutar sin patriotiska skröna: »They're the nation's pulse. And with the completion of this last duty – the father of the people – brings his day to a close.« Det som därefter sker skiljer sig från tidens gängse medieringar av det svenska kungahuset och dess medlemmar. Här blir nämligen de politiska anspelningarna allt annat än nedtonade. Sekvensen inleds med att panoreringen återvänder tillbaka till dokumenten och kungens signerande. När kungen vänder ännu ett ark dubbelxponeras bilden. Medan den ålderdomliga proceduren fortsätter ser vi ett antal korta scener som till den återvändande inledningsmusikens nationalromantiska toner i tur och ordning visar: ransoneringskort, ett ungt par, moderna trevåningshus i förort, lekande barn på skolgård, fiskare som drar upp nät, ett mindre bevakningsfartyg, en stridsvagn samt tre av flottans jaktfartyg.

Det är uppenbart att den svenske regentens ikonografi här har använts till att förankra några av nationens mest anlitade folkhems- och neutralitetssymboler. De värden som dessa moderna uttryck står för ter sig diametralt motsatta de mer traditionellt förankrade kungabilderna



Gustaf v signerar
dagens beslut. Stillbild
ur *En dag med kungen*
(Terrafilm, 1940). ©
SLBA.

som filmen i övrigt har förmedlat. Härigenom erbjuder slutavsnitten en insyn i krigsårens förändrade nationella självbild, men även i hovets förändrade och allt mer politiserade roll i tidens medier. Bildernas starka koppling till tidens visuella förmedling av neutralitet och folkhem blir än mer iögonenfallande om man ställer dem mot den socialdemokratiska bildsfären från samma år. Ett av socialdemokraternas informationsblad inför 1940 års riksdagsval har exempelvis flertalet gemensamma nämnare med bilderna i *En dag med kungen*. I filmens slutavsnitt projicerades folkhemmets och försvarets välkända symbolik ovanpå kungamaktens främste ikon. Den verkliga makten låg nu uppenbarligen hos politiken samt hos medierna. Sigurd Curmans hade kanske därför rätt i sina farhågor? Det är möjligt att den svenske kungens politiska udd hade trubbats av och plattats ut i så hög grad att den efter statsrådsdiktamen förvandlades till en symbolisk sköld. Men denna medierade sköld skulle tämligen omgående visa sig vara minst lika politiskt effektiv som de uttalande och dialoger Gustaf v hade med tidens storpolitiska aktörer.

Kungabilder blev kanske därför till och med viktigare än kungsord? Jag tror det, i alla fall utifrån de resultat som har framkommit av denna studie. Det två viktigaste och tätt sammanflätade frågorna återstår dock att svara på: Kan skildringarna av kungahuset under andra världskriget ses som politiskt initierade berättelser i vilka monarkins traditionella funktion som samlande nationell ikon utgjorde huvudtemat? Eller berodde det svenska kungahusets genomslag snarare på att monarkin



Närbilder på Gustaf V:s signerande hand dubbelexponerade med bilder på förortsbygge, förskola och stridsfartyg. Stillbilder ur *En dag med kungen* (Terrafilm, 1940). © SLBA.

bejakade de ökade kraven på filmisk närvaro i betydligt större utsträckning än vad politiken i allmänhet och socialdemokratin i synnerhet gjorde? Mitt svar på dessa frågor är inte entydigt men kan sammanfattas så här: Det medievana hovets folkliga genomslag i Sverige ökade under krigsåren eftersom svenskarnas nationella identitet i allt större omfattning formades och manifesterades visuellt. Det innebar i sin tur att kungafamiljens politiska värde också steg. Med andra ord utvecklades den traditionstygda »kungsskölden« efterhand till ett legitimerande sigill för en ny tids politik. Dess slagkraftiga symbolik blev en ovärderlig



Socialdemokratiskt informationsblad inför riksdagsvalet 1940. © ARAB.

kvalitetsstämpel för andra världskrigets svenska samförståndspolitik. Gustaf v:s och kungahusets funktion som symbolisk sköld framför Per Albin Hansson och socialdemokratin kan följaktligen ses som det officiella – mediala – beviset på att svensk arbetarrörelse hade godkänts som kunglig hovleverantör av neutralitet och folkhem. År 1940 gick den svenske regentens motto från »Med folket för fosterlandet« till »Med fosterlandet för folkhemmet«.

Coda

Även om denna text har handlat om medier och politik under andra världskriget går det inte att undvika några avslutande kopplingar till vår samtid. Förmånga svenskar fungerar kungen fortfarande som den främste nationella symbolen. Inte som sköld eller skydd framför en regering, men väl som en levande länk tillbaka till den rojalistiska traditionens »fornstora dar«. Samtidigt har Carl XVI Gustaf under senare år börjat ta större plats i mediernas politiska debatt än tidigare, bland annat i

anslutning till tsunamikatastrofen och stormen Gudrun. Talskrivare och lobbyister har dessutom arbetat på att ytterligare förbättra den kungliga imagen. Undersökande journalistik har dock börjat nagga monarkin i kanten. TV4 gjorde exempelvis ett program om kungens skatteplanering som var starkt kritisk till regenten. Men samtidigt sänder Kanal 5 ett välvilligt inställt program av skvallerkaraktär med titeln *Kungligt* och inslaget »Familjen« i TV4:s satir *Hey Baberiba* har blivit en publik- och kritikerframgång som ytterligare ökat monarkins popularitet. Vid juletid syns dessutom personliga intervjuer med kungafamiljen i flera medier. Av alla nutida bilder av de kungliga framstår dock nationaldagsfirandet på Skansen som den viktigaste goodwill-plattformen såväl för hov som för medier. Efterhand har detta evenemang – denna arketypiska svenska mediehändelse – förvandlats till en nutida tradition. Sändningens publika och mediala genomslag bidrog exempelvis till att den 6 juni blev helgdag i Sverige 2005. Och återigen höjer detta evenemang statusen hos både medier och monarki.¹⁰¹

Samtidigt som den politiska kontrollen av de kungliga bilderna blivit allt mindre, har alltså mediernas makt ökat. Om man jämför med 1800-talets England och andra världskrigets Sverige förefaller det med andra ord inte längre vara politiker utan medier som idag styr kungsbilderna. Det är massmedierna som avgör när och hur hovets och politikens symboliska funktioner ska spridas nationellt. Den kungliga familjens symbolik har således gått från skyddande kvalitetsstämpel framför en socialdemokratiskt dominerad politik, till glamourös garant för visuella mediers höga tittar- och läsarsiffror. Sett ur ett sådant perspektiv skulle kronprinsessan Victorias framtida valspråk som drottning mycket väl kunna bli en parafras på hennes faders »För Sverige i tiden« och istället lyda: »För Sverige i tidtablan«. Våra dagars kungliga sköld liknar därför mest av allt en parabol; en sköldliknande modern medieattiralj med vars hjälp medborgarna får dagliga inblickar i en värld som är svår att nå i verkligheten men som ändå alltid når ända in i hemmets lugna vrå. Huruvida denna värld var eller är en »icke-existerande« eller en »god« plats vill jag låta vara osagt. Det enda som är säkert är att den även fortsättningsvis kommer att nå oss via medierna.

Fotnoter

¹ Att Finlandskrisen får utgöra exempel på ett viktigt händelseförlopp under 1940 motiveras delvis med att: "ingen utrikespolitisk fråga under andra världskriget skulle i så hög grad engagera det svenska folket som hjälpen till Finland under vinterkriget." Alf W. Johansson, *Per Albin och kriget, Samlingsregeringen och utrikespolitiken under andra världskriget* (Stockholm: Tiden, 1988), 128.

² Det var först dryga två veckor in i Vinterkriget, den 18 december, som annonseringsförbudet hävdades.

³ Jarl Torbacke, *Dagens Nyheter och demokratins kris 1937–1946 Genom stormar till seger* (Stockholm: DN förlag, 1972), 107.

⁴ Johansson, 122f. I sammanhanget har det dessutom påpekats att: »i de uttalanden som LO-ledningen gjorde under vinterkriget fanns inte några avvikelser från den utrikespolitiska linje som regeringen drev.« Se Kersti Blidberg, *Splittrad gemenskap – kontakter och samarbete inom nordisk socialdemokratisk arbetarrörelse 1931–1945* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1984), 95.

⁵ *Folkets Dagblad* 16/2 1940. Uppgiften om det hemlighållna svaret till Finland hade *Folkets Dagblad* fått via *Dagens Nyheter*s militära medarbetare K. A. Bratt, som i sin tur erhållit den från försvarsstabschefen och »interventionisten« Axel Rappe. Se Torbacke, 132. För en annan djuplodande genomgång av relationer mellan press och regering under andra världskriget, se även Nils Funcke, *Tryckfriheten under tryck. Ordets makt och statsmakterna* (Stockholm: Carlssons, 1997). Om just denna händelse, se även Krister Wahlbäck, *Finlandsfrågan i svensk politik 1937–1940* (Stockholm: Norstedts, 1964), 274ff.

⁶ I sin dagbok skrev Per Albin Hansson: » F.D. meddelar om Tanners framställning... Kommuniqué kl. 2 med anl. av F.D:s meddelande.« Krister Wahlbäck, *Regeringen och kriget. Ur statsrådets dagböcker 1939–1941* (Stockholm: Prisma, 1972), 61.

⁷ Kritik mot kommunikén publicerades i flertalet svenska tidningar, bland annat i *Svenska Dagbladet*, *Östergötlands Dagblad*, *Härnösandsposten*, *Barometern*, *Göteborgs Handelstidning*, *Svenska Morgonbladet* och *Nya Dagligt Allehanda*. Om Finlandskrisens inverkan på svensk radio, se Kurt Lindal, *Självcensur i stövelns skugga. Den svenska radions roll och hållning under andra världskriget* (Stockholm: Carlssons, 1998).

⁸ *Nya Dagligt Allehanda*, 17/2 1940 och *Östergötlands Dagblad*, 19/2 1940. Högerledaren Gösta Bagge har i efterhand påpekat att även han var ansvarig för vissa strykningar i talet. Och Hansson själv menade att det brådsnade med att få talet färdigt och att han därför skrev det under samma dags möte i utrikesnämnden. Dessutom betonade han att »kollegerna i regeringen önskade en knappare och mera koncis formulering«, vilket, enligt honom, »är historien om »den hanssonska kylan«.« Se, Wahlbäck 1964, 276 samt Torbacke 1972, 132.

⁹ Johansson 1988, 124.

¹⁰ Wahlbäck 1972, 58.

¹¹ Wahlbäck 1964, 277.

¹² Den senaste i raden av historiker som uppehållit sig kring denna incident är Erik Carlsson, *Gustaf V och andra världskriget* (Lund: Historiska Media, 2006), 59.

¹³ *Dagens Nyheter*, 20/2 1940 och *Svenska Dagbladet*, 20/2 1940.

¹⁴ *Svenska Dagbladet*, 20/2 1940.

¹⁵ Regentens statsrådsdiktamen diskuterades även i radions nyhetssändningar och den 25 februari höll Per Albin Hansson ett tal i Borlänge med anspelningar på statsrådsdiktamen som delvis sändes i radio. Se Stig Hadenius, *Gustaf V – en biografi* (Lund: Historiska Media,

2005), 231.

¹⁶ *Dagens Nyheter* och *Svenska Dagbladet*, 20/2 1940.

¹⁷ *Sydsvenska Dagbladet*, 20/2 1940.

¹⁸ *Nya Upsala Tidning*, 20/2 1940.

¹⁹ Sverige förklarade sig nämligen aldrig neutrala under Finlandskrisen. Som Kent Zetterberg har påpekat ansåg sig Sverige istället »tillsvidare vara *icke-krigförande stat*«. Detta var »en tydlig markering till Moskva att man motsatte sig att Finland dukade under som självständig stat«. Kent Zetterberg, »Samlingsregeringen och den 9 april 1940. En studie i den politiska förvarningens psykologi«, *Urladdning 1940 – Blixtkrigens år* red. Bo Hugemark (Stockholm: Svenskt Militärhistoriskt Bibliotek 2002), 189–216.

²⁰ Wahlbäck 1972, 61. Citatet fortsätter därefter inom parentes: »(Kungen hade frågat G. om jag var missnöjd med vad han gjort.) Den »G.« som här nämns är dåvarande utrikesministern Christian Günther. Kungens förfrågan till Günther antyder en viss medvetenhet om det ovanliga i att göra en officiell markering som denna diktamen. Vissa observatörer gör dessutom gällande att kungen först övervägde att tala i radion men att han avstått eftersom han inte gillade detta medium. Förslaget om att göra en diktamen till statsrådsprotokollet istället ska ha kommit från nyss nämnde Günther. Allt enligt dagboksanteckningar från den 19 februari 1940 författade av högerns Frithiof Domö, handelsminister i den svenska samlingsregeringen vid denna tid. Ibid. 60.

²¹ Eller som Erik Carlsson uttryckt det: »Gustaf V och Per Albin Hansson symboliserade Sveriges nationella strävanden – i synnerhet inriktningen att hålla landet utanför kriget«, Carlsson 2006, 327.

²² Johansson 1988, 127. Här bör det påpekas att en av de vänner som Curman brevväxlade med under krigsåren var den man som tog emot Sveriges nekande svar under Finlandskrisen, den finske utrikesministern Väinö Tanner.

²³ *Dagens Nyheter*, 23/1 1940.

²⁴ Torbacke 1972, 131.

²⁵ Wahlbäck 1964, 278.

²⁶ Torbacke 1972, 122.

²⁷ *Dagens Nyheter*, 3/2 1940.

²⁸ En vecka innan Finlandskrisen kulminerade sände den tyske stockholmsministern, prinsen av Wied (med släktband till den svenska kungafamiljen), en rapport till Berlin om att ett rykte gjorde gällande att Sveriges regering »avsåge att skapa sig ett officiöst regeringsorgan i »Dagens Nyheter«. Här ska det dock påpekas att ägarfamiljen Bonnier med jämna mellanrum motsatte sig tidningens okritiska hållning och undfallenhet gentemot krigsårens politik i allmänhet och mot samlingsregering i synnerhet. Tor Bonnier skrev exempelvis ett brev till chefredaktören Sten Dehlgren den 4 mars 1940, i vilket följande passus ingår: »Det stöd som Dagens Nyheter lämnat denna passivitets regering kommer att betyda stöd åt alla de förhållanden, som för oss över i ett beroende av diktaturstater«. »Vore det icke på tiden att tidningen reagerade«. Om detta, se Torbacke 1972, 137.

²⁹ *Ny Tid*, 2/20 1940.

³⁰ Wahlbäck 1972, 61.

³¹ Några år senare beskrev Sven Ulrik Palme händelseförloppet på snarlikt vis: »När Per Albin Hansson vid ett kritiskt tillfälle under Finlands vinterkrig hade kommit på kant med den allmänna opinionen och behövde få den svenska politiken lagd tillrätta utåt, lät han Kung Gustaf träda fram med en i ordalagen försonande förklaring.« Palme citerad i Torsten

Nothin, *Från Branting till Erlander* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1955), 257. Som överståthållare under perioden 1933–1949 var socialdemokraten Nothin högste chef för den civila försvarsmyndigheten för Stockholms stad och därför en både viktig och mäktig politisk aktör med kontinuerlig kontakt med kungen.

³² *Dagens Nyheter*, 20/2 1940. Formuleringen skulle kunna tolkas som att *Dagens Nyheter* »uppspända paraply» över Hanssons ministär hade stärkts av Gustaf v:s ord och att det var därför som den till regeringen vänligt inställda tidningen så tydligt prisade regentens tilltag här.

³³ Alf W. Johansson syntetiserar delvis dessa båda tolkningsalternativ när han konstaterar att: »Ur allmänhetens synvinkel framstod det som om det var Per Albin som »räddat freden», låt vara med välvilligt bistånd från kungen.« Johansson 1988, 131.

³⁴ Torbacke 1972, 138. Orden »det bläögda svenska folket» anspelar naturligtvis inte på svenskarna naivitet, utan var en av många anlitade grepp att samla nationen kring vissa gemensamma karaktärsdrag. I efterhand förefaller denna, vid tiden inte sällan använda formulering som särskilt problematisk med tanke på nazisternas användning av liknande retorik i sin ariska och antisemitiska propaganda.

³⁵ I sin studie över Gustaf V menar dock Stig Hadenius att: »Det fordrades inte mer än några ord från tronen för att samfundet Nordens Frihet skulle få se sina krav snöpligt överspelade.« Hadenius 2005, 232.

³⁶ *Dagens Nyheter*, 16/2 1940.

³⁷ Att värderationalitetens ideella eller mål-medelrationalitetens materiella intressen alltid styr vårt handlande har bland andra Wolfgang J. Mommsen diskuterat utifrån Max Weber i »Max Webers Begriff der Universalgeschichte«, *Max Weber der Historiker* red. Jürgen Kocka (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1986), 51–72.

³⁸ Parollen »Finlands sak är vår» var ett vedertaget slagord för dem som menade att Sverige borde stötta Finland militärt. Parollen användes dock även av samlingsregeringens nytillträdde utrikesminister Christian Günther vid remissdebatten den 17 januari 1940, det vill säga endast en månad före Finlands krisen.

³⁹ Blidberg 1984, 87.

⁴⁰ Johansson 1988, 120.

⁴¹ Här finner vi alltså en av orsakerna till att den svenska regeringen i början av Vinterkriget förbjöd denna form av annonser.

⁴² Johansson 1988, 108f.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ För utförliga diskussioner om SIS, se Arne Svensson, *Den politiska saxen, En studie i Statens biografbyrås tillämpning av den utrikespolitiska censurnormen sedan 1914*, (Stockholm: Sundt Offset, 1976). Orsakerna till att visuellt skickliga retoriker som Finlandskommittén efterhand inte längre skulle komma att betraktas som ett substantiellt hot i finlandsfrågan ska emellertid inte uteslutande attribueras politikernas maktutövning i form av institutionell omorganisation och statlig censur. Vissa historiska bedömare har snarare hållit med *Stockholms-Tidningens* om att Frivilligbyrån mest av allt hade tillintetgjorts av kungens statsrådsdiktamen.

⁴⁵ *Dagens Nyheter* och *Svenska Dagbladet*, 20/2 1940.

⁴⁶ Men ju längre kriget fortskred desto mer verklighetsnära blev tematiken. För en diskussion, se Jan Olsson, *Svensk spelfilm under andra världskriget* (Lund: Liber, 1979), samt Per Olov Qvist, *Folkhemmets bilder* (Lund: Arkiv förlag, 1995).

⁴⁷ *Svenska Dagbladet*, 20/9 1940.

⁴⁸ Det bör påpekas att det på samma sida i tidningen återfinns en artikel under rubriken »Kom med kamera, familj och matsäck på söndag«, och den handlar om att tidskriften *Foto* med redaktören prins Lennart Bernadotte i spetsen tillsammans *Svenska Dagbladet* sex dagar senare skulle genomföra sin tredje »kameraträff« i stockholmstrakten.

⁴⁹ *Svenska Dagbladet*, 29/10 1940.

⁵⁰ Om utopibegreppets koppling till svenska bilder under andra världskriget, se Max Liljefors & Ulf Zander, »Der Zweite Weltkrieg und die schwedische Utopie«, *Mythen der Nationen, 1945 – Arena der Erinnerungen*, red. Monika Flacke (Berlin: Deutsches Historisches Museum, 2004) band 2, 209.

⁵¹ Delar av talet citerades även i pressen, bland annat i *Dagens Nyheter*, 11/9 1940.

⁵² Tal hållet inom ramen för Radiotjänsts programserie »Inför andrakammarvalet«, 10/9 1940.

⁵³ Från och med 1939 kom även Hanssons dotter, Anna-Lisa Söderblom, att återkommande förtroligt samtala med befolkningen i programmet »Radions sociala brevlåda«, som hon ledde fram till 1955.

⁵⁴ Karin Nordberg, *Folkhemmets röst, radion som folkbildare 1925–1950* (Stockholm: Symposion, 1998), 228ff.

⁵⁵ Ett av Hanssons mest berömda radiotal hölls dagarna efter Tysklands invasion av Danmark och Norge. Det var vid detta tillfälle som han manade sina landsmän till »enighet, lugn och tillförsikt«. Carlsson anser att detta tal både till ton och innehåll var påfallande likt Gustaf V:s offentliga uttalanden, se Carlsson 2006, 75.

⁵⁶ Sekvensen återfinns på DVD:n *Statens ljud- och bildarkiv 1979–2004* (Stockholm: Statens ljud och bildarkiv, 2004).

⁵⁷ Båda är exempelvis även med i spelfilmen *Med Folket för fosterlandet* från 1938 och kompilationsfilmen *Vi mötte stormen* från 1943.

⁵⁸ Daniel Dayan och Elihu Katz, *Media Events. The Live Broadcasting of History* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994).

⁵⁹ När det gäller just radiomediets roll fanns det ju, som Orvar Löfgren har konstaterat, »en stark nationell retorik i denna nya teknikens värld«. Orvar Löfgren, »Medierna i nationsbygget: Hur press, radio och TV gjort Sverige svenskt«, *Medier och kulturer* red. Ulf Hannerz (Stockholm: Carlssons, 1999), 95.

⁶⁰ Benedict Anderson, *Den föreställda gemenskapen. Reflexioner kring nationalismens ursprung och spridning* (Göteborg: Daidalos, 1993).

⁶¹ *Dagens Nyheter*, 26/2 1940.

⁶² Mats Ekström, *Politiken i mediasamhället. Om nyhetsintervjuer och fotojournalistik* (Malmö: Liber 2006), 214.

⁶³ *Ibid.*, 221. Detta bekräftas delvis av att *Dagens Nyheter*, som tidigare påpekats, var mycket nära knuten till den socialdemokratiskt dominerade samlingsregeringen under krigsåren. Följaktligen fanns det visst fog för den inhemska och utländska kritik som menade att denna avis till stor del var ett regeringsorgan.

⁶⁴ John B. Thompson, *The Media and Modernity* (Cambridge: Polity Press, 1995).

⁶⁵ För en diskussion om Per Albin Hanssons roll i relation till begreppet, se Mats Jönsson, »Ånej, medborgare!« Per Albin Hansson och politikens medialisering«, *Paketerad politik* red. Mats Ekström & Åsa Kroon (Stockholm: Carlssons, 2007).

⁶⁶ Om motoffentlighet och film se exempelvis, Eva Blomberg, »Tidens krav hette film, Framväxten av arbetarrörelsens filmverksamhet 1900–1940« *Arbetshistoria* nr. 2-3 2001.

⁶⁷ Karl Molin, *Försvaret, folkhemmet och demokratin. Socialdemokratisk riksdagspolitik 1939–1945* (Stockholm: Allmänna Förlaget, 1974), 194 ff.

⁶⁸ »Mot bakgrund av den nationella samlingen bedömdes det som olämpligt att låta regeringspartierna konfronteras i en direktdiskussion.« Peter Esaiasson, *Svenska Valkampanjer 1866–1988* (Stockholm: Allmänna Förlaget, 1990), 163.

⁶⁹ Molin 1974, 196f.

⁷⁰ *Dagens Nyheter*, 11/9 1940.

⁷¹ *Dagens Nyheter*, 3/10 1940.

⁷² David Cannadine, »The Context, Performance and Meaning of Ritual: The British Monarchy and »The Invention of Tradition«, c. 1820–1977«, *The Invention of Tradition* red. Eric Hobsbawm & Terence Ranger (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 101–164.

⁷³ *Dagens Nyheter*, 18/2 1940. Artikeln poängterar att det var den första utställningen som Armémuseet haft på hela åtta år.

⁷⁴ *Dagens Nyheter*, 18/2 1940.

⁷⁵ Torbacke 1972, 123.

⁷⁶ *Dagens Nyheter*, 20/2 1940.

⁷⁷ Boken *Tala till och tala med* har endast två fotografier på sitt omslag, varav det ena visar Gustaf V sittande i hemmiljö, medan den andra är en studiobild från TV-programmet *Kvällsöppet*. Se Jörgen Cederberg och Göran Elgemyr red., *Tala till och tala med. Perspektiv på den svenska radion och televisionen* (Stockholm: Legenda, 1984).

⁷⁸ *Upsala Nya Tidning*, 20/2 1940.

⁷⁹ Om förstamajtågens betydelse som ett samlande medium för socialdemokratin, se Jonas Engman, *Rituell process, tradition och media. Socialdemokratisk första maj i Stockholm* (Stockholm: Etnologiska institutionen, 1999).

⁸⁰ Vilket både uppmärksammades i text och bild av *Svenska Dagbladet* 3/5 1940 och av tidens journalfilm.

⁸¹ En som tidigt insåg genomslagskraften hos kungssymboliken var en av dåtidens mest inflytelserika brittiska politiker, William Gladstone. Vid upprepade tillfällen påminde Gladstone drottning Victoria om monarkins viktiga sociala och visuella funktioner. En samtida brittisk journalist, Walter Bagehot, gjorde liknande observationer när han kritiserade nämnda drottning för hennes tillbakadragande från officiella plikter. Bagehot betonade i synnerhet faran med att vara osynlig och påpekade att en effektiv symbol återkommande både måste ses och synas.

⁸² Eller som Stig Hadenius har formulerat det: »Gustaf V blev en ikon, en förebild för det svenska folket – tillsammans med Per Albin.« Hadenius 2005, 277.

⁸³ Om medierad bildsymbolik och dess centrala betydelse för lanseringen av politiska ledare, se exempelvis Erik Åsard, »Statsministern«, 1991 års Ingvar Carlsson-film i jämförande perspektiv«, *Makten, medierna och myterna. Socialdemokratiska ledare från Branting till Carlsson* red. Erik Åsard (Stockholm: Carlssons, 1996), 304–350.

⁸⁴ En kuriositet i sammanhanget är att kungskronikören Waldemar Swahn var den som år 1942 skrev tidens populäraste bok om Hansson, *Per Albin Hansson. Springpojken som blev statsminister* (Stockholm: Fritzes bokförlag, 1942). Boken innehåller 100 illustrationer i form av fotografier och teckningar. En del av utgåvan var ett presentband speciellt designat av

Sigvard Bernadotte (sic!). Omslaget är benvitt förutom en centrerad detalj i relief. I denna dubbelstreckade guldrum med ljusblå bakgrund står en liten pall varpå Sveriges tre kronor återfinns i guld. Nedre delen av bandets inneromslag har dessutom ett blå-gult vimpelstreck. Synnerligen märkliga val av symbolik för en bok om socialdemokraten Hansson.

⁸⁵ En utveckling som medieforskaren P. David Marshall har beskrivit på följande sätt: »What the icon represents is the possibility that the celebrity has actually entered the language of the culture and can exist whether the celebrity continues to »perform« or dies.« P. David Marshall, *Celebrity and Power – Fame in Contemporary Culture*, (London: University of Minnesota Press, 2004), 17.

⁸⁶ Det politiska samförståndet var emellertid inte så problemfritt att det undgick kontroll under medborgartåget 1:a maj 1940. Per Albin Hansson läste exempelvis igenom och godkände alla förstamajtalares manuskript i förväg.

⁸⁷ Att det är en engelsk version, *A Day with the King*, som diskuteras har delvis med speakerns patriotiska retorik att göra, men motiveras främst med att jag hittills endast hittat en stum svensk kopia med textskyltar samt att den speciella avslutningen på filmen som analyseras nedan inte återfinns i denna svenska kopia. Versionen som studerats är cirka femton minuter lång. Det svenska originalet är tjugotvå minuter, medan den stumma svenska versionen med textskyltar endast är 19 minuter. Olika handlingsreferat i pressen dagen efter premiären bekräftar dock att de här diskuterade avsnitten fanns med i det svenska originalet.

⁸⁸ *Dagens Nyheter*, 9/11 1940.

⁸⁹ Terrafilm bildades av Lorens Marmstedt 1938 och hans internationella ambitioner kan möjligtvis förklara att *En dag med kungen* även lanserades till en engelskspråkig publik. Vid förhandsvisningen av filmen den åttonde november återfanns kung, sonson och Janzon i publiken tillsammans med »en rad andra representanter för kungahuset« som *Dagens Nyheter* påpekade.

⁹⁰ Enligt bioannonser i *Dagens Nyheter* och *Svenska Dagbladet* 7/11–17/11 1940 utgjorde Hasse Ekmans regidebut, långfilmen *Med dig i mina armar*, aftonens nöjesinriktade huvudnummer när *En dag med kungen* gick upp. Såväl dokumentär som långfilm producerades av Terrafilm. Det bör vidare påpekas att Bengt Janzon även förestod Terrafilms kortfilmsavdelning. Han gjorde dessutom Terrafilms kompilationsfilm *Vi mötte stormen* 1943, som kombinerar journalfilmsklipp med en fiktionell berättelse om ett ungt svenskt par och deras utveckling mot ansvarsfulla medborgare. Här förekommer även sekvenser från *En dag med kungen*.

⁹¹ *Dagens Nyheter*, 10/11 1940.

⁹² *Svenska Dagbladet*, 10/11 1940.

⁹³ Det bör alltså vara denna dag i kungens liv som filmen utger sig för att skildra.

⁹⁴ *Dagens Nyheter*, 10/11 1940.

⁹⁵ Eller som Per-Albin Hansson redan uttryckte det i sitt berömda »folkhemstal« i januari 1928: »Hemmets grundval är gemensamhet och samkänsla.« I sin diskussion kring det svenska folkhemmet noterar Ola Larsmo att Per Albin Hansson redan år 1921 hade talat om nationen Sverige som ett »hem« och då slagits av århörnarnas bifall. Larsmo noterar att det geniala med den socialdemokratiska folkhemslanseringen som lanserades från 1928 och framåt var att »det moderna, välfärdsstaten, legerades med en idé om ett förlorat »hem« – ett ord som varit på rundvandring hos olika ideologiska kretsar men som inte hittat sin boplatz förrän den kokades samman med en vision om moderniteten.« Ola Larsmo »Folkhem? Vilket folkhem? Om politiska slagord, religiös extas och damer med AK-4:or« *Dagens Nyheter*, 14/2 1999. Det bör dock påpekas att folkhemstanken nådde Sverige redan

runt sekelskiftet 1900 och att begreppet »folkhemmet« användes i uttryckligt konservativ mening fram till cirka år 1906.

⁹⁶ Qvist 1995, 252.

⁹⁷ Ibid., 250.

⁹⁸ Utställningen »Mythen der Nationen« – 1945, Arena der Erinnerungen« (»Nationers myter – 1945, minnenas arena«) pågick 2/10 2004 till 27/2 2005.

⁹⁹ Här verkar regenten för en kort stund glömma kamerans närvaro eftersom han tittar i riktning bort mot den.

¹⁰⁰ Framför fönstret i fonden hänger stora gardiner. Det skulle kunna indikera att sekvensen inte är inspelad på kvällen som filmen vill påskina utan att gardinerna är fördragna för att stänga ute dagsljuset. Berättelsen om en dag med kungen kan med andra ord mycket väl vara inspelad under flera dagar. Med tanke på alla de aktiviteter som kungen hinner med – och som filmteamet hinner få bra bilder av – förefaller det rimligt.

¹⁰¹ Det var naturligtvis heller ingen slump att Sveriges Radios kulturredaktion just detta datum inledde en temavecka med rubriken »Tema Kung och fosterland«.

Den svenska modellen – arbetarrörelsen, staten och filmen

Per Vesterlund

»Filmkultur är att sträva efter att göra filmen till en konstart i samhällets tjänst med syfte att fostra, förädla och stärka människorna i kampen för frihet och broderskap«, påtalade Carl Johan Björklund i sin studie *Kampen om filmen* 1945.¹ Hans ord är en talande och representativ ingång till den sfär som utgör ett dominerande tema i denna artikel: arbetarrörelsens förhållningssätt till filmmediet i diskursiv och filmisk praktik. Artikeln är koncentrerad till perioden 1930–1964, något som har flera orsaker. För det första innefattar dessa år en tidsrymd då en sociologisk och kulturpolitisk diskussion kring filmmediet intensifieras i Sverige – en diskussion som i hög grad förs inom arbetarrörelsen och i arbetarrörelseanknutna fora. För det andra sker arbetarrörelsens eget intåg i filmproduktionen under denna period. Slutligen ryms här också starskottet för en av 1900-talets dominerande institutionella aktörer i den svenska filmproduktionen, filmdistributionen och filmkulturen – stiftelsen Svenska Filminstitutet (SFI). En institution som vi ska se att det finns all anledning att koppla till arbetarrörelsen.

1963 kan ses som ett märkesår i svensk film. Detta år producerar Europafilm Bo Widerbergs debutfilm *Barnvagnen* samt hans *Kvarteret Korpen*. Ingmar Bergman fullbordar sin trilogi om Guds död med *Nattvardsgästerna* och *Tystnaden* för Svensk Filmindustri, och vidmakthåller därmed sin plats som en av världens mest hyllade filmregissörer. Årets stora svenska filmhändelse är dock ingen enskild film. 1963 är det år som SFI inrättas. Institutet är en stiftelse som alltsedan dess har styrt svensk filmproduktion efter »kvalitativa normer«, det vill säga efter ibland konstnärliga och ibland kvantitativt ekonomiska principer. Modellen går ut på att en viss del av alla intäkter från biljettförsäljning på biografer – och så småningom videouthyrning – går till produktion av ny svensk film samt till filmkulturell verksamhet. Mannen bakom denna verksamhets förverkligande hette Harry Schein – åtminstone i den historieskrivning som utgör SFI:s officiella självbild.

Stiftelsen Svenska Filminstitutet är en i jämförelse med arbetarrörelsen i många avseenden lätt avgränsad institution, vars verksamhet sedan starten 1963 varit grundad på ett avtal mellan staten och filmbranschen. Filmreformen – som inrättandet av SFI kommit att benämnas i den nationella filmhistorieskrivningen – innebar att ett i första hand kvalitetsinriktat produktionsstöd till svensk film finansierades av en avgift som utgjorde tio procent av biografernas biljettintäkter. Denna avgift ersatte en sedan länge omtvistad nöjesskatt, vilken utgjort 25 procent av biljettpriset, och kom också att finansiera en rad andra filmkulturella ändamål som utgivandet av en filmtidskrift, distribution av kvalitetsstämplad film, filmarkiv, skolfilmvisningar eller finansiering av professur i filmvetenskap, samt så småningom till och med egenhändig produktion av spelfilm i institutets regi.

Industrimannen, filmkritikern och kulturdebattören Harry Schein har alltså allmänt betraktats som hjärnan bakom filmreformen.² Reformen har i sin tur betraktats som en genomgripande vattendelare i svensk filmhistoria. »Med filmreformen blev filmkonstens kulturella och samhälleliga status totalt förändrad«, skriver Leif Furhammar i sin svenska filmhistoria *Filmen i Sverige*.³ Cecilia Mörner beskriver i en studie över svensk radikal 1960-tals film hur »Harry Schein lät skraddarsy ett system där filmens status upphöjdes från nöje till konst«.⁴ Som »ett unikt exempel på blandeekonomin som skön konst« beskriver Mikael

Timm filmreformen i sin bok *Dröm och förbannad verklighet* (2003), ägnad SFI:s historia.⁵

Arbetarrörelsen och filmen

Arbetarrörelsens filmverksamhet är betydligt svårare att avgränsa institutionellt. Dessutom är den anmärkningsvärt livlig. Sveriges socialdemokratiska arbetarparti (SAP), Kooperativa Förbundet (KF) och de olika fackförbunden använder från trettioalet och framåt film som propaganda och informationsmedium. Här bedrivs dessutom vid olika skeden en påfallande frekvent filmproduktion med sikte på den kommersiella filmmarknaden. Bildningsförbund som Arbetarnas bildningsförbund (ABF) inrättar studiecirkelverksamhet kring filmmediet och olika rörelseanknutna bokförlag ger ut filmlitteratur. Trots denna omfattande aktivitet är forskningen kring arbetarrörelsens filmverksamhet relativt sparsam. De filmer som gjorts inom rörelsens (eller i angränsande) organisationer har dock allmänt kommit att betraktas som ett material av nationellt historiskt värde. Genom den samtida audiovisuella gestaltningen av politiska stridsfrågor, av fackföreningars verksamhet eller av socialdemokratiska värderingar, har olika aspekter av 1900-talets politiska liv kunnat fokuseras och illustreras. I mindre utsträckning har arbetarrörelsens filmproduktion betraktats som en intressant film- eller mediehistorisk företeelse ur ett mer generellt perspektiv. Man kan kanske säga att dessa filmer i hög grad uppmärksammats för deras potentiella förmåga att ge kunskap om svensk arbetarrörelse och 1900-talshistoria. Men finns då inte en mer omedelbar anledning att tvärtom se samma filmer (och den produktionskontext de tillkommer i) som en oupplöslig del av samma historia snarare än som ett reflekterande källmaterial, samt – kanske ännu hellre – att betrakta dem som en i lika hög grad medial som politisk praktik?

Utgångspunkten för den här artikeln är primärt att relatera institutionaliseringen av filmproduktion inom arbetarrörelsens eller fackföreningarnas hägn till ett nationellt kulturpolitiskt sammanhang och kanske rent av se den som en central komponent i konstruktionen

av nationella föreställningar om filmen som medium och konstart. Diskussionerna om den goda filmen – »kvalitetsfilm« som det kommit att heta i svenskt språkbruk – samt om förutsättningarna för att leda filmindustrin in på rätt väg, intensifierades från trettioalets mitt i den svenska offentligheten i allmänhet och inom arbetarrörelsen i synnerhet, vilket ju Eva Blomberg skriver om i den här boken. Bland nationella offentliga arenor för filmdiskursen framstår arbetarrörelsens fora inte bara som några av de mest använda utan också som en av de viktigaste – dels med avseende på den egna frekventa filmproduktionen, dels med hänsyn till det långa socialdemokratiska regeringsinnehavet under perioden.

En teoretisk utgångspunkt för en sådan undersökning skulle kunna tas i exempelvis Pierre Bourdieus kultursociologiska begreppsapparat. Med avstamp i en diskussion kring filmens status i förhållande till andra medier – samt i medieinterna hierarkiska mönster – kunde rörelsens filmpraktik studeras som ett fält (eller som en del av ett fält) där det symboliska kapitalet på känt bourdieuskt manérsätt är i spel. Hur definieras exempelvis det höga inom det låga mediet film av arbetarrörelsens filmbolag? Hur förhåller man sig i socialdemokratisk idédebatt till filmmediet? En annan potentiell ingång skulle kunna utgöras av en dialog med den habermasgrundade diskussion om offentlighet som ibland förts om arbetarrörelsens filmproduktion.⁶ Är arbetarrörelsens filmproduktion att betrakta som en alternativ offentlighet eller som ett uttryck för en strävan efter att inrätta en sådan?

Dessa bägge teoretiska anspråk – om än implicit närvarande i min text – får dock skymmas av en mer angelägen och omedelbar fråga. Hur definieras filmen som medium av arbetarrörelsen och vilka föreställningar om mediets egenart, status, dignitet och samhälleliga roll kan skönjas? Här avser jag att ventilerar aspekter av såväl produktion och distribution, liksom den diskussion kring film som fördes inom arbetarrörelsen via olika fora. Jag kommer i första hand att – genom nedslag i filmdebatt och filmkritik i arbetarrörelseanknuten press – undersöka den diskursiva praktik som flankerade den mer praktiska filmverksamheten, för att sedan föra denna diskussion vidare till ambitionerna att bryta in på den kommersiella filmmarknaden som olika rörelseanknutna institutioner och företag var inbegripna i ifrån tidigt fyrtiotal och framåt.

De kulturpedagogiska ambitioner som exempelvis ett gemensamt begrepp som »kvalitetsfilm« inbegriper, för samman arbetarrörelsens filmpolitiska strategier och ideal med den statsunderstödda institution som Harry Schein setts som hjärnan bakom. En ledande frågeställning i min undersökning är följaktligen huruvida, och i så fall hur den statliga filmpolitik, som slutligen sjösattes med inrättandet av SFI 1963, kan läsas som stående i kontinuitet med filmpolitiska diskussioner, visioner och praktiker inom olika arbetarrörelseanknutna institutioner och fora.

Kampen om den goda filmen

Den undersökta periodens olika märkesdatum vad gäller filmpolitiska vindkantringar kan tyckas väl genomlysta i svensk filmhistorieskrivning och behöver kanske ingen längre presentation. För den allmänna orienteringens skull finner jag det ändå på sin plats att referera till några hållpunkter, inte minst är de fem statliga filmutredningar som presenteras under perioden av intresse för fortsättningen. 1930-talets svenska film har ofta beskrivits som en i samtiden utskälld kulturyttring. Decenniet kännetecknades produktionsmässigt av en organisatorisk och ekonomisk vildvuxenhet. Vid sidan av den dominerande jätten Svensk Filmindustri – med dess integrerade produktion, distribution och biografteater – fanns en rad mindre produktionsbolag (inte sällan formerade för enstaka produktioner) och en uppsjö ensamma biografägare. Det nya film ljudet gjorde inhemsk svenskspråkig film till en högst säljbar produkt. Lustspel kom i denna situation initialt att bli en frekvent och lönande genre, men man producerade efter hand också en rad melodramer. Trettioalets inhemska populärfilm har i efterhand fått beteckna en kollektiv nationell upplevelse av kulturförflackning. Hur representativ denna beskrivning av den utskällda trettioaletsfilmen är kan – och bör – diskuteras.⁷ Oavsett hur förenklat pilsnerfilmsdiskursen framställts kan man dock tveklöst iakta hur filmens fält i Sverige från trettioalet och framåt formeras runt en samtidigt socialt och estetiskt grundad diskussion kring film. Denna diskussion rör både mediet i sig och specifika genrer och filmer.

Redan i början av trettioalet började röster höras angående statligt ekonomiskt stöd till filmen. Statsvetaren Roger Blomgren beskriver i *Staten och filmen: svensk filmpolitik 1909–1993* hur filmpolitiska åtgärder dittills i första hand fungerat hämmande, främst i form av censur och nöjesskatt.⁸ Nu kommer också smakfrågor med i bilden. Exempelvis föreslogs ekonomiskt stöd till filmen i två olika riksdagsmotioner 1935 respektive 1937, bägge undertecknade av folkpartistiska riksdagsledamöter.⁹ De föreslagna subventionerna skulle stödja den eftersatta goda smaken inom den annars så ekonomiskt välmående inhemska filmindustrin. Per Olov Qvist har påtalat hur debatten kring den svenska filmen under trettioalet annars var relativt fri från partipolitiska övertoner.¹⁰ Först (och främst) var det från ett kulturkonservativt håll som brösttonerna mot de okultiverade filmerna kom. Den mest legendariska manifestationen mot konsten var den så kallade konserthusdebatten i februari 1937. Sveriges författarförening anordnade ett möte, direktsänt i radio, där den svenska filmens låghet gisslades. Qvist vill revidera bilden av konserthusmötet som symptomatisk för det samlade mottagandet av den inhemska filmen under decenniet. Snarare vill han dels se det som ett sätt för enskilda författare och debattörer att markera en position i offentligheten, dels tolka debatten som ett uttryck för frustration inför modernitet och masskultur inom folkbildarkretsar.¹¹

Konserthusmötet kom dock att initiera en intensifierad offentlig debatt om filmmediet. Den första statliga offentliga utredningen med filmanknytning, *Betänkande med förslag rörande statligt stöd åt svensk filmproduktion* från 1942, kom också att ta sin utgångspunkt i frågan om hur en standardhöjning av den nationella filmen kunde understödjas med statens bistånd.¹² Utredningen föreslog inrättandet av en »statens filmnämnd«, ett organ för administration av ett stöd (ur en särskilt inrättad fond – »filmfonden«) till spelfilm av nationellt och kulturellt värde. Filmnämnden skulle också enligt förslaget själv ta initiativ till produktion av dokumentär kortfilm. Även i 1945 års betänkande från ungdomsvårdskommittén, *Ungdomen och nöjeslivet*, föreslogs »statligt stöd åt god svensk spelfilm«.¹³ Detta var den första punkten i utredningens förslag med avseende på filmmediet. I övrigt föreslogs mer filmpedagogiskt orienterade åtgärder (som tekniskt underlättande av filmvisning i skolor och föreningar, ökade anslag till bildningsförbunden,

inrättande av central organisation för filmupplysning i skolorna) samt utökade resurser till biografbyrån.¹⁴ Ingen av dessa två utredningar resulterade dock i att sådant stöd infördes. Därtill ansågs filmbranschen alltför välmående och ett kvalitetsinriktat filmstöd alltför svårhanterligt.

1950 tillsattes åter en utredning om statligt filmstöd. Detta med anledning av de negativa effekter som 1948 års höjning av nöjesskatten hade haft för film- och biografnäringen. I betänkandet *Statligt stöd åt svensk filmproduktion* från 1951, föreslogs ekonomiskt stöd till nästan all svenskproducerad film. Stödet skulle enligt förslaget dimensioneras efter den enskilda filmens intäkter.¹⁵ Betänkandets sammanfattande förslag, som också var ett förslag till ny förordning, innehöll inga normativa diskussioner om god eller värdefull film. Man avsåg i första hand att stödja en hotad bransch. Detta smakneutrala stödsystem kom emellertid att mötas av skarp kritik i offentligheten. En rad röster varnade för att en konstnärlig utarmning skulle följa av bidrag som var helt relaterade till filmens intäkter. Frågan om huruvida kulturstöd skulle utgå till "Åsa-Nisse" eller inte kom att symbolisera denna kritiska linje. Förslaget vann dock gehör i riksdagen och infördes under en försöksperiod om tre år. En ny utredning initierades därför för att utvärdera, varpå betänkandet *Vissa ändringar i nöjesbeskattningen* kom 1956. Här diskuterades kvalitetsfrågan mer ingående än i föregående utredning. Enligt utredningens förslag skulle 75 procent av stödet till filmproduktion fördelas enligt tidigare princip. Den resterande delen skulle användas för särskilda ändamål. Dels skulle premier till högtstående långfilmer delas ut, dels föreslog man nu statligt stöd till filmkulturella ändamål (barnfilm och filmstudiorörelse) samt till kortfilm.¹⁶

Betänkandets nyordning vann inte fullt gehör. Istället kom samma modell för produktionsstöd till långfilm som klubbats igenom 1951 att fortlöpa till och med 1959. En ny utredning skulle vidare utreda ett eventuellt kvalitetsstöd.¹⁷ *Filmstöd och biografnöjesskatt* hette denna utrednings betänkande (1959), där man på nytt föreslog att en del av stödet skulle öronmärkas för "premiering av en från alla synpunkter önskvärd långfilmsproduktion".¹⁸ Dessutom skulle en del av stödet gå till forskningsändamål, exportfrämjande åtgärder samt till produktion av barn- och kortfilm. Nu godtogs samma förslag som tre år tidigare ratats. Finansminister Gunnar Sträng förordade till och med en ökning

av filmstödet i förhållande till utredningens föreslagna belopp. I den efterföljande riksdagsdebatten väcktes endast krav på än större stöd till filmproduktionen.¹⁹ 1962 utökade sedan riksdagen utan föregående utredning stödbeloppet för den så kallade kvalitetsfilmen till 1,5 miljoner kronor.²⁰

Orsaken till denna drastiska scenförändring är självfallet televisionens överraskande snabba intåg på den nationella mediala scenen. Samma år 1956, då reguljära tv-sändningar startades i landet, slog biografnäringen ett rekord som ännu står sig vad gäller biobesök per år – otroliga 78,2 miljoner biobesökare. 1960 hade antalet tv-licenser dock ökat till över miljonen, samtidigt som biografbesöksfrekvensen detta år var nere i 55 miljoner. Räknat i biljettintäkter framstår minskningen ännu mer frapperande. Från 177,3 miljoner i intäkter 1956, till 124 miljoner 1960.²¹ Den biografvisade filmen var således ett medium på nedgång åren runt 1960. Vad gäller konstnärlig prestige kan dock förhållandena snarast beskrivas som det omvända. Under de år som den här artikeln behandlar transformerades filmen från ett utskällt medium som fick klä skott för en allmän vantrivsel i kulturen, till en konstart *in spe* som en bred politisk majoritet kunde tänka sig att stödja med allmänna medel.

Denna diskursiva förändring är något som kan skönjas i en rad fora under den undersökta perioden. I statusfyllda tidskrifter som *Ord och Bild* och *Bonniers litterära magasin* (BLM) ökar exempelvis frekvensen av filmartiklar markant från fyrtiotalets mitt och framåt. Artiklarna kan handla om enskilda filmskapare, om genrer eller om filmens egenart som konstform. Under åren kring 1950 framstår filmen dock också som något annat än enbart en ny potentiell medlem i de sköna konsternas exklusiva familj. Filmmediet är samtidigt en samhällspolitisk maktfaktor av vikt. Detta är något som görs tydligt i samhällsorienterade tidskrifter över hela linjen. I ett konservativt periodicum som *Svensk tidskrift* publicerades exempelvis artiklar såväl om filmmediets pedagogiska förmåga att effektivisera industri och utbildning, som om dess potentiella värde som spridare av nationell kultur.²² Det är dock ojämförligt så att det är inom arbetarrörelsen som den mest intensiva diskussionen om filmmediet förs. Under fyrtiotalets andra hälft etableras här en livlig sociologisk diskussion kring filmmediet. Det görs i böcker – som C. J. Björklunds *Kampen om filmen: en studie i filmens sociologi* – det skrivs i tidskrifter

som *Tiden*, *Frihet* och *Fönstret*, eller i dagspress som *Aftontidningen* och *Morgontidningen*. Att Centralförbundet för socialt arbete låter sin årsbok för 1949 heta *Filmen och samhället* är således en händelse som ser ut som en tanke.²³

Filmen – konst, kulturfara eller teknologiskt hjälpmedel?

Det var alltså inte enbart offentliga utredningar, tidskrifter eller böcker som behandlade filmmediet vid denna tid. Även politiska partier och andra organisationer presenterade konkreta förslag till hur filmfrågan skulle lösas. I Sveriges kommunistiska partis kulturprogram – antaget av partistyrelsen 1946 och publicerat under titeln *Kulturen och folket* – utnämndes som på så många andra håll filmen till »en av vår tids mäktigaste opinionsbildare».²⁴ Man ville bryta monopolkapitalets makt över filmindustrin; istället borde samhället ha ansvar för filmens utveckling och inflytande. Statlig filmproduktion och kommunala biografers förespråkades. Dessutom menade man att »folkrorelsernas och annan ideell, kooperativ filmproduktion och -distribution bör utvecklas med samhällets hjälp».²⁵ Den konstnärliga kvaliteten skulle enligt kommunisternas kulturprogram borgas för genom en statlig filmhögskola.

Ett djupare och mer strikt arbetarrörelseanknutet nedslag kan lämpligen göras i skriften *Arbetarrörelsens kulturuppgifter*, också den från 1947. Det var en slutredogörelse för den utredning om rörelsens kulturpolitik som tillsattes inom ABF 1941. Utredningen hade tidigare publicerat delresultat om föräldrafrågor, folkhälsa och föreningsliv. Den här refererade skriften utgjorde en slutlig översyn »med tyngdpunkt på det egna bildningsarbetets innehåll, former och organisation».²⁶ I den utredande kommittén ingick namn som Harald Elldin, Gunnar Hirdman, Hilding Sköld och Sonja Branting-Westerstahl. Filmmediet omnämns i flera sammanhang. Attityden till filmmediet sammanfattades ganska bra av Gunnar Hirdman i en bilagd artikel som utgör en kommentar till utredningen. Hirdman diskuterade i sin kommentar olika förhållningssätt till kulturbegreppet. Mot den aspekt han kallade »skapelser» – som utgjordes av »kulturpersonligheters» produktion satte han:

de kulturella institutionerna med uppgift att »vårda kulturlivet« och att utbreda kulturen till folket, till människorna. Där har vi akademierna, universiteten, högskolor och andra skolor ned till folkskolan, vi har kyrkan och samfunden (för att vara liberala och räkna religionen till kulturen!), vi har teatern, operan och musikaliska akademien, konstakademien; numera också radion och ska vi säga pressen och (vågar vi säga det?) filmen!²⁷

Den citerade passagens två utropstecken hänstftar alltså å ena sidan till religiösa samfund, å andra sidan till de rörliga bilderna. Denna tämligen ambivalenta hållning gentemot filmmediet genomsyrar också själva utredningen. Filmer utmålas å ena sidan, med inte så liten bävan, som »en av vår tids största åsiktsbildare«.²⁸ Å den andra sidan ställer man samtidigt förhoppningar på filmmediet som ett potentiellt pedagogiskt verktyg i rörelsens olika bildningsverksamheter. I denna diskussion betonas dels de kostnadsmässiga problem som filmanvändande medför, dels diskuteras bristen på relevant och användbart filmmaterial. Instruktiva filmer om mötesteknik eller fackligt arbete efterlyses. De organisationsfilmer som producerats inom rörelsen nämns som goda exempel.²⁹ Det är denna senare aspekt av filmmediet som fick störst utrymme i utredningen. Det slås fast att filmen till sitt väsen var »propagandistisk« – inte nödvändigtvis med uppsåt, utan snarast i kraft av sin förmåga att »kritiklöst accepteras av biografpubliken«.³⁰ Framför allt är det film producerad i Hollywood som avses.

Utredningen pläderade i förlängningen av dessa iakttagelser för statlig eller kommunal styrning samt för upplysningsarbete. Handböcker om filmen och samhället samt diskussionshandledningar kring enskilda filmer var ett recept som föreslogs. Dessutom talades om direkta insatser från arbetarrörelsen vad gällde spelfilmsproduktion. Bolagen Filmo och Sveriges Folkbiografer togs upp som goda exempel på »fruktbara insatser«; man nämner till exempel statarskildringen *När ängarna blommar* (1946) som en god svensk filmproduktion.³¹ De produktionsmässiga åtgärder som föreslås är två. För det första borde rörelsen »inköpa ett redan på marknaden inarbetat filmföretag« – något som blev fallet blott ett år senare genom förvärvandet av Nordisk Tonefilm. För det andra borde stöd till kvalitetsfilm ges av staten.

När arbetarrörelsens kulturkommitté 1952 lämnade sitt betänkande *Människan och nutiden* till socialdemokratiska partikongressen fick filmen ett av de mest omfattande kapitlen.³² I förordet omnämndes att bland andra Elsa Brita Marcussen – dotter till Per Albin Hansson och tidigare filmkritiker i *Socialdemokraten* – fungerat som tillkallad expert. Hon var vid denna tid en av de mest flitiga och inflytelserika rösterna inom arbetarrörelsen vad gäller film. Som kulturbetänkandets övergripande strävan utpekades inledningsvis »människan som demokratis mål».³³ Man förespråkade i kulturpolitiken dels en »kritisk attityd» och »analys» – vilket innebar ett »avståndstagande från auktoritära och konkurrensbetonade tänkesätt och värderingssystem» – dels en »positiv aktivitet», vilken strävade efter att »främja den enskildes möjligheter till samliv och samarbete både i intimare och samhällsliga sammanhang».³⁴ Den demokrati som förespråkas bestäms som »socialistisk», och den kulturpolitik som ska diskuteras sägs »omspänna hela det mänskliga upplevelsefältet».³⁵

För filmmediets vidkommande stäms det initialt upp i en lovsång till själva mediet. Intressant nog förankras denna diskussion historiskt i den tidigaste filmen, som sägs ha fyllt en viktig funktion i det moderna samhället. Dels som en social och ekonomiskt hanterbar möjlighet till kulturkonsumtion för industrialiseringens och urbaniseringens nya massor, dels som ett medel för vilsna människor att lära »det nya samhället och den nya tiden».³⁶ Dessvärre kunde dock samhällets aktörer (folkrörelser, stat eller kapital) enligt betänkandet (Elsa Brita Marcussen?) inte hantera det nya mediet på ett tillfredsställande sätt. Produktionen lämnades åt profitintresset, medan »myndigheterna såg sin enda plikt i att se till att den nya formen för underhållning inte stred mot det borgerliga samhällets »goda seder».³⁷

I denna situation hämmades i utredarens ögon både filmens konstnärliga och sociala potential. Hollywoods dominans omnämns föga förvånande i pejorativa ordalag, medan den tidiga sovjetfilmen under tjugotalet framhålls som en »sällsynt lycklig skaparperiod».³⁸ I samtidens filmsituation dämpades dock den »»östliga filmproduktionen« [...] på grund av politiska direktiv», medan man i väst hejdades av ekonomiskt vinstintresse.³⁹ Utredarens slutsats blev att »den demokratiska

socialismen bör stimulera en värdebedömning av filmproduktionen«, en bedömning som dock inte fick träda konstens frihet »för nära«.⁴⁰ Detta var enligt utredaren det filmkonstens dilemma som hindrade mediet från att bli det sociala instrument som det annars skulle kunna bli.

Två vägar för att lösa detta förespeglade dilemma förespråkades i betänkandet. Å ena sidan menade man att en statlig filmpolitik med »syfte att uppmuntra produktionen av filmer, som i vidaste mening verkar i upplysande syfte, och av konstnärligt värdefulla spelfilmer«, borde stödjas av den svenska arbetarrörelsen.⁴¹ Å andra sidan borde rörelsen dessutom med egna medel finansiera filmproduktion. För filmstödets administration föreslogs ett samordnat statligt filmorgan för »filmiskt-socialt-kulturellt sakkunnig planläggning av produktionen«.⁴² För arbetarrörelsens vidkommande förordades framför allt en intern diskussion kring vad en egen produktion av film skulle tjäna för syften. Den spelfilmsproduktion som Filmo och Nordisk Tonefilm bedrivit fick viss kritik för sina spekulativa inslag. Den rena upplysningsfilmen blev dock mindre ifrågasatt. Kulturbetänkandets filmkapitel avslutades med ett avsnitt som uppmanade till »studier och forskning« vad gäller film.⁴³ Detta för att skapa en »aktiv kritisk inställning till film«.⁴⁴ Redan skolan borde enligt utredaren belysa både konstnärliga och sociala aspekter av filmmediet. Film för barn borde vidare bli ett prioriterat forskningsfält. Dessutom påtalades hur filmens möjlighet att fungera som hjälpmedel i skolan kunde utvecklas. Även filmstudiernas plats i den akademiska världen diskuterades av utredaren.

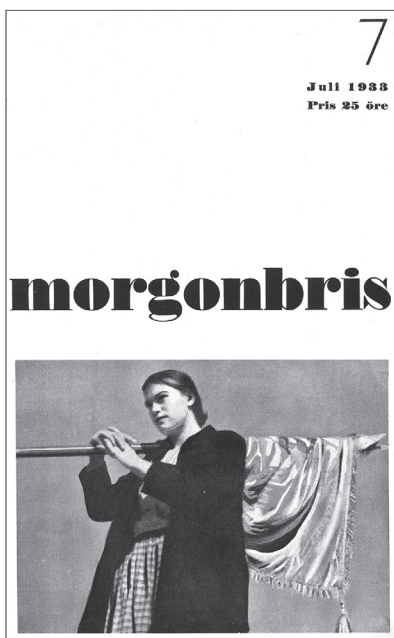
Dessa tre utredningar tillkommer i tre olika politiska institutionella kontexter: ett litet ytterlighetsparti (SKP), det regeringsbärande partiet (SAP) samt ett studieförbund (ABF) är beställare. Den gemensamma linjen är dock solklar. Filmen är en viktig konstart, men framför allt är den ett massmedium som dels ska stävjas vad gäller ideologiskt innehåll och profithunger, dels ska utnyttjas. Det är en självklarhet i alla tre utredningarna att filmindustrin i någon mån bör finansieras med offentliga medel. Filmen bör också inlemmas i folkbildningsverksamhet samt i annan utbildning där både skolväsende och universitet nämns. Slutligen är filmen också självfallet ett värdefullt och effektivt verktyg att bruka i det politiska arbetet.

Filmen i *Tiden*

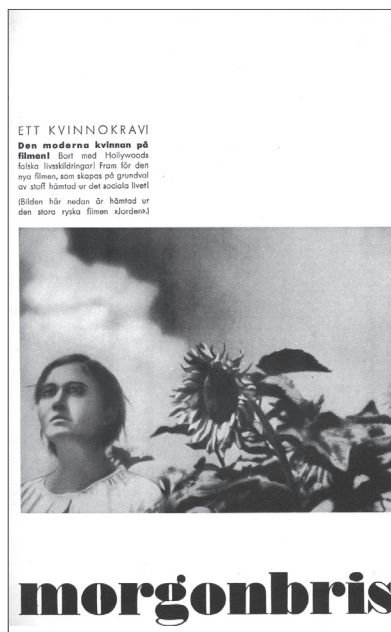
En lämplig arena att studera för att få en bild av hur, och i vilken utsträckning, filmmediet i en vidare bemärkelse diskuterades inom arbetarrörelsen är tidskriften *Tiden*. Den grundades 1908 av Hjalmar Branting och var avsedd att fungera som ett forum för socialistisk idédebatt. Under den tidsperiod den här artikeln diskuterar framstår *Tiden* som en mycket bred och vital tidskrift i vars spalter både samtida och framtida socialdemokratiska toppnamn samsades med kulturpersonligheter av både nationell och internationell bärkraft. Som påpekats i den här bokens introduktion är filmen under trettioalet märkbart frånvarande i *Tiden*. När filmmediet omnämns är det i förbigående. I en teaterkrönika kan man ironisera över hur en ädel konstform hotas i »vårt filmhärjade tidevarv«. ⁴⁵ En artikel om sovjetiskt kulturliv kan innehålla några meningar om »den ryska filmens och den ryska teaterns höga ståndpunkt«. ⁴⁶ Talande är att Gunnar Hirdman, när han 1939 skriver en essä om bildningsarbete, ännu inte nämner filmen – något han ju med viss tvekan dristar sig till att göra i den ovan nämnda ABF-utredningen. ⁴⁷

En arbetarrörelseanknuten tidskrift som tidigt ger filmen plats är istället *Morgonbris* – socialdemokratiska kvinnoförbundets tidskrift. I den typografiska nyorientering som Kaj Anderssons redaktörskap innebär, får den fotografiska bilden en påfallande stor plats i *Morgonbris* utstyrsel. Sommaren 1933 låter man vid två tillfällen utsnitt ur aktuell sovjetrysk film uppta framsidornas hela bildutrymme. Augustinumrets bild hämtas från Aleksandr Dovsjenkos *Jorden* (1930) och beledsagas av ett upprop: »Ett kvinnokrav! Den moderna kvinnan på filmen! Bort med Hollywoods falska livsskildringar! Fram för den nya filmen, som skapas på grundval av stoff hämtat från det sociala livet!« ⁴⁸ I en recension av SF-filmen *Karl Fredrik regerar* (Gustaf Edgren, 1934) året efter följs retoriken upp. Filmen – som var ett av flera exempel på hur socialdemokratisk politik tematiserades i den svenska trettiotalsfilmen, i detta fall genom en fiktiv politisk biografi om stataren som blir jordbruksminister – prisas av skribenten för sitt sociala allvar och sitt grepp om arbetarrörelsens historia. ⁴⁹

Först mot fyrtiotalets slut blir filmen ett frekvent ämne för diskussion i *Tiden*. Man har vid decenniets mitt temporärt haft filmkrönikor (författade av Yngve Kernell) där aktuella filmer anmälts i ett tonläge som väl stämmer med de attityder till filmmediet som ovan refererats.



Morgonbris – det socialdemokratiska kvinnoförbundets tidskrift ger under trettioalet filmmediet förhållandevis stort utrymme. Sommaren 1933 låter man exempelvis bilder från aktuell sovjetisk film vid ett par tillfällen pryda förstasidan.



Populärfilmer betraktades av Kernell som kollektiva drömmar – ja, rent av som »historiska dokument« som i framtiden skulle kunna ge kunskap om »vad vi tänkte, kände och längtade efter under en av de dystraste perioderna av vår världsdelns historia«. ⁵⁰ Detta sociologiska förhållningssätt till mediet blir frekvent förekommande i *Tidens* spalter. Bland företrädarna för filmsociologin märks kanske främst Elsa Brita Marcussen. Hon publicerade sig mycket flitigt under åren kring 1950. ⁵¹ Hennes artiklar i *Tiden* präglas av en övertygelse om filmens betydelse som massmedium i det moderna samhället och vikten av att nyttja detta medium på rätt sätt. I artikeln »En filmplan för folkrörelserna« 1947, slår Marcussen fast att det är »en uppgift för vårt parti och för en socialdemokratisk regering att studera och överväga andra former för film- och biografverksamhet än den privatkapitalistiska«. ⁵² John Grierson och den brittiska dokumentarismen är den förebild hon vill föra fram som en modell för arbetarrörelsens filmbolag. ⁵³ Långfilmsproduktion i stor skala är för kostsam enligt Marcussen. Kortfilmer skulle dessutom dels kunna användas i pedagogiskt syfte i olika sammanhang – »politiska propagandamöten, kooperativa kvinnogillan, studiekurser etc.« – dels kunna visas som förfilmer på vanliga biografier och på så sätt »på bred bas levandegöra arbetarnas levnadsvillkor«. ⁵⁴ I artikeln »Internationell filmhjälp« från 1951 blir hennes ambitioner rentav globala: »Filmen är ett av våra redskap i arbetet för att höja standarden i världen, materiellt och andligt, och vi har gjort oss skyldiga till allvarliga försummelser genom att överlämna filmen åt profitintresset.« ⁵⁵ I artikeln pläderas för ett filmprogram med syfte att verka för bildning i världens »outvecklade områden«. ⁵⁶

Marcussens filmartiklar är dock inte bara föreskrivande upprop om filmpolitiska åtgärder. Hon är också väl förtrogen med samtida sociologisk filmforskning. Detta visar hon i en artikel som »Filmen, en nyckel till vår tids människa« (1948), där hon varvar för tiden angelägna frågor om filmpåverkan och återspeglings teorier – hämtade från amerikansk filmsociologisk forskning – med en uppmaning att i Sverige följa det amerikanska exemplet och inse att filmen erbjuder ett forskningsfält som inte kan förbigås. ⁵⁷ Det är dock inte blott och bart akademisk nyfikenhet som driver Elsa Brita Marcussen här. Det är också omsorg om arbetarrörelsen som får motivera hennes intresse för filmforskning

– kunskap om filmen kan vara en nyckel till en publik man vet för lite om, en publik som också utgör potentiella väljare. Var Marcussen har sina filmanalytiska sympatier (och kunskaper) visas tydligt i andra artiklar. I »Svenska filmstudier« (1952) polemiserar hon mot de »filmesteter« som »den sociologiska väckelsen« ändå förmått stiga ur »elfenbenstornet« (en Osten, en Waldekranz).⁵⁸ Åter motiveras filmsociologins förträfflighet med andra argument än vetenskapliga: det är själva demokratin som är betjänt av det sociologiska programmet. »Filmen måste vara samstämd med folkets önskningsar och intressen«, skriver Marcussen, »men den måste samtidigt ha den visionära kraft och ideella lidelse som gör att den kan få människor med sig ett par steg längre på framåtskridandets väg, än de själva visste att de förmådde gå«.⁵⁹

Jag har uppehållit mig länge vid Marcussen, inte för att måla upp henne som en stor filmskribent och inte heller för att raljera över idéer om film och politik som idag kan framstå som högst nattståndna. Marcussen är snarare intressant för att hon är en så typisk representant för ett dominerande förhållningssätt till filmmediet vid denna tid. Jag avser här ingen helt enhetlig diskurs – snarare en gemensam övertygelse (oavsett om man propagerar för didaktisk upplysningsfilm eller värderar estetiskt egenvärde) om filmens ställning som dominerande massmedium och om publikens utsatthet och påverkbarhet. Filmen framstår helt enkelt som det viktiga mediet runt 1950. Det är ett medium som kan bli farligt i händerna på alltför kommersiella intressen. Om dessa bara kan stävas har dock filmen all möjlighet att träda i det godas tjänst. I en liten artikel betitlad »Staten och filmen« (1949) betecknar Bengt Rösiö mediet som »den modernaste av konstarterna, den som har de största möjligheterna och den som har den utan jämförelse största sociala räckvidden«.⁶⁰

Rösiös artikel är intressant då den tar upp den tråd som arbetarrörelsens kulturutredning ett par år tidigare lagt ut – frågan om ett samlat statligt filmstöd. Detta är förvisso en fråga som åren runt 1950 debatteras flitigt i samband med diskussionerna kring eventuell restitution av nöjesskatten.⁶¹ Rösiös artikel utmärker sig genom att teckna en modell av ett svenskt filminstitut, en modell som har märkbara likheter med det institut som knappt femton år senare ser dagens ljus. Rösiö tänker sig en institution som samarbetar med andra aktörer – som Tekniska museet och deras filmhistoriska samlingar eller biografbyrån. Kärnan

utgörs naturligtvis av ett kvalitetsinriktat stöd till filmproduktion, här finns en barnfilmsjury, en förlagsverksamhet och verksamhet riktad mot skolorna. Rösiö hämtar god hjälp från utländska förebilder som Statens filmråd i Danmark, Filminstitutet i Prag, och det brittiska filminstitutet.

Harry Schein var nu också en flitig skribent i frågan om en statlig filmpolitik. Redan 1947 diskuterade han i artikeln »Vertikalmonopol och smakförskämning« i *Tiden* hur ett kvalitetsorienterat filmstöd kunde inverka på filmproduktionens monopolistiska struktur. Schein pekar i artikeln på hur det intima sambandet mellan producent, distributör och biograf utgör »ett nästan fullkomligt maktkomplex, vars ändamål är att sälja en mindervärdig vara för ett oskäligt pris«.⁶² Utgångspunkter är bland annat betänkandet från 1942, som enligt Schein hade utgått från den felaktiga premissen att frågan gällde ett generellt stöd till svensk filmproduktion, inte specifikt god filmproduktion; samt en aviserad höjning av nöjesskatten. I artikeln föreslår Schein olika modeller med målsättning att göra det på samma gång »lönande för producenten att spela in god film« samt riskabelt att »spela in dålig film«.⁶³ Ett offentligt ägt biografväsende, statliga produktionsbolag eller filmproduktion i LO:s, KF:s eller ABF:s hägn är förslag som också torgförs i artikeln. Det mest realistiska förslaget i Scheins ögon är dock en differentiering av nöjesskatten, administrerad av en statlig filmnämnd, med sikte på kvalitetshöjande effekter. I en filmkrönika i *BLM* 1951 diskuterar Schein samma idé, nu som en respons på den nya filmutredningens betänkande.⁶⁴

Scheins grepp om en statlig filmpolitik är i de artiklar han skriver i *Tiden* och *BLM* inte lika brett som exempelvis Rösiös – eller som i de olika arbetarrörelseanknutna utredningar som nämnts ovan. Filmkulturella verksamheter (arkiv, förlag, skolverksamhet, barn) och kulturdemokratiska ideal låg en bit från hjärtpunkten i Scheins argumentation vid denna tid: kvalitetsfrågan. I artikeln »Konst och trädgårdsskötsel« i *Tiden* 1955, tar han sig an just demokratifrågan ur ett kulturpolitiskt perspektiv. Udden riktas här lika mycket mot arbetarrörelsen som mot kapitalet. »Ett radikalt demokratiskt samhälle behöver konstens egen aristokrati«, hävdar Schein, och för fram resonemang kring hur konstens ademokratiska struktur är svårt att

hantera av arbetarrörelsen med dess demokratiska ideal.⁶⁵ Inte minst får arbetarrörelsens egen filmproduktion klä skott för vad Schein ser som charlataneri. Att räkna en film som Nordisk Tonefilms »reaktionärt borgerliga pigberättelse« *Hon dansade en sommar* (1951) till arbetarkulturen enbart med bakgrund i dess produktionsbetingelser var exempelvis enligt Harry Schein högst tveksamt.⁶⁶

Socialism och kultur

I förhållande till filmdebattens dominerande diskursiva mönster i arbetarrörelsens press, avviker Schein väsentligt från den annars så dominerande folkbildningsvurmen och propagandistiskt-sociala ambitionen, vilka är märkbart frånvarande i hans texter. Han utmärker sig här snarast som en elitist. I den socialdemokratiska studentföreningen Laboremus jubileumsskrift *Kultur och politik* (1950) uttalar sig en rad ledande namn från arbetarrörelsen om kulturbegreppet. Det kan finnas anledning att här stanna ett ögonblick för att sätta in filmdebatten i ett bredare kulturpolitiskt sammanhang. Assar Lindbäck försöker i artikeln »Socialdemokraternas kulturruppfattning« definiera begreppet socialistisk kultur. Han identifierar fyra användningar av begreppet. För det första kan begreppet avse »kulturen i ett socialistiskt samhälle«; en kultur som samtidigt idealt torgför en »socialistisk samhällsuppfattning« och utmärks av »trygghet, frihet, jämlikhet, gemenskap etc.«.⁶⁷ För det andra kan begreppet mer specifikt innebära en socialistisk kulturpolitik med avseende på en institutionell organisation av kulturlivet; Lindbäck exemplifierar exempelvis med kommunalisering av biografer. Syftet är här en demokratisering och utjämning av tillgången till »kulturvärden«.⁶⁸ Den tredje och fjärde definitionen av begreppet avser dels arbetarklassen som konstskapare, dels konstverkens motiv och tendens. Dessa två sistnämnda sätt att se på socialistisk kultur avfärdas av Lindbäck. Det är snarare de två första definitionerna som Lindbäck ser som centrala för partiets kulturpolitiska program, vilket avslutningsvis definieras som något av en andlig miljöpolitik.

En liknande syn på kulturfrågor kännetecknar Gösta Forsströms artikel i samma bok »Kulturarbetet i den fria sektorn«, vilken pläderar

för en kulturlivets demokratisering, men avvisar en alltför skarp statlig dirigering av kulturens innehåll och form. Det är i andra hand – genom att fungera som huvudman för folkbildning och bidragsgivare till kulturproduktion – som samhället ska tillgodose behovet av andlig spis. Anders Frenander har i *Kulturen som kulturpolitikens stora problem: diskussionen om svensk kulturpolitik under 1900-talet* identifierat en klyfta i socialdemokratisk kulturdebatt vid mitten av seklet. En diskussion med arbetarkultur kontra traditionella högkulturella värderingar utmanas runt 1950 av ett nytt mer vidgat, antropologiskt färgat kulturbegrepp som kommer att bli ledande i svensk kulturpolitik från 1959 och framåt.⁶⁹ Det är ganska enkelt att placera in de röster vi hört diskutera filmmediet i *Tidens* spalter i denna historiska kontext. Här ser vi breda folkbildningsambitioner, propagandistiska tilltal eller aristokratisk elitism i dialog med varandra. Dessutom målas storslagna visioner av samhälleliga insatser upp, visioner som på olika sätt anknyter till dessa olika kulturpolitiska, ideologiska eller estetiska ideal. Om vi kort vänder blicken mot ytterligare en tidskrift, SSU:s *Frihet*, samt till de bägge socialdemokratiska dagstidningarna *Aftontidningen* och *Morgontidningen*, kan vi komplettera bilden ytterligare innan vi återvänder till arbetarrörelsens egen filmproduktion.

Frihet skiljer sig i hög grad från *Tiden*; det är en tidning som vänder sig till en ung publik. Man har en kontinuerlig bevakning av populära ämnen som sport, jazz och friluftsliv – bildmaterial får stort utrymme. Filmen har en fast plats med regelbundna filmkrönikor av bland andra Gerd Osten och Hans Haste; recensioner av samtida film samsas med kommentarer kring aktuell filmpolitik. Folkbildningens och föreningslivets bristande tillgång på god film är ett återkommande ämne, liksom filmsociologiskt orienterade artiklar om populärfilm och biografiv av skribenter som Elsa Brita Marcussen och Gerd Osten. Vidare anknyts genom bakgrundsreportage regelbundet till Filmos respektive Nordisk Tonefilms pågående produktioner.

Ett nedslag värt att göra är reaktionen på filmbetänkandet 1951 som kritiserades hårt i ett par av tidskriftens artiklar. Frans Nilsson angrep exempelvis i en ledare våren 1951 filmbetänkandet, som han såg som gynnande av »struntfilmen« snarare än »kvalitetsfilmen».⁷⁰ I en filmkrönika anknöt också signaturen »Fra Diavlo« till diskussionen genom

att ifrågasätta huruvida ett önskvärt kvalitetsstöd verkligen undersökts av utredarna.⁷¹ Under rubriken »Statlig film – bättre film« pläderade någon tid senare Sven O. Andersson för en »ökad samhällelig insats« på filmens område. Han efterlyste »en tredje väg« som skulle frigöra filmen från en ekonomisk diktatur utan att dess konstnärliga frihet går förlorad.⁷²

Även arbetarrörelsens dagspress ägnade vid tiden stort utrymme åt filmfrågor. Framför allt gäller detta de två stockholmsbaserade tidningarna *Aftontidningen* och *Morgontidningen*, som bägge från 1940-talets mitt blir förbluffande frekventa plattformar för filmdebatt.⁷³ Här förs en intern debatt kring arbetarrörelsens filmproduktion; här diskuteras estetiska, sociologiska och politiska aspekter av filmmediet. Filmkritik får stort utrymme och det är också AT som under 1940- och 50-talen delar ut den åtråvärda Charlie-statyetten till framstående svenska filmprestationer. En osignerad ledare i AT från januari 1946 kan illustrera tidningens ideologiska hållning gentemot mediet. Under rubriken »Filmen reaktionär« pläderas för egen produktion av film för Folkets hus-företagen vilka annars är tvungna att leva på »den reaktionära och kapitalistiska propaganda« som den breda spelfilmen sprider. Skribenten förordar också värdet av filmlitteratur och upplysning: »Känner man giftets art kan man skydda sig. Har man ögonen öppna för den borgerliga moral som genomsyrar det mesta av svensk och utländsk film blir skadeverkningarna obetydliga.«⁷⁴ Å andra sidan finns också flera exempel på betydligt mildare varianter av denna hårt drivna moralpaniska ton inför (den kommersiella) filmen. Upprop för inrättandet av en filmprofessur, kritik mot filmcensurens existens eller presentation av potentiella filmpolitiska lösningar är återkommande inslag i AT åren runt 1950.

Den beskaste kritiken mot 1951 års filmutredning kom också i dessa bägge tidningar. I februari 1951 tar Harry Schein och den unge socialdemokratiska påläggskalven Krister Wickman initiativ till ett upprop mot filmbetänkandet. Uppropet undertecknades av sju filmregissörer: Ingmar Bergman, Hasse Ekman, Erik »Hampe« Faustman, Alf Sjöberg, Gunnar Skoglund, Arne Sucksdorff och Gösta Werner, och fick även stöd av bland andra Sveriges författarförening och representanter för folkbildningen.⁷⁵ Man vände sig i skrivelsen mot avsaknaden av kvalitetsstöd i utredningens förslag. Under den närmaste

månaden gav både AT och MT stort utrymme i spalterna åt inlägg i filmfrågan. Faustman och Sucksdorff författade långa inlägg och skrivelsen gavs även stöd på ledarsidan. I den liberala och konservativa huvudstadspressen fick frågan litet utrymme. Den nämndes – och ironiserades över – på ledarsidor samt i notiser, men lämnade inga djupare spår i deras filmbevakning.⁷⁶

Även fortsättningsvis dryftas filmpolitiska frågor flitigt i offentligheten – i svensk press i allmänhet samt i A-pressen i synnerhet. Återkommande censurbråk ger upphov till en uppsjö av debattartiklar och ledare, där den socialdemokratiska pressens röst ofta ligger i en försiktigt censurkritisk fåra som kontrasteras mot ett censurförsvar både från vänster (exempelvis i *Ny Dag*) och från höger (främst i kristna *Svenska Morgonbladet* och i konservativa *Svenska Dagbladet*), om än med helt olika incitament. Även statligt filmstöd är en fråga som ges stort utrymme i dagspressen under den omdebatterade nöjesskattens dagar. Här får AT och MT ses som huvudfora. Våren 1956 ges exempelvis filmstudioaktivisten Karl-Axel Häglund stort utrymme i AT med ett förslag till ett svenskt filminstitut. I förslaget kritiseras arbetarrörelsens, i hans tycke, urvattnade produktion. Ett statligt filminstitut skulle enligt förslaget dels verka för en kvalitetsproduktion, dels driva en filmhögskola med sikte på förnyelse av branschen estetiskt och innehållsmässigt.⁷⁷

En tydlig tendens i femtiotalets livliga filmdebatt i dagspressen är omsvängningen från värnandet om den hotade konstnärliga kvaliteten och bristen på sunda värderingar i en kommersiell medieindustri, till värnandet om ett hotat medium vid decenniets slut. När vi går in i femtiotalet är filmen det stora mediet som dikterar de stora massornas världsbild och mentala hälsa. När vi går in i sextiotalet är filmen en medieindustriell bransch i kris. Statens potentiella uppgift är inte längre att skydda folket från dålig film, utan att skydda filmindustrin.

Biografer och filmproduktion

Ovanstående diskursiva praktik kan betraktas som en fond – eller förutsättning – för den filmverksamhet som under fyrtiotalet etablerades inom arbetarrörelsen, och som sedan kom att fortlöpa in i 1960-talet. Att organisationer som folkrörelser, fackförbund eller politiska partier

producerar filmer för upplysning, information och propaganda är kanske inte helt uppseendeväckande – även om denna aktivitet inom svenska LO-förbund, inom SAP eller inom anknutna institutioner som exempelvis Ekonomisk information, under perioden var påfallande idog. Nej, det är framför allt ambitionerna att ge sig in på den kommersiella filmmarkanden som frapperar.

Det kan framhållas som något nationellt specifikt för Sverige att en politisk rörelse – låt vara brett definierad – på ett så ambitiöst sätt ger sig in på den kommersiella filmmarknaden. Än mer intressant är att detta inte görs enbart med explicit politiska förtecken. Det är när Folkets Hus-rörelsen under trettioalets senare del får svårigheter att hyra filmer till sin biografverksamhet som tankarna på en rörelseägd distributionsbyrå väcks. De kommersiella filmbolagen motverkar den konkurrens som filmvisningarna i olika folkrörelseägda lokaler innebär genom att begränsa sin uthyrningsverksamhet.⁷⁸ Man startar 1941 Sveriges folkbiografer, en gemensam centralorganisation för Folkets Hus-rörelsens biografer. Folkets Hus-rörelsen är politiskt (och organisatoriskt) sett en i många avseenden svåröverskådlig företeelse. Ägar- och huvudmannaförhållandena skiftar. Generellt kan sägas att rörelsen främst är knuten till socialdemokratin – den uppkommer före sekelskiftet 1900 för att ge arbetarrörelsen samlingslokaler. Andra partier och organisationer som LO, Bondeförbundet och LRF har dock också på olika sätt framträtt som delägare eller intressenter i rörelsen.

Under fyrtioalet börjar alltså denna breda rörelse att formulera mål för sin filmverksamhet. Det handlar inte bara om att hitta vägar att skaffa film till sina biografer, inte heller explicit om att föra fram ideologiska budskap (även om sådana perspektiv också finns närvarande i diskussionen). Man har även en tydligt kulturpolitisk målsättning. Filmerna ska vara av god kvalitet. Man ville gå i spetsen för en förnyelse av svensk film. Den dominerande underhållningsfilmen »rev ned allt vad folkrörelserna byggt upp».⁷⁹ Den goda filmen skulle ha både socialt och konstnärligt värde. Dessutom ville man, enligt eldsjälén Karl Kilbom, föra in filmen på »sunda och riktiga banor där inte endast vinstbegäret ska vara det dominerande».⁸⁰

Detta mål försökte man nå genom distribution av god film, men man började också producera egen film vid fyrtioalets mitt. Först gjordes det

genom att man lade ut uppdrag på etablerade kommersiella bolag, som Film AB Lux eller Terrafilm. Samtidigt köpte man en del av det danskägda bolaget Nordisk Tonefilm för att utvidga sin distributionsverksamhet. Detta bolag omvandlades också till ett reguljärt produktionsbolag när man investerar i en studio. Från 1948 är Nordisk Tonefilm ett av landets få integrerade filmbolag – det vill säga ett bolag med biografer (Folkets Hus-biograferna) samt med distribution och egen produktion av film. Samtidigt hade även arbetarrörelsens kärntrupper – anförda av SAP och LO – gett sig in i filmbranschen. Filmo (Folkörörelsens filmorganisation) skapades 1938 som producent av film för arbetarrörelsens organisationer.⁸¹ Det blir genom Filmo som man inom arbetarrörelsen på egen hand spelar in film för kommersiellt bruk. 1944 köpte man en ateljé i centrala Stockholm (Jungfrugatan) och gjorde sin första film *Vändkorset* (efter Elin Wägner och med regi av Carlsten och Falk). Den blev ingen större framgång. Det blev dock *När ängarna blommar* från 1946, som var löst byggd efter Jan Fridegårds roman *En natt i juli*. Denna film var beställd av Sveriges folkbiografer och avsedd som en kritisk skildring av det nyligen avskaffade statsystemet. Filmen regisserades av Erik »Hampe« Faustman. *När ängarna blommar* höjdes till skyarna – framför allt i A-pressen. Socialdemokratiska AT tilldelade filmen landets mest prestigefyllda kritikerpris – Charliestatyetten – vilket ledde till viss debatt.⁸²

Det kan ses som något typiskt, detta att arbetarrörelsens press gav de rörelseägda filmbolagen god kritik. Exemplet med Faustmans film är symptomatiskt. Här motiverades priset med filmens sociala tendens, vilken vägdes mot konstnärligheten hos konkurrenter till statarfilmen som *Medan porten var stängd* (av Hasse Ekman) eller *Iris och löjtnantshjärta* (av Alf Sjöberg). I SSU:s tidskrift *Frihet* får några år senare filmer från Nordisk Tonefilm på liknande sätt konsekvent goda omdömen. Vid sidan av *När ängarna blommar* och *Vändkorset* producerar Filmo vid fyrtioalets mitt en barnfilm och en dramadokumentär om svensk kvinnohistoria. Mot denna bakgrund är bolagets femte produktion tämligen förvånande. *Lappblod* (som kom 1948) skulle bli bolagets sista spelfilm – sannolikt på grund av de höga inspelningskostnaderna. *Lappblod* var ett melodramatiskt äventyr i fjällmiljö, med ett närmast kolonialt förhållningssätt till den exotiska samekulturen. Filmen regisserades

av Ragnar Frisk och var en färgfilm (Sveriges andra) inspelad i dyr och avancerad brittisk Technicolor-teknik. Filmen togs emot bryskt i pressen och blev ett ekonomiskt fiasko. Efter *Lappblod* avvecklar därför Filmo sin spelfilmsverksamhet men fortsätter att under namnet Föreningsfilmo distribuera och producera informationsfilmer för olika rörelseanknutna organisationer.

Istället blev Nordisk Tonefilm nu ett filmbolag att räkna med på den inhemska biografmarknaden. 1948 premiärsatte man sin första film, *Kvarterets olycksfågeln*, en ungdomsfilm om sparsamhet och dygd. Under åren 1948 till 1968 producerar bolaget totalt 55 långfilmer. Intensivast är verksamheten under femtiotalets mitt och andra hälft då man stadigt ligger runt fem premiärsatta titlar om året, en frekvens som placerar bolaget i paritet med Europafilm som tredje största inhemska producent efter SF och Sandrews. Under bolagets första år var avsikten att göra estetiskt ambitiösa filmatiseringar av svenska arbetarförfattare. Nordisk Tonefilm producerar kring 1950 flera filmer som anknyter till olika yrkesgrupper, ofta i dialog med fackföreningsrörelsen. I *Smeder på luffen* (1949), i regi av Faustman, skrev man samman arbetarrörelsens historia och järnmalmshanteringens modernisering med utgångspunkt i Johan Olov Johanssons *Bergslagsberättelser*. En liknande struktur hade *Hårdklang* (1952) om stenhuggare, efter Hans Hergins roman. Den regisserades av Arne Mattsson, bolagets ledande regissör under femtiotalet. Mattsson iscensatte också *Bärande hav* (1951), en sjömansskildring löst kopplad till Harry Martinsons dikter som producerades med visst bistånd från sjöfolksförbundet, och *Männen i mörker* efter Ove Husåhrs roman *Nattens väv*, som utspelades i gruvarbetarmiljö – men som blev hårt kritiserad av gruvfacket.⁸³ Filmserien efter Sven Edvin Saljes romaner om familjen Loväng – *På dessa skuldror* (1948), *I människors rike* (1949) och *Tarps Elin* (1957), samt den fristående *Vingslag i natten* (1953) efter samme författare – kan representera det andra dominanta temat i Nordisk Tonefilms produktion: moderniseringen av landsbygden. Detta tema kan institutionellt knytas till Lantmännens riksförbund som var en av Folkets Husrörelsens intressenter vid tiden, och på så sätt också ses som en sinnebild för femtiotalets så kallade kohandelspolitik. Den ekonomiskt mest framgångsrika film Nordisk Tonefilm producerade ligger också fast förankrad i denna ruralt tematiska fåra. *Hon dansade*

en sommar från 1951, i regi av Arne Mattsson efter en roman av Per Olov Ekström, uppmärksammades främst för några erotiskt utmanande scener men fokuserade också, med sin berättelse om kärlek mellan bondflicka och stadspojke, en aktuell landsbygdstematik. Filmen kom att belönas vid Berlins filmfestival 1952 och exporterades till en rad länder.

Mattsson gjorde framgent ett par av bolagets mer prestigefyllda produktioner i *Kärlekens bröd* (1953) efter Peder Sjögrens roman och *Hemsöborna* (1955) efter August Strindberg. Ingmar Bergman regisserade också en film för Nordisk Tonefilm – *Nära livet* (1958) efter Ulla Isakssons novellsamling. Peter Weiss experimentfilm *Hägringen* (1959) producerades med visst bistånd från Nordisk Tonefilm, som också distribuerade. I skuggan av dominanten Mattsson (och inhoppare som Bergman och Weiss) fungerade Kenne Fant, Gösta Folke och Torgny Anderberg som pålitliga leverantörer av melodramer och lustspel. Både Filmo och Nordisk Tonefilm kom dock att drabbas av kritik för en produktion som sågs som hållningslös ur ett både konstnärligt och ideologiskt perspektiv. Ett exempel är »Hampe« Faustmans angrepp på bägge bolagen för deras feghet och amatörism i en artikel i *Aftontidningen* så tidigt som våren 1949.⁸⁴ De bägge bolagens produktioner skulle också retrospektivt komma att kritiseras som förborgerligade individualiserande skildringar av det arbetande folket. Att idag ta upp denna (ideologi)kritiska mantel är väl knappast eftersträvansvärt. Snarare utgör dessa bägge bolag ett stycke intressant filmkulturell historia. Nordisk Tonefilm tjänar som exempel på hur ett integrerat filmbolag etableras som en uttalad politisk (och kulturell) motpol mot en kommersiell filmindustri, vars normer man visade sig ha ytterst svårt att motstå.⁸⁵ Ett ypperligt exempel på detta var en av bolagets mest framgångsrika serier under femtiotalet – filmerna om kontorschefen Lille Fridolf och hans hustru Selma i regi av Torgny Anderberg.⁸⁶

En alternativ offentlighet?

Nordisk Tonefilms samlade produktion (och i viss mån Filmos – med avseende på *Lappblod*) skulle kunna beskrivas som en krokig irrgång mellan det kulturella och det ekonomiska kapitalets frestelser. Ser man till bolagets produktion i stort kanske den vid en första anblick inte

skiljer sig nämnvärt från andra samtida svenska filmbolag. Framför allt är det de högstämda målen vid inrättandet av verksamheten under det tidiga 1940-talet – och naturligtvis hemvisten inom arbetarrörelsens hägn – som gör denna förmenta hållningslöshet särskilt intressant vad gäller Nordisk Tonefilm. Kampen om publiken – sett till åskådarantal – blev kanske framgångsrik; man kunde ju kontinuerligt förse Folkets Hus-biograferna med egenproducerade filmer.

Man kan emellertid fråga sig om arbetarrörelsens filmer utgjorde en del av en motoffentlighet – eller en alternativ offentlighet – i strid mot, eller parallell med, en hegemonisk borgerlig offentlighet. Eller var det kanske snarare så att arbetarrörelsen försökte slå sig in i den hegemoniska offentlighetens dominerande kulturproduktion på dess existerande villkor i såväl konstnärlig som ekonomisk bemärkelse? Och hur oavhängiga den kommersiella filmbranschen var egentligen bolag som Filmo och Nordisk Tonefilm? Är det snarare i dåtidens icke-fiktiva och icke-kommersiella filmverksamhet (valfilmer, fackföreningsfilmer, talarfilmer etc.) som alternativ till den borgerliga offentligheten kan identifieras? Frågor som dessa har tidigare ställts inför arbetarrörelsens filmverksamhet. Med utgångspunkt i Jürgen Habermas beskrivning av hur offentligheten inrättas som en (med)borgerlig arena – samt i Alexander Negt och Oskar Kluges diversifierande kritik av Habermas förståelse av offentlighetsbegreppet – har forskare som Bjørn Sørenssen och Eva Blomberg gripit sig an denna problematik.⁸⁷ Frågan är dock hur fruktbar en sådan diskussion är. Man kan exempelvis – med hänvisning till Habermas fokus på det talade och skrivna ordet som ideal arena för det politiska samtalet – å ena sidan fråga sig huruvida ett visuellt massmedium som filmen överhuvudtaget inordnar sig i ett sådant resonemang om medborgerlig offentlighet. Å andra sidan kan man peka på filmhistorikern Miriam B. Hansens ambition att i den tidigaste filmkulturen betrakta just själva mediet, och de åskådarpraktiker som etableras runt det, som en alternativ offentlig sfär.⁸⁸ Om Habermas klassiska kritik mot offentlighetens strukturuomvandling skulle kunna utmynnas i ett avfärdande av filmmediet som ett fritidsnöje bland andra nöjen (vilka alla får den kulturkonsumerande publiken att avhålla sig från värdefullt politiskt och litterärt resonande), kan Hansens förhållningssätt tvärt om leda in i en syn på konsumtionskulturen

som (ur framför allt feministisk synvinkel) inte alls entydigt politiskt meningslös.

Man bör också fundera över poängen med att söka tolka in alternativ och motstånd i hur ett regeringsparti som det socialdemokratiska i Sverige (och dess angränsande organisationer) har arrangerat sin opinionsbildning.⁸⁹ Är det i stället rent av i just spelfilmsproduktionen och biografverksamheten som det ligger närmast till hands att se en brett anlagd ambition att skapa ett rörelsedrivet alternativ till en filmisk offentlighet? I SSU:s tidskrift *Frihet* lanserades *Filmos* och Nordisk Tonefilms produktioner genom idolporträtt och inspelningsreportage. Efter premiärerna fick samma filmer goda recensioner och prestigefyllda pris i den rörelseägda pressen. Här finns uppenbarligen ett mönster (strategiskt genomfört eller ej) som kanske inte kan läsas som alternativt eller oppositionellt, men som däremot kan ses som en ambition att skapa en egen medial sfär. En sfär intill förvillelse lik en parallell dominerande filmkultur, men ändå i vissa avseenden avsedd att utgöra en avgränsad del inom en i stora drag homogen nationell offentlighet.

Kanske utgörs det mediehistoriskt mest spännande faktumet av att dessa filmer för kommersiellt bruk faktiskt producerades i sådan stor skala. Samt att de gjordes under överhöghet av ett statsbärande politiskt parti och dess underorganisationer och lierade. Här finns onekligen något filmhistoriskt unikt för Sverige. Arbetarrörelsen producerade inte bara film för intern och extern information och kampanjer – detta gjordes ju också i Norge, Österrike, Tyskland och några andra länder. Man gav sig också in i den offentliga visningsverksamheten och konkurrerade med den kommersiella spelfilmen. Den dignitet som filmmediet uppbar hos samtida debattörer och skribenter inom rörelseanknutna fora, kommer alltså på ett påtagligt sätt till uttryck i en kostsam och resurskrävande praktik.

Kvalitetsbegreppet får en ny hemvist

Det kan i förlängningen vara intressant att fundera över varför arbetarrörelsens filmproduktion så snabbt upphör under 1960-talet. Televisionen är självklart en faktor som är central i sammanhanget.

Samtidigt får man inte glömma att ett annat av socialdemokratiens kulturpolitiska projekt sjösätts ungefär samtidigt som Nordisk Tonefilm börjar avvecklas. 1963 etablerades SFI under Harry Scheins ledning. Schein var som vi sett en flitig filmdebattör, men han var också en framgångsrik industriman med försänkningar såväl i näringsliv och socialdemokrati som i kulturliv. 1962 hade han utkommit med boken *Har vi råd med kultur*, en skrift där han gav sin syn på socialdemokratisk kulturpolitik i allmänhet, och filmpolitik i synnerhet. I denna stridsskrift presenterade Schein ett förslag till en avveckling av nöjesskatten, en avveckling som (på för oss känt manér) skulle ersättas av en avgift på biografernas biljettintäkter. Ett filminstitut med ansvar för filmforskning, folkbildning, praktisk filmutbildning, filmmuseum samt filmundervisning i skolorna skulle inrättas.⁹⁰ Men detta var ingen nyhet. Som vi har sett hade liknande förslag torgförts inom arbetarrörelsen sedan sent fyrtioal. I Scheins egen retorik var dock dessa filmkulturella ändamål helt nya. Kvalitetsbegreppet – och stödet till god film – finns dock självfallet kvar.

Harry Schein har själv på olika ställen beskrivit arbetet med filmavtalet under hösten 1962 och våren 1963. Det blev av allt att döma – när diskussionerna mellan parterna väl initierats – en relativt snabb och effektiv affär.⁹¹ Detta är förvisso inte platsen att utreda de olika aktörernas initiativ, incitament, relationer och bevekelsegrunder. Man kan dock översiktligt fastslå att Scheins bok väckte viss debatt, att kvalitetsstöd till film var en fråga som redan aktivt diskuterats (och delvis införts) i riksdagen, samt att filmbranschen i det rådande ekonomiska läget hade mycket att vinna på förslaget. Om man därtill lägger Harry Scheins egen iakttagelse i memoarboken *Schein* (1980) – »kulturpolitiken började bli »inne« i slutet av femtioalet och början av sextioalet» – samt hans egna upplevelser av finansminister Strängs uppmuntrande hållning i frågan, framstår kanske inte avtalsförhandlingarna retrospektivt som en omöjlig uppgift.⁹² En självvironisk kommentar om »sin« skapelse fälld av Schein själv i boken *I själva verket: Sju års filmpolitik* (1970) stärker bilden ytterligare: »Jag har gjort några uppfinningar och fått höra i olika patentmål att de dels varit sedan länge kända, dels inte hade någon teknisk effekt, dels skulle ha kunnat uppfinnas av vem som helst. 1963 års filmreform är en sådan uppfinning. För det första uppfanns den inte

av mig, för det andra hade den inte den avsedda effekten och för det tredje skulle den ha uppfunnits i vilket fall som helst.«⁹³

1963 blir alltså Svenska Filminstitutet verklighet. Samma år avyttrar Nordisk Tonefilm sin distributionsavdelning till svenska Warners. Inom filminstitutet får ett av arbetarrörelsens honnörsord när det gäller filmpolitisk frodas – kvalitetsfilm. SFI kommer att stå som garant för distribution och produktion av film som kan sägas utmana Hollywood och den kommersiella filmindustrin. Det är dock inte längre inom arbetarrörelsen som socialt medveten film kommer att göras – det är den svenska staten som gör det i namn av en officiell kulturpolitik. Det är inte svårt att relatera SFI till detta (parti)politiska sammanhang. Harry Schein har ofta framställts som hjärnan bakom den nya filmpolitiken. Det är hans vision om en filmkulturell motpol mot den kommersiella filmindustrin, och en nationell motpol mot (framför allt) Hollywood som har kommit att mytologiseras som svensk filmhistoria. Redan en begränsad forskningsinsats visar dock att många av de begrepp (som kvalitetsfilm), strategier (som finansiell premiering av kvalitetsproduktion) och verksamheter (som cinematek eller filmpedagogisk verksamhet) som tillskrivits Scheins institut, redan florerat i arbetarrörelsens och folkrörelsernas filmverksamhet i gott och väl ett par decennier när SFI sjösätts.

Kvalitetsbegreppet blir en bärare av symboliskt kapital i det fält som den svenska filmkulturen utgör (eller kan ses som en del av).⁹⁴ Detta är intressant. Varför tillgriper man inte för kultursfären mer typiska begrepp som exempelvis skönhet eller konstnärlighet – eller popularitet? I förlängningen kan man också fundera över huruvida begreppet kvalitet – som det har använts i svensk filmkultur – överhuvudtaget har något att göra med den normativa innebörd som begreppet normalt ges. Snarare är det en sorts plastisk genrebeteckning på filmer som inte hör till en anglosaxisk eller en allt för kommersiell sfär. Dessutom har de egenskaper som fått beteckna kvalitet – när den goda filmen definierats med begreppet kvalitetsfilm – sällan haft särskilt mycket med just film att göra. Hellre är det aspekter som ämnesval, litterära förlagor, politisk tendens eller produktionsaspekter (nationell, industriell) som fått avgörande betydelse.

Att sedan Harry Schein är den individuella aktör som brett lanserar begreppet kan ju ses på två (eventuellt parallella) sätt. För det första: Schein var (med sin redan starka symboliska makt) rätt person att initiera en filmpolitik med kulturelitistiska eller demokratiska förtecken. Han hade en stark position inom näringsliv, socialdemokrati och filmkultur. För det andra: Scheins positioner på olika fält (offentliga, konstnärliga etcetera) påverkades naturligtvis av hans göranden och låtanden. Här kan hans filmpolitiska verksamhet ses som ett sätt att vidmakthålla symbolisk makt, men också som ett sätt att använda symboliskt kapital. Här är det inte bara Schein som använder uppnått kulturellt kapital. Kan man inte också se Schein – med sin kulturella, politiska och kulturella status – som en del av det symboliska kapital som filmmediet behövde för att stärka sin position på ett vidare kulturellt fält?

Filmen ur tiden

Vad hände då i den rörelseanknutna filmdebatten efter de livaktiga tongångarna kring filmpolitik, filmsociologi och filmpedagogik kring 1950? Det visar sig att filmen fram mot decenniets mitt tappar i frekvens som ämne i den Socialdemokratiska idédebattens flaggskepp *Tiden*. Det är nu ett nytt medium som tar över vad gäller samhällelig dignitet, politisk potential och potentiell farlighet – televisionen. Under åren 1956 till 1964 är filmartiklarna i *Tiden* lätt räknade. Filmen framstår inte längre som (med Bengt Rösiös ord) »den modernaste av konstarterna, den som har de största möjligheterna och den som har den utan jämförelse största sociala räckvidden».⁹⁵ De ytterst få artiklar som skrivs tar upp enstaka filmhändelser; den enda längre artikeln om mer principiella filmfrågor under denna period är en hyllningsartikel om det nystartade filminstitutet, författad av ingen mindre än Harry Schein.⁹⁶

I sin artikel, »En verklig filmsensation» från 1963, redogör Schein sorgfälligt för det unika i det nyslutna filmavtalet. Intressant är här dels hur Schein gör väldigt få politiska kopplingar, dels hur han undviker att motivera verksamheten med hänvisningar till mediets farlighet och förmåga att påverka. Där argumenten för en statlig filmpolitik tidigare rört filmens karaktär av dominerande massmedium, är det nu snarare

för att värna om filmen som ett institut är önskvärt. Avtalets syfte, skriver Schein, »är att omfördela filmbranschens resurser så att den kan finna sin egenart i tv-åldern«.

När AT och MT läggs ned 1956 respektive 1958 överförs till viss del den dagliga filmdebatten till de av rörelsen införskaffade *Aftonbladet* och *Stockholms Tidningen*. Intressant är att det mest mediekritiska förhållningssättet inför mediet nu kommer att förvaltas av en ny aktör. Kyrkligt orienterad press som *Svenska Morgonbladet* (till nedläggningen 1958) eller *Dagen* diskuterar nu film med ett ordval som påminner om hur man i exempelvis AT resonerat halvtannat decennium tidigare: »Man får intes mussla utnarkotika till ungdomar, men bjud gärna öppet utnarkotika för själen«.⁹⁷ I de flesta tidningar blir runt 1960 förhållningssättet till mediet annars mer tillbakahållet bekymrat, och när filmavtalet sluts 1963 kan en i stort sett konsensusartad försiktig förhoppning iakttas i de (förvånansvärt få och korta) ledare och debattartiklar som skrivs. I en annan av arbetarrörelsens tidskrifter – ABF:s *Fönstret* – står dock filmfrågor fortfarande på dagordningen kring 1960. Detta är kanske inte förvånande då *Fönstret* (som börjar utkomma 1954) har en renodlad inriktning mot folkbildning och kultur. Inledningsvis fokuseras här på filmens plats i folkbildning och utbildning. Man diskuterar »audiovisuell pedagogik« eller tar upp studieförbundens svårigheter att visa god film. Snart ändras dock bilden. Tydligt i de många filmartiklarna i *Fönstret* runt 1960 är att filmen nu snarare är en konstart – en konstart utsatt för hot (från framför allt tv) – än ett ledande massmedium. Internationella filmestetiska strömningar och främmande filmkulturer är regelbundna ämnen för tidskriftens skribenter som Yngve Bengtsson och Gunnar Oldin. Enskilda filmskapare presenteras i längre artiklar. När filminstitutet drivs igenom 1963 är dock uppmärksamheten även i *Fönstret* förvånansvärt sparsam. I ett antal filmkrönikor ställer visserligen Yngve Bengtsson sitt hopp till att en kvalitetshöjning ska komma till stånd, men han visar också oro över att folkbildningstanken inte ska få utrymme i den nya institutionen.⁹⁸

Tillbaka i elfenbenstornet?

Att filmreformen möjliggjordes av filmbranschens allmänna nedgång är inte någon nyhet. Vad jag velat visa i denna artikel är en annan förutsättning för inrättandet av SFI. Inom arbetarrörelsen gavs inte bara möjlighet till en offentlig filmdebatt. Här initierades rent av ett förhållningssätt inför filmmediet som gjorde en statlig filmpolitik (av det slag som slutligen sjösattes 1963) till en självklar tankegång. Som vi har sett hade olika liknande förslag florerat i gott och väl femton års tid. Marken var således väl förberedd. Denna insikt tjänar inte bara (eller främst) till att avmytologisera bilden av Harry Schein och hans insatser för svensk film. En minst lika viktig poäng är att låta de olika stridande diskurserna – folkbildning, elitism, protektionism, socialism etcetera – i arbetarrörelsens filmdiskussioner från trettioalet och framåt kasta ljus över de inre konflikter som sedan starten 1963 kunnat skönjas i (och kring) SFI:s verksamhet. Dessutom sätts på ett mer övergripande plan SFI in i ett nytt filmhistoriskt och delvis också kulturpolitiskt sammanhang. Inrättandet av SFI kan också ses som ett symptom på filmmediets föränderliga position som medium. Ett statligt initierat institut för film hade sannolikt varit en total politisk omöjlighet 1950, när filmen fortfarande var »den modernaste av konstarterna«, den som hade de största möjligheterna och den som hade den utan jämförelse största sociala räckvidden. I det läget hade ett filmavtal av det slag som slöts 1963 – och en smakstyrning av det slag som SFI inrättade – varit ogenomförbart på såväl ekonomiska som politiska grunder. I det tidiga sextioalet var den biografvisade filmen snarare på väg att förpassas till en relativ medial periferi av det nya tv-mediet.

Att filmen nu också på ett bredare plan så snabbt institutionaliseras som en mer ansedd seriös konstart bör naturligtvis vägas mot en rad andra faktorer och perspektiv – internationella som nationella. Konstfilmen som institution är ett väl etablerat filmhistoriskt begrepp som inte diskuterats i det ovanstående.⁹⁹ Likaså finns en rad publicistiska, akademiska och institutionella aktörer vars insatser är kanske viktigare och intressantare (och mer eller mindre mytologiserade) än Harry Scheins. Dessutom kan man – som Claes Lennartsson gjort – studera den svenska filmpolitikens diskurs(er) med utgångspunkt i begrepp som nation och region.¹⁰⁰ Dessa olika faktorer och perspektiv har i min artikel fått skymmas av

den mer avgränsade berättelse som kunnat utvinnas ur pressrösterna och debatten kring den svenska arbetarrörelsens filmproduktion och inrättandet av filminstitutet. Arbetarrörelsen spelar historiskt sett tveklöst en central roll i den svenska filmpolitiken – både vad gäller nationellt instituerande av estetiska normer och i synen på mediets sociala funktioner. Beträffande mer omfattande nationellt mediehistoriska perspektiv visar redan en mindre undersökning som denna att SAP, fackföreningar och folkbildningsförbund fyllt en vital funktion som förmedlare och iscensättare av olika mediepolitiska diskurser. Till yttermera visso är ju socialdemokratin i regeringsställning under en stor del av 1900-talet, vilket gör att arbetarrörelsens mediehistoria i många avseenden sammanfaller med den svenska mediehistorien. Man kan med ännu mer vidgad syn läsa in arbetarrörelsens filmpolitik i en generell statssocialiserande tendens i efterkrigstidens Sverige där många av arbetarrörelsens olika verksamheter undan för undan uppgår i det offentliga. Rörelsen blir staten och staten blir partiet. Samtidigt blir filmen konst. Det estetiska elfenbenstorn som Elsa Brita Marcussen en gång såg som en sådan fara inrättas slutligen med socialdemokratins välsignelse 1963 och får namnet Svenska filminstitutet.

Fotnoter

¹ C. J. Björklund, *Kampen om filmen: En studie i filmens sociologi* (Stockholm: Svenska Skriftställare Förbundets Förlag, 1945), 8. Carl Johan Björklund var under många år redaktör för den socialistiska tidskriften *Brand* och gav ut en rad böcker kring ämnen som socialistisk idéhistoria, fackligt arbete och revolutionär heroism.

² Något som inte minst tydliggjordes i samband med Harry Scheins bortgång i februari 2006, då landets tidningar fylldes av eftermälen där filmavtalet, 1963 års reform samt filminstitutet ses som en mans verk. Se *Dagens Nyheter* 12/2 2006 eller *Upsala Nya Tidning* 12/2 2006.

³ Leif Furhammar, *Filmen i Sverige* (Stockholm: Dialogos, 2003), 281.

⁴ Cecilia Mörner, *Vissa visioner: Tendenser i svensk biografidistribuerad fiktionsfilm 1967–1972* (Stockholm: Aura, 2000), 20.

⁵ Mikael Timm, *Dröm och förbannad verklighet* (Stockholm: Brombergs/SFI, 2003), 26.

⁶ Se exempelvis Eva Blomberg, »Tidens krav hette film« *Arbetshistoria* nr. 2–3, 2001.

⁷ Per Olov Qvist har i *Folkhemmets bilder: Modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 30-talsfilmen* (Lund: Arkiv förlag, 1995) kritiserat den allmänt vedertagna bilden av »pilsnerfilmen« som en i samtiden föraktad företeelse.

⁸ Roger Blomgren, *Staten och filmen: svensk filmpolitik 1909–1993* (Hedemora: Gidlunds förlag, 1998), 40.

⁹ Ibid., 40f. Den första motionen (1935) föreslog statligt finansierat skydd mot sedlig förflackning och politisk propaganda i svensk film. Den andra motionen (från 1937) pläderade för sänkt nöjesskatt för »verkligt god« film genom inrättandet av ett smakråd. Se även Björklund 1945, 314ff, samt Qvist 1995, 58f.

¹⁰ Qvist 1995, 111f.

¹¹ Ibid., 129ff.

¹² I utredningen vägs inledningsvis rent protektionistiska incitament för ett generellt stöd till filmproduktion i landet, mot mer riktade insatser för att befrämja kvalitet inom filmproduktionen. Den senare linjen förordades. Inte minst med bakgrund i att man under andra världskrigets inledning kunnat se en sådan markant ökning av filmproduktionen i landet, att ett stöd med avsikt att fungera som hinder gentemot filmimport inte framstod som en befogad åtgärd. SOU 1942: 36 *Betänkande med förslag rörande statligt stöd åt svensk filmproduktion*, 45ff.

¹³ SOU 1945: 22 *Ungdomen och nöjeslivet*, 290.

¹⁴ Ibid., 291.

¹⁵ »Bidraget utgår med 20 procent av statens andel i nöjesskatt för biografföreställning, vid vilken bidragsberättigad film visas och i vilken till högst femton procent ingå utländska filmer.« SOU 1951: 1 *Statligt stöd åt svensk filmproduktion*, 41.

¹⁶ SOU 1956: 23 *Vissa ändringar i nöjesbeskattningen m.m.*, 123ff.

¹⁷ SOU 1959:2 *Filmstöd och biografnöjesskatt*, 13f.

¹⁸ SOU 1959: 2, 133f.

¹⁹ Se Blomgren 1998, 57f. Blomgren påtalar hur man från exempelvis centerpartistiskt håll hävdade att man länge förespråkade stöd åt »konstnärlig svensk filmproduktion«.

²⁰ Ibid., 58.

²¹ Statistik hämtad från slutbetänkandet SOU 1973: 53 *Filmen och samhället*, 97.

- ²² G. Dyhlén, »Filmen största uppgifter« *Svensk tidskrift* nr. 9, 1948; Jöran Mjöberg, »Skandinavisk kulturpropaganda i USA« *Svensk tidskrift* nr. 9, 1954.
- ²³ *Social årsbok 1949: Filmen och samhället* red. Olle Melin (Stockholm: Kooperativa förbundets bokförlag, 1950).
- ²⁴ *Kulturen och folket* (Stockholm: Arbetarkulturs förlag, 1947), 22.
- ²⁵ *Ibid.*, 22-23.
- ²⁶ *Arbetarrörelsens kulturuppgifter* (Stockholm: Arbetarnas bildningsförbund, 1947), 3.
- ²⁷ *Ibid.*, 152.
- ²⁸ *Ibid.*, 130.
- ²⁹ *Ibid.*, 75.
- ³⁰ *Ibid.*
- ³¹ *Ibid.*, 132.
- ³² Av andra medier och konstarter får endast »Pressen och opinionsbildningen« större sidantal till förfogande (16 s) än filmen (15 s). Radio och television bereds också större utrymme (13 s) än de traditionella sköna konsterna musik (12 s), bildkonst (12 s), litteratur (9 s) respektive teater (7 s). *Människan och nutiden* (Stockholm: Tidens förlag, 1952).
- ³³ *Ibid.* 7f.
- ³⁴ *Ibid.*, 8 resp. 16.
- ³⁵ *Ibid.*, 20.
- ³⁶ *Ibid.* 115-116. Dessa kommentarer kan jämföras med hur filmhistoriker som Miram B. Hansen eller Ben Singer på liknande sätt diskuterat filmmediet som en alternativ offentlighet – se Miriam B. Hansen, *Babel and Babylon* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991) – eller som ett både perceptuellt och kulturellt uttryck för moderna erfarenheter – se Ben Singer, *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts* (New York: Columbia University Press, 2001).
- ³⁷ *Människan och nutiden*, 117.
- ³⁸ *Ibid.*, 118.
- ³⁹ *Ibid.*
- ⁴⁰ *Ibid.*, 119.
- ⁴¹ *Ibid.*, 123.
- ⁴² *Ibid.*, 125.
- ⁴³ *Ibid.*, 127.
- ⁴⁴ *Ibid.*
- ⁴⁵ Nat Elgar, »Teaterkrönika« *Tiden* nr. 7, 1933.
- ⁴⁶ Osignerad, »Kultur i Sovjet« *Tiden* nr. 3, 1934.
- ⁴⁷ Gunnar Hirdman, »Socialdemokratin och bildningsarbetet« *Tiden* nr. 3-4, 1939.
- ⁴⁸ *Morgonbris* nr. 8, 1933. Uppropet följs överraskande nog inte upp med någon artikel.
- ⁴⁹ Signaturen BH, »En löftesrik film« *Morgonbris* nr. 4, 1934.
- ⁵⁰ Yngve Kernell, »Filmkrönika; som delvis behandlar filmen i dess egenskap av historiskt dokument« *Tiden* nr. 6, 1944.
- ⁵¹ Vid sidan av artiklarna i *Tiden* finns hon exempelvis också representerad i *Social årsbok*

1949 (utgiven av Centralförbundet för Socialt arbete), en årgång som hade »Filmen och samhället« som tema.

⁵² Elsa Brita Marcussen, »En filmplan för folkrörelserna« *Tiden* nr. 3, 1947.

⁵³ Grierson inspirerar även i det ovan nämnda kulturbetänkandet 1952, något som kan stärka hypotesen att det är Marcussen som författat filmavsnittet i betänkandet *Människan och nutiden*.

⁵⁴ Ibid., 174

⁵⁵ Elsa Brita Marcussen, »Internationell filmhjälp« *Tiden* nr. 5, 1951.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Elsa Brita Marcussen, »Filmen en nyckel till vår tids människa« *Tiden* nr. 10, 1948.

⁵⁸ Elsa Brita Marcussen, »Svenska filmstudier« *Tiden* nr. 3, 1952.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Bengt Rösiö, »Staten och filmen« *Tiden* nr. 6, 1949.

⁶¹ Se Blomgren 1998, 43ff.

⁶² Harry L. Schein, »Vertikalmonopol och smakförsämning« *Tiden* nr. 5, 1947.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Harry L. Schein, »Staten och filmen« *BLM* nr. 4, 1951.

⁶⁵ Harry Schein, »Konst och trädgårdsskötsel« *Tiden* nr. 6, 1955.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Assar Lindbäck, »Socialdemokratins kulturuppfattning«, *Kultur och politik* (Stockholm: Tidens förlag, 1952), 37.

⁶⁸ Ibid., 39.

⁶⁹ Anders Frenander, *Kulturen som kulturpolitikens stora problem: Diskussionen om svensk kulturpolitik under 1900-talet* (Hedemora: Gidlunds förlag, 2005), 204f.

⁷⁰ Frans Nilsson, »Statsstöd åt filmen – men hur?« *Frihet* nr. 6, 1951.

⁷¹ *Frihet* nr. 6, 1951.

⁷² *Frihet* nr. 14–15, 1951.

⁷³ *Afton-Tidningen* startades 1942 som en motvikt till då tyskvänliga *Aftonbladet*, medan *Morgon-Tidningen* två år senare blev det nya namnet på anrika *Social-Demokraten*.

⁷⁴ *Afton-Tidningen* 20/1 1946. Artikeln anspelar på ett upprop i Folkparksrörelsens organ *Scen och Salong*, där den avgående filmrecensenten Olle Wedholm varnat för »filmens sabotagegärningar«.

⁷⁵ *Afton-Tidningen* 28/2 1951, *Morgon-Tidningen* 1/3 1951.

⁷⁶ Se exempelvis *Svenska Dagbladet* 4/3 samt 15/3 1951.

⁷⁷ Karl-Axel Häglund, »Vi behöver ett filminstitut« *Afton-Tidningen* 27/3 1956.

⁷⁸ Mattias Bäckström, »Striden om biosalongerna: Folkbiografer eller privata biografer på Folkets Hus« *Arbetshistoria* nr. 4 2005; Suvi Virkamäki, »Folkets hus och spelfilmen« *Arbetshistoria* nr. 2–3, 2001.

⁷⁹ Citat från Karl Kilbom ombudsman på Folkets Husföreningarnas centralorganisation – citerat från Virkamäki.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Filmo bildades av Arbetarrörelsens filmkommitté, tillsatt 1937 där SAP, LO, ABF och socialdemokratiska ungdoms och kvinnoförbunden var representerade.

⁸² Se Per Vesterlund, »Kampen om publiken och prestige« *Arbetarhistoria* nr. 2–3, 2001 för en mer utförlig redovisning av denna debatt.

⁸³ Svenska sjöfolksförbundets medverkan och stöd vad gäller *Bärande hav* ska ha reducerats i ett tidigt stadium då man var missnöjda med Ivar Ahlstedts manus. I efterhand uttryckte representanter från förbundet också missnöje med den slutliga filmen. Se Nils Hugo Gebers utförliga kommentar i *Svensk Filmografi* 5 (Stockholm: Svenska filminstitutet, 1983), 170f. Vad gällde *Männen i mörker* reagerade gruvfacket bland annat på skildringen av alkoholbruk bland gruvarbetare.

⁸⁴ *Afton-Tidningen* 13/6 1949.

⁸⁵ Med benämningen integrerat filmbolag avses att ett och samma bolag hanterar såväl produktion, distribution som visning på egna biografer.

⁸⁶ Fyra filmer om Lille Fridolf produceras åren 1956–1959, samtliga i regi av Torgny Anderberg och med Douglas Håge i huvudrollen. Den första filmen, *Lille Fridolf och jag*, producerades formellt av det kortlivade bolaget Publikfilm men spelades in i Nordisk Tonefilms ateljéer och distribuerades även av Nordisk Tonefilm.

⁸⁷ Se Bjørn Sørenssen, *Gyr i Norden: Norsk arbeiderfilm 1928–1940 i internasjonalt perspektiv* (Trondheim: Universitetet i Trondheim, 1980) och »Den norska arbetarfilmen under mellankrigstiden: En glömd framgångshistoria« *Arbetarhistoria* nr. 2–3, 2001, samt Eva Blomberg, »Tidens krav hette film« *Arbetarhistoria* nr. 2–3, 2001. Enligt Sørenssen ingick den svenska arbetarrörelsen filmproduktion (till skillnad från den norska) inte i någon motoffentlighet, då den verkade i symbios med den kommersiella filmindustrin (och därmed också med en hegemonisk offentlighet). Blomberg lägger sig i sin artikel i dialog med Sørenssen och menar (med fokus på fr.a. den icke-kommersiella produktionen av fackföreningsfilmer och valfilmer) att man kan se arbetarrörelsens filmproduktion som »ett sätt att bygga upp en alternativ offentlighet, med moderna och manliga förtecken«. Mattias Bäckström tar Folkets Husbiograferna och Nordisk Tonefilms verksamhet som utgångspunkt när han hävdar att arbetarrörelsen lägger grunden för en motoffentlighet. Bäckström säger sig dock ändå hålla med Sørenssen i hans syn på motoffentligheten. Bäckström 2005

⁸⁸ Miriam Hansen har i sina studier av tidig filmkultur just anknutit till Negt och Kluges alternativ offentlighet (»alternative public sphere«) med främsta fokus på receptionsmissiga aspekter.

⁸⁹ Detta är också en av Bjørn Sørenssens poänger i jämförelsen med det norska materialet. I Norge avvecklade socialdemokratin/arbetarrörelsen mycket av sin filmverksamhet när man 1946 kom till makten. Man ansåg att filmen »primaert var et offensivt medium og at partiet nå, som statsbaerande parti var i en defensiv situasjon«. Det är i oppositionsställning som den norska arbetarrörelsens filmverksamhet framstår som alternativ. Sørenssen 2001.

⁹⁰ Harry Schein, *Har vi råd med kultur* (Stockholm: Albert Bonnier förlag, 1962), 60 ff.

⁹¹ Harry Schein, *I själva verket: Sju års filmpolitik* (Stockholm: Norstedts, 1970), 17ff; Harry Schein, *Schein* (Stockholm: Bonniers, 1980).

⁹² Citat från Schein (1980), 259. Redan våren 1960 uppmärksammade Schein Gunnar Strängs nya förhållningssätt inför filmstöd i en artikel i *Expressen*. Under rubriken »Ger Sträng signal till svenska filmens stora äventyr?« beskriver Harry Schein Strängs »nya giv« som en »revolution« i kulturpolitiskt hänseende. Artikeln anspelar på förslaget att ge svensk film ett årligt kvalitetsstöd om en miljon kronor årligen. *Expressen* 16/5 1960.

⁹³ Schein 1970, 9.

⁹⁴ Det är inte helt självklart att betrakta den svenska filmbranschen och omgivande institutioner och diskursiva fora som tillräckligt autonoma för att utgöra ett fält i Bourdieus mening.

⁹⁵ Rösiö 1949.

⁹⁶ Harry Schein, »En verklig filmsensation« *Tiden* nr. 4, 1963.

⁹⁷ »Påverkan och konsekvens«, osign., *Dagen* 20/9 1960.

⁹⁸ Se filmkrönikor signerade Yngve Bengtsson i *Fönstret* nr. 3 1963 respektive nr. 6, 1963.

⁹⁹ Lars Gustaf Andersson har lanserat benämningen »den svenska konstfilmsinstitutionen« för att beskriva hur normer kring god (dvs. konstnärlig) film formeras under efterkrigstiden. Lars Gustaf Andersson, »Den svenska konstfilmsinstitutionen« *Filmhäftet* nr. 89–90, 1995.

¹⁰⁰ Claes Lennartsson, »Identitet och politik – En diskursstudie av svensk filmpolitik«, *Kultur, plats, identitet: Det lokals betydelse i en globaliserad värld* red. Helene Egeland & Jenny Johannesson (Nora: Nya Doxa, 2003). Lennartsson aktörsbestämmer inte de diskussioner kring svensk film som han hittar i sina två historiska punktnedslag (runt 1950, respektive 1990-talet). Snarare väljer han att undersöka hur föreställningar om nationella och det regionala kommer till uttryck i olika filmpolitiska sammanhang.

Bilder av det »goda« arbetet

Mats Hyvönen

Är begreppet *arbete* lika mycket en generaliserad föreställning, som det är en praktisk verksamhet?¹ Kanske det – därom kan man tvista – men syftet med den här artikeln är att undersöka hur centrala politisk-ideologiska teman om människan och samhälle (samt relationen dem mellan) manifesterats i olika mediala bilder av (löne)arbete. Med begreppet det »goda« arbetet avses att arbetet tillskrivs värden bortom försörjning och materiell reproduktion – den »livsnödvändiga evighetssysslan, vars grundläggande villkor är livet självt«.² Artikelns empiri har framför allt hämtats från samarbetsorganet Ekonomisk informations (EI) upplysningsverksamhet mellan 1949 och 1956.³ Artikeln uppehåller sig främst kring två av EI:s filmer: *Arbetets melodi*⁴ från 1953 och *Samspel* från 1949.

Ekonomisk information var ett samarbetsorgan för Landsorganisationen (LO), Tjänstemännens centralorganisation (TCO), Svenska arbetsgivareföreningen (SAF) och staten.⁵ Syftet var att bedriva upplysning i vad man utifrån ett gemensamt perspektiv ansåg vara viktiga ekonomiska frågor. Den allmänna principen för kommittén var att konsensusbeslut skulle föregå alla åtgärder. EI bildades vid en

tidpunkt då efterdyningarna av andra världskriget fortfarande påverkade landets ekonomi. Det största bekymret var handelsbalansen som gjorde att »vårt folkhushåll« befann sig i akuta svårigheter.⁶ Den ekonomiska informationen inriktades på lösningen av problemet, det vill säga att med hjälp av stegrad produktion och export möjliggöra import av »sådan storleksordning att framstegstakten bevarades«.⁷

På ett övergripande plan kan EI:s upplysningsverksamhet delas in i dels en allmän ekonomisk upplysning, dels särskilda kampanjer med syfte att effektivisera industriproduktionen. I huvudsak riktade sig EI till organiserade arbetare eller ungdomar på väg in i arbetslivet, även om upplysningen också nådde en bredare publik (inte minst som förspelsfilmer på biograferna). I en promemoria från 1952 skriver EI att man »ända sedan sin tillkomst har [...] betraktat filmen som ett av de viktigaste medlen för sin upplysningsverksamhet«.⁸ Under perioden 1949 till 1953 producerades nio filmer för EI:s räkning, främst inom ramen för produktionskampanjerna.⁹ Samarbetsorganet var också en flitig beställare och spridare av broschyrer och affischer som oftast trycktes i stora upplagor.¹⁰

Tidpunkten för EI:s start sammanfaller med genomförandet av den tioåriga samarbetspolitik som arbetsmarknadens huvudorganisationer byggde upp mellan 1938 och 1948 – inte minst genom Saltsjöbadsavtalen.¹¹ Att EI startades 1949 som ett samarbetsorgan är därför symptomatiskt; startpunkten sker också i början av den period som kommer att kallas »arbetsfredens guldår«.¹² Efterkrigstiden är början på en ny utveckling där arbetsgivare och arbetstagare erkänner varandras strävan mot en mer funktionell organisering av sina respektive intressen.¹³ Arbetet och arbetsplatsen hade visserligen upphört att vara arbetarrörelsens primära sociala fråga redan innan andra världskriget; socialpolitiken riktade istället in sig på hemmet och huset som »den stora politiska möjligheten«.¹⁴

Idén att bilda ett särskilt organ för upplysningsverksamhet i ekonomiska frågor hade sin grund i kommittén för produktivitets- och exportfrågor, som leddes av statsrådet och sedermera finansministern Per Edvin Sköld.¹⁵ Tanken var att medan kommittén för produktivitets- och exportfrågor fortsatt skulle sköta »sakåtgärderna«, skulle EI sköta den nödvändiga upplysningen.¹⁶ Man ville undvika allmänna paroller

och i stället lägga tyngdpunkten på vad man ansåg vara en saklig analys av de ekonomiska förhållandena. Mot denna bakgrund var det sedan, enligt EI, möjligt att på ett »naturligt sätt presentera de krav, som läget ställer på ökade offentliga och enskilda insatser för produktion och export.«¹⁷ Motivet bakom EI:s bildande och verksamhet var alltså »det faktum, att nya höjningar i levnadsstandarden och nya utbyggnader av socialpolitiken endast äro möjliga, om produktionen fortsätter att öka«.¹⁸ De hinder för ökad produktion som skulle övervinnas var framför allt bristen på arbetskraft inom vissa nyckelområden, »onödig frånvaro« från arbetet, »överrörlighet« på arbetsmarknaden, men också hög olycksfallsfrekvens och industribränder.

Planeringen av de olika upplysningskampanjerna skedde i kommittén för upplysningsfrågor – EI:s beslutande organ. Ordförande under hela den verksamma perioden var Sven Andersson, statsråd och tidigare partisekreterare i socialdemokraterna. Som arbetande ledamot och ansvarig för beställning och genomförande av kampanjerna tillsattes Rickard Sterner, statssekreterare i handelsdepartementet och tidigare chef för LO:s ekonomiska utredningsavdelning.¹⁹ Det första sammanträdet genomfördes i februari 1949; det följdes av ett femtiotal sammankomster – mest intensivt under EI:s tre första år då merparten av organisationens upplysningsmaterial producerades och distribuerades. Till EI knöts ett råd av experter. Expertrådet var involverat i det förberedande arbetet och granskade förslag som reklambyråer, filmbolag etcetera lämnade in. Ett reklamråd bestående av representanter för riksorganisationerna på reklamområdet, dagstidningarna, veckopressen, radiotjänst och filmvärlden knöts också till EI. Vid det första sammanträdet påtalade just ordförande Andersson att »erfarenheterna från krigsåren visa att man når det bästa resultatet om man låter reklambyråerna utföra uppdragen«.²⁰

Att hitta sin melodi

Filmen *Arbetets melodi* producerades av Starfilm för Ekonomisk information 1953. Rune Hagberg regisserade och Torgny Anderberg skrev manus. Syftet med filmen var att stimulera ungdomen till yrkesutbildning och att ge yrkesvägledning. Filmen visades i första hand i skolor och i mötessammanhang, men en variant gick faktiskt också upp på några biografer. De som 1953 gick och såg spelfilmen *Alla tiders g1:an Karlsson* fick se delar av *Arbetets melodi* som förfilm. Enligt EI:s beräkningar såg därför nästa en halv miljon besökare filmen.²¹ *Arbetets melodi* var nästan en timplång semidokumentär film som erbjöd glimtar från olika yrken och yrkesområden. Barnskötare och kontorister figurerade, liksom skogs-, verkstads- och lantarbetare, men även några butiksbiträden, plåtslagare och sjöman. Det övergripande budskapet var att varje arbete, oavsett innehåll, var ett yrke som krävde särskilda kvalifikationer. Den som inte utbildade sig och på så vis kvalificerade sig riskerade att hamna utanför – eller hamna i arbeten som inte var tillfredsställande; arbeten som enligt filmen »saknade melodi«.

I en promemoria från 1951, i vilken idéerna bakom *Arbetets melodi* beskrevs för de potentiella producenterna, påpekades att syftet med filmen var att »klargöra glädjen och fördelarna av en grundlig yrkesutbildning, som ger god instruktion och träning i arbetets manuella utförande och en klargörande och kompletterande yrkeskunskap.«²² Vidare skulle filmen »på ett levande, fantasieggande och sakligt riktigt sätt skildra elevens positiva upplevelser under utbildningstiden och de fördelar, som utbildningen medför.« I promemorian framhölls också att »pojars och flickors möjligheter bör uppmärksammas och framhållas på ett rättvist sätt« och att slentrianmässiga uppfattningar om vad som är »karlgöra« och »fruntimmersknåp« skulle undvikas. Den tänkta publiken bestod av ungdomar i övre tonåren och deras föräldrar, och det betonades särskilt att framställningen av de olika yrkena skulle vara »realistisk«. Man utgick från att ungdomen troligen var »kritisk« mot allt som »verkar vanlig reklam, övertalning eller skönmålning«.

Temat för filmen kan utifrån promemorian sammanfattas i utbildningens betydelse för ungdomarnas möjligheter till en bra framtid i och genom arbetet. Speciellt fokuserades betydelsen av att rätt person hamnade på rätt plats eller i rätt yrke. Ett yrke skulle väljas med omsorg

och hänsyn tas till anlag, intressen och förmåga. Det sistnämnda omfattade såväl »begåvning och kunskaper« som »uthållighet och fysiska förutsättningar«. Tanken med filmen var alltså att uppnå en »levande, fantasieggande och saklig« skildring som lyfte fram nybörjarens glädje över att behärska ett yrke – och på så sätt göra nytta för sig. I *Arbetets melodi* var också relationen mellan teori och praktik – beskriven som »aha-upplevelsen« – av stor vikt. I promemorian framgick att genom den så kallade yrkesteorin måste den yrkesutbildade förstå »hela arbets-sammanhanget och den solidaritetskänsla med arbetskamraterna, som växer fram därur«. En central aspekt för EI, beträffande propagerandet för en yrkesutbildning, var även den ekonomiska tryggheten och de fortsatta utvecklingsmöjligheterna som stod till buds för den skicklige yrkesarbetaren. När det gällde anställningsbarhet ville man med filmen också klargöra »att en grundligare, mera allroundbetonad yrkesutbildning« gav större möjligheter och valfrihet, mer självständighet och trygghet. Ett viktigt budskap bakom *Arbetets melodi* var såtillvida att yrkesval var en svår fråga och att man »inte enbart skall lita på sig själv« utan även »diskutera saken med andra, yrkesfolk, lärare och yrkesvägledare«.

I den färdiga filmen *Arbetets melodi* fick så publiken med hjälp av herr Text, spelad av Rune Halvarsson, och herr Ton, spelad av Charlie Norman, möta olika yrken som alla visade sig ha en egen »melodi«. Herr Text och Ton arbetar på »Schlagerfirma Text & Ton« som i filmens inledning får i uppdrag att komponera arbetets melodi; en melodi som enligt uppdragsgivaren måste vara »någonting som slår för att ungdomen skall gilla det«. Melodin bör också vara »någonting som de känner igen både från fritiden och från jobbet«. Innan uppdragsgivaren – som själv är trumpetspelare – lämnar Text och Ton konstaterar han att »varje yrke har sin melodi, fast det behövs förstås lite arbete för att hitta den«. Herr Text är filmens huvudperson, det är han som genom möten med olika yrken och ungdomar upptäcker att arbetet faktiskt *har* en melodi. I inledning tror han visserligen att »det finns väl ingen melodi i arbetet«, men i slutet av filmen har han kommit till insikt och utropar – »nu har jag hittat melodin!«. Herr Ton, som är klipskare och mer positivt inställd än Herr Text, är den som med hjälp av sitt piano introducerar både herr Text och publiken till de olika yrken som presenteras i filmen. *Arbetets*



»Schlagerfirma Text & Ton« – herr Ton (Charlie Norman) vid sitt piano och herr Text (Rune Halvarsson) vid sin skrivmaskin. Stillbilder ur *Arbetets melodi* (Starfilm, 1953). © ARAB & SLBA.

melodi drivs alltså narrativt framåt av att herr Ton sitter vid pianot och improviserar fram melodier som associerar till olika yrken. Herr Text, som är både trög och skeptisk, har emellertid svårt att förstå kopplingen mellan melodin och yrket, varpå den för filmen typiska scenväxlingen äger rum – från schlagerfirman till det aktuella yrket och arbetsplatsen. Skogsarbetaryrket introducerar exempelvis då Ton frågar Text: »Det här då, hör du vad det är?«, varpå han taktfast slår med händerna på klaviaturen. »Det där, det låter ju som yxhugg« – »det är just vad det är«. Bilden växlar till en närbild på en trädstam som upprepade gånger träffas av en yxa. Denna övergång från schlagerfirman är typisk för filmen, inte minst då Text, tvivlande konstaterar att »skogshuggare, det är väl inget yrke?«. Direkt får han då ett svar inifrån filmen i filmen, från mannen

som håller i yxan som med blicken riktad in i kameran säger: »Vasaru, e de inge yrke, jag ska tala om för dig att den som ger sig ut i skogen utan att lära sig det här yrket från grunden, han får inte många ören i avlöningspåsen.« På ett liknande lekfullt sätt interagerar Text vid flera tillfällen med personer ute på arbetsplatserna, trots att han hela tiden befinner sig på schlagerfirman.

Att hitta sin plats och stanna där

Arbetets melodi tematiserade på olika sätt behovet av att hitta sin plats i yrkeslivet. Karaktären Kalle, exempelvis, som publiken tidigare mött i en plåtverkstad, utbildar sig nu till sjöman på sjömansskolan – Kalle förklarar för Text hur det gick till när han »hittade sin melodi«. Kalles tidigare oförmåga att stanna i ett arbete ledde till gräl med hans far. Genom en förflyttning tillbaka i tiden utspelas en scen i köket i Kalles föräldrahem. Fadern förebrår honom för att han »hoppas från jobb till jobb«. Kalle försvarar sig med att man väl »måste få prova sig fram«; »Äh, pröva och pröva. Skall du hålla på och pröva tills du får pension?« När bilden åter växlar tillbaka till Kalle i nutid, sitter han i masten på en båt. Han berättar för Text att »farsan han lugna' ner sig« och »kom på det enda raka«. I nästa scen möter publiken en interiör från Ungdomsförmedlingen, vilket alltså var »det enda raka« för Kalle. Att det var Kalles far som kom på »det enda raka« överensstämmer med hur EI tänkte sig publiken, det vill säga att yrkesvalet var en fråga både för ungdomarna och för deras föräldrar. En tjänsteman som sitter vid sitt skrivbord förklarar direkt in i kameran att det visserligen inte skadar att pröva sig fram, men att man måste tänka sig för. Det viktigaste när det gäller yrkesvalet var enligt tjänstemannen att »man finner sin rätta plats, där man kan stanna, lära sig yrket och trivas«.

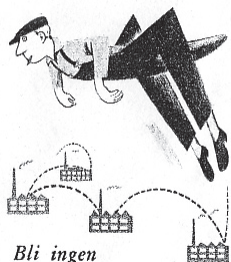
Intressant nog hittar man Kalles fars formulering i *Arbetets melodi* – »att hoppa från jobb till jobb« – även i Ekonomisk informations broschyr »Vi sitter alla i samma båt«. Broschyren var del i en produktions-ökningskampanj som genomfördes mellan 1949 och 1950. »Hoppjerkan« används där som benämning på en person som inte stannade på ett jobb och lärde sig detta i grunden. Hoppjerkan förekom också på en

av affischerna i nämnda kampanj. Risken med att vara en »hoppjerka« var enligt EI:s kampanjmaterial att man riskerade att hamna utanför arbetsmarknaden – framför allt eftersom man inte stannade länge nog för att lära sig ett yrke i grunden. I EI:s informationsmaterial framgick att det också var en fråga om säkerhet; den som var en »hoppjerka« utgjorde genom sina bristande kunskaper en fara inte bara för sig själv, utan också för sina arbetskamrater. I broschyren »Vi sitter alla i samma båt« påtalade EI att olycksfallsrisken mångdubblas om personer »ständigt flyttar till nya arbetsplatser och nya maskiner«. Även här definierades »hoppjerkan« som en företeelse som framförallt var vanlig bland ungdomarna som »byter jobb alltför ofta«. Enligt broschyren slösade flera av dem bort möjligheten att skaffa sig en praktisk utbildning och arbetsrutin, vilket försämrade möjligheterna att få »stadigvarande jobb med goda förtjänster«.²³ Rent grafiskt såg hoppjerkan i EI:s material ut som en gräshoppa – vilket knappast osökt förde betraktarens tankar till en skadeinsekt som parasiterade på skörden.

Ett återkommande inslag i filmen *Arbets melodi* var att en yrkesidentitet krävde förebilder. »Basen« på arbetsplasten var exempelvis en sådan; när verkstadsarbetet skall introduceras i filmen tittar just Ton illmarigt



Hoppa inte från jobb till jobb!



Bli ingen
"Hopp-Jerka"

Så sent som på våren 1949 var antalet platsbyten inom industrins arbetarkår så omfattande, att det — beräknat per år — motsvarade bortåt hälften av hela arbetsstyrkan. Det är särskilt en del av de unga som byter jobb alltför ofta. På så sätt slösar flera av dem bort sina tillfällen att skaffa sig praktisk utbildning och arbetsrutin och försämrar därmed sina möjligheter att längre fram få stadigvarande jobb med goda förtjänster. F. ö. mångdubblas olycksfallsrisken, när man ständigt flyttar till nya arbetsplatser och nya maskiner.

Byt inte jobb för ofta. »Hoppjerkan« användes regelbundet i Ekonomisk informations kampanjmaterial. © ARAB.

in i kameran och nickar menande mot de nedre oktaverna på sitt piano och säger att »ni förstår nog« – »för ni lyssnar ju på basen«. Publiken får därefter möta en förman som berättar för en yngling, som inte tycker att hans okvalificerade arbetsuppgifter är särskilt roliga, att han »lyssnade på basen, följde hans råd och tog en riktig yrkesutbildning«. Runt och kring arbetet finns en rad förebilder antyder filmen: föräldrarna, myndighetspersonerna och »basen«. Dessa dyker upp på olika sätt och visar både på de löften om materiell välfärd och arbetsglädje som »yrket« rymmer. Men filmen hotar också. I *Arbetets melodi* finns scener som visar vad som händer om man inte skaffar sig ett ordentligt yrke. I filmen figurerar till exempel Herr Johansson, som blivit uppsagd på grund av att det kortregister han skött byts ut mot ett modernare hålkortssystem. I ett samtal mellan Johansson och direktören påpekar den senare »hur gärna jag än skulle vilja, så kan jag inte placera er« – »vi har faktiskt ingen möjlighet att behålla er längre«. Anledningen är att Johansson saknar utbildning och när direktören påpekar detta svarar Johansson med ett uppgivet »näe, det har jag ju förstås inte«. Att han enligt direktören »skött sig utmärkt« saknar betydelse eftersom Johansson inte kan omplaceras.

Pojkar blir män och flickor blir kvinnor

I *Arbetets melodi* är det tydligt att yrkesvalet är detsamma som att bli vuxen. Yrket är den viktigaste gemensamma socialisationsagenten. I arbetet inträder den unge individen i vuxenheten och leken övergår i allvar. Detta socialisationssteg visualiseras exempelvis när filmen övergår från att beskriva lantarbetet till att visa gruvarbetet. Lantarbetsexemplet avslutas med att speakerrösten konstaterar att livet på landet fortfarande är »friskt och fritt« vilket illustreras med bilder på ungdomar vid en dansbana. Några av ungdomarna bildar ett långt led genom att hålla varandra i handen (som i ringdans) och springer först runt dansbanan för att sedan ta sig ut på en äng och vidare in i skogen. När de därefter tar sig uppför en kulle, tonar bilden över i gruvarbetare som också går upp för en kulle med bestämda steg, dock utan att hålla varandra i handen. De är på väg till jobbet i gruvan och kontrasten mellan ungdomarnas lekfullhet och gruvarbetarnas allvar understryks alltså. Gruvarbetarna visas i närbild och deras smutsiga ansikten och sammanbitna miner utgör en skarp kontrast till ungdomarna. Faktum är att bilden med ungdomarna och gruvarbetarna på kullen, liknar kurbits-väggbonaden »från vaggan till graven«. Trappstegen i en människas liv – från barndom, vuxenliv och ålderdom till hennes slutliga hädanfärd – är egentligen samma tankefigur som präglar filmens föreställningar om att arbetet, eller yrket, definierar såväl ungdom som ålderdom. Ungdomar och åldringar har det gemensamt att de inte arbetar. Yrket är den seriösa, mogna verksamhet som får definiera den produktiva vuxenheten. Att hitta sin »melodi« är följaktligen att bli vuxen, men det är något man inte gör hur som helst, det kräver en ansträngning.

I ovan beskrivna sekvens framträder också det moderna samhällets typiska skillnad mellan det seriösa arbetet och de mindre seriösa aktiviteterna som utövas på fritiden – det vill säga tiden utanför lönearbetet. Det som inte är arbete är lek eller hobby.²⁴ I slutet av avsnittet med yrken inom gruvnäringen visas två män som fiskar vid en sjö. Berättarrösten förtäljer att utvecklingen och mekaniseringen av gruvdriften bland annat fört med sig att arbetsveckan har kunnat kortas till fem dagar, vilket betyder att gruvarbetarna har mera tid att ägna sig åt någon hobby. »Och om det också bara gäller amatörfiske, så måste man ha praktik i det med.« Men fritidens aktiviteter kan också vara nyttiga. Barnets lek kan fungera som



De unga och de gamla – arbetar inte. Sekvensen med ungdomarna liknar grafiskt den typiska väggbonaden i kurbits, "från vaggan till graven". En snarlik tankefigur präglar arbetslivets föreställningar om att arbetet, eller yrket, definierar såväl ungdom som ålderdom. Stillbilder ur *Arbetets melodi* (Starfilm, 1953). © ARAB & SLBA.

en förberedelse inför det kommande yrkeslivet som vuxen. När publiken får se en pojke som gjuter figurer i tenn talar speakerrösten om att »det började kanske en gång som en rolig lek, men en lek som tjänar ett nyttigt ändamål«, varpå bilden växlar till en behållare med glödande järnmalm. Pojkens lek med tenn övergår i industriell järnproduktion.

Just sekvensen om gruvarbete är särdeles intressant i *Arbetets melodi*. Herr Text får här till exempel svar på tal när han säger till Ton att sluta föra oväsen när denne på sitt piano spelar ett molltema till bilder av gruvarbetarna som åker ner i gruvan med hissen. »Sluta, sluta! Det var ju arbetets melodi du skulle ha tag i!« – Men då svarar en gruvarbetare som borrar i berget: »Sluta säger du!? Nej du, det är nog tur för oss alla att det här oväsendet hörs!«. »Vad vore Sverige utan den här melodin!?« varpå han sätter igång borren igen och oväsendet fortsätter. Ett sätt att tolka denna sekvens är att koppla den individuella yrkesarbetaren till ett kollektiv där alla yrken ingår, med nationen Sverige som den yttersta



»Sluta säger du!? Nej du,
det är nog tur för oss alla
att det här oväsendet hörs!«
Individens arbete sätts i
Arbetets melodi ofta i relation
till nationell produktivitet.
Stillbild ur *Arbetets melodi*
(Starfilm, 1953). © ARAB &
SLBA.

geografiska avgränsningen. Kanske kan frasen »vad vore Sverige utan den här melodin?» formuleras om till: »vad vore helheten utan den här delen?» Yrket blir då det som binder samman individerna i vuxenhetens kollektiv och i nästa steg sätts detta kollektiv – genom arbetet – i relation till nationen. I en av EI:s allmänekonomiska broschyrer från 1949, »Det angår oss alla – 4-årsplanen i korta drag« finns en rubrik som lyder »Jordbruket gör sin insats«.²⁵ Den består i att jordbruket minskar importbehoven av vissa varor. Att olika yrken och näringsgrenar kopplas ihop med varandra till en helhet frammanar såtillvida en bild av hur den nationella produktionen hänger ihop på ett meningsfullt sätt. Detta blir också en förutsättning för att kunna tala om de enskilda individernas plats i denna helhet.

Men vad är då, sammanfattningsvis, arbete enligt filmen *Arbetets melodi*? Med utgångspunkt i den tänkta målgruppen blir arbetets fostrande och socialiserande uppgifter särskilt tydliga. Arbetet är vägen till en vuxenidentitet och till vuxenlivet, en övergång från lek till allvar. Att tala om arbete i termer av yrken förstärker denna övergång. I det mer kvalificerade yrket räcker det inte att den unga vuxna, vars fysiska förmåga står i paritet med de vuxnas, deltar i produktionen som arbetskraft. Genom att betona professionell kvalifikation förväntas individen mobilisera ett större register av förmågor och egenskaper än i det simpla arbetet. Allt som allt kan man därför konstatera att arbetet i *Arbetets melodi* bildar en portal för socialisation av individen. Denna socialisation sker i åtminstone tre steg. För det första gäller det att hitta ett yrke, vilket är detsamma som att bli vuxen. Det är dock ett

steg som kräver en ansträngning i form av yrkesutbildning, men även att individen reflekterar över sina intressen och anlag. Att hitta ett yrke är inget man skall göra på egen hand. Till hjälp i denna process har (den unga) individen olika kategorier av vuxna: föräldrar, andra redan arbetande vuxna (»basen«) och myndighetspersoner.

För det andra innebär inträdet i yrket att individen blir fullvärdig medlem i de arbetandes kollektiv. Det valda yrket sätts i relation till andra yrken, såsom delar i en sammanhängande helhet. Just denna helhet blir, för det tredje, meningsfull genom nationen som ett slags geografisk inramning. På detta sätt, genom att inkorporera den arbetande individen i nationen, blir arbetet en sammanhållande kraft för både individ och samhälle. Den föreställda gemenskap som nationen ofta liknas vid blir alltså i Sveriges fall en föreställd arbetsgemenskap på nationell nivå där varje enskild arbetstagare skall känna igen sig.

Laget och samspelet

Om yrket för de ännu inte arbetande ungdomarna var den primära socialisationsagenten, så används »laget« och »samspelet« också flitigt som metaforer i Ekonomisk informations upplysningsverksamhet. Redan vid EI:s första sammanträde formulerades förslag på mottos som anspelade på och tematiserade metaforen om laget. När ordföranden Sven Andersson skulle understryka vikten av ett slagkraftigt budskap mot så kallad »arbetsskolkning» föreslår han till exempel devisen: »svik ej arbetskamraterna». ²⁶ Följer man mötesprotokollen menade andra att man borde ha mer lustbetonade paroller, som »arbetsprocessen kräver allas insats». ²⁷ Metaforen om laget är dock den mest frekventa i EI:s upplysning – i broschyren »Vi sitter alla i samma båt« figurerar exempelvis den slagkraftiga uppmaning »Svik inte laget!» som en rubrik. ²⁸

Enligt just den broschyren var det framför allt kvinnorna som i högre grad än männen uteblev från arbetet. Innan broschyren trycktes var man dock inom EI osäkra på huruvida »laget« var en lämplig metafor att använda i budskap riktade till kvinnor. Kaj Åberg från arbetsgivarföreningen konstaterar exempelvis vid ett sammanträde att



»Laget« som arbetsmetafor i Ekonomisk informations kampanjverksamhet – trots viss tvekan om huruvida det var en bra metafor i budskap riktade till kvinnor.
© ARAB.

»för männen kunde man vädja till lagandan och använda idrottsuttryck, till exempel »svik ej laget«, [men] för kvinnorna vore det kanske lämpligare att tala om kvalitetsproblem.«²⁹ Åberg funderar också kring ett särskilt slagord att rikta till kvinnorna: »måndagsflickan« – frånvaron var förutom på lördagar också hög på måndagar. På ett annat ställe påpekar han dessutom att »naturligtvis kunde upplysningsverksamheten inte i första hand framhäva landets intressen utan borde läggas mera vikt vid att man betonade kamratskapets intresse av att man inte svek laget«.³⁰

EI tryckte kring 1950 två affischer i vilka lagmetaforen förekom. »Tänk på laget – DIN frånvaro betyder större förlust än du tror«, kunde man läsa på den ena. Här sattes kostnaderna för individens frånvaro i relation till någonting bortom individen själv – och dennes plånbok. Man kan anta att »större förlust än du tror« ovan syftade till att det inte bara var individens lön som sänktes om han eller hon uteblev från jobbet. Här förväntades nog betraktaren fylla i resten, det vill säga vari den »större förlusten« egentligen bestod. Avsändaren förutsatte alltså att betraktaren redan var rustad med kunskap om den »större förlusten«. Det förelåg en beredskap och en förmåga att fylla i luckorna och, så att säga, fullfölja metaforens meningsskapande ambitioner. Även arbetskamraterna drabbades, men

konsekvenserna av att utebli från jobbet gick bortom utebliven förtjänst som hotade för den frånvarande och dennes arbetskamrater. I korthet, den som »skolkar« upptar en anställning som istället kunde ha tilldelats en icke »skolkande« arbetare – vilket innebär en »kostnad« för samhället i form av arbetslöshet. Individens handlingar sattes av EI således i direkt förbindelse med en abstrakt samhällsekonomi. Individen fick genom affischen veta att han eller hon knappast på egen hand kunde överskåda konsekvenserna av sin frånvaro.

I en annan av EI:s affischer återkom hotet om förlust, men denna gång i samband med olycksfall på arbetsplatserna. I »Olycksfallens matematik« sattes olycksfallen i första hand i samband med samhällsekonomi. De skador som arbetaren ådrog sig – till exempel »Hopp-Jerkan« – var i första hand en fråga om landets produktion, arbetskraftsförsörjning och ojämn fördelning av arbetsbördan. Individens rädsla att skada sig eller förlora kroppsdelar i arbetet togs alltså inte som utgångspunkt, vilket kanske vore mer väntat ur kampanjsynpunkt. Inte heller i en liknande affisch med rubriken »Handen – Ditt viktigaste verktyg« var det individens hälsa som var motivet för ökad säkerhet. Här var det den uteblivna förtjänsten som förmedlade budskapets riktighet och relevans. Skador i arbetet ledde till lägre inkomst – »Kom ihåg! Stympad hand ger stympad lön«.



Även arbetsolyckor sattes i samband med samhällsekonomi i Ekonomisk informations upplysningsmaterial. © ARAB.

Metaforen kring »laget« fick i EI:s informationsverksamhet ett av sina mest pregnanta uttryck i kortfilmen *Samspel*. Filmen samproducerades av tidningarna *Tiden* och *Vi* 1949, och regisserades av Gunnar Skoglund, en filmare som hade landets mest kända röst – Skoglund var den smattrande speakerrösten i SF-journalen. Enligt EI lär fler än hundratusen personer ha sett *Samspel* fram till 1952. Filmen visades som förspelsfilm på biografier men hade »sin största betydelse [...] vid folkrörelsernas möten i samband med företagsaftnar«.³¹ Under temat »handelsbalansen« behandlade *Samspel* olika rationaliseringar, förslagsverksamhet och företagsnämnder³² – samt inte minst »det stora samspel som vi alla måste delta i för att förbättra den så kallade handelsbalansen.« Detta samspel skildrades på flera nivåer, från den enskilde arbetarens förslag till förbättringar och rationaliseringar, via företagsnämndernas partsgemensamma arbete, till »vårt utbyte av varor med jordens övriga länder«.



Titelbild ur kortfilmen *Samspel* (Ekonomisk information, 1949) i regi av Gunnar Skoglund. Olympiaden i London 1948, där det svenska fotbollslandslaget vann guld, representerade den eftersträvarsvärda laganda som enligt filmen skulle garantera Sveriges konkurrenskraft på världsmarknaden.
© ARAB & SLBA.

Samspel inleddes med sekvenser från olympiaden i London 1948, där det svenska fotbollslandslaget vann guld. »Nordahl-laget« används som exempel på ett fungerande samspel som ledde till internationella framgångar. Samspelet gjorde också att den svenska fotbollen, enligt Skoglund blev »så världsberömd, att Sverige med ens fick en alldeles ny exportartikel: stjärnspelarna i fotboll«. Noteras kan att fotbollslandslaget användes för att frammana ett slags »lagkänsla« redan året innan *Samspel* hade premiär – »Spela med A-laget: säkra segern för arbetarpartiet«.



Fotboll och politik. SSU-affisch från 1948. © ARAB.

Efter denna filmiska ingress fick publiken genom Skoglund möta handelsministern John »Kinna« Ericsson i dennes arbetsrum. Syftet med besöket var att få reda på vad »det stora samspelet egentligen innebär«. Skoglunds och Ericssons diskussion i arbetsrummet bildade utgångspunkten för ett antal »utflykter« till olika arbetsplatser. »Tyvärr har vi inga filmbilder av exporthandlingarna i samband med bröderna Nordahls, Liedholms och Grens överförande till Italien [...] men vi har desto fler bilder av hur annat, så kallat svenskt kärnvirke exporteras«, påtalade Skoglund inledningsvis. I slutet av filmen återkom fotbollen när Skoglund sammanfattade filmens huvudbudskap: för att Sverige och svenskarna, det vill säga såväl arbetare, tjänstemän som företagare, skulle kunna hävda sig i det stora samspelet på världsmarknaden krävs det laganda. Om bara lagandan fanns har »vår industri de allra största chanser att göra sig gällande med samma konkurrenskraft som visades av det fotbollslag där samspelet nådde sin fulländning kring såna som exempelvis Gunnar Nordahl och »Garvis«.

I filmen påpekades att »samspelet« på arbetets och industrins område sträckte sig från en global nivå med handelsutbyte »med jordens alla länder« till partsgemensamt samarbete på arbetsplatserna genom

företagsnämnderna. Handelsminister Ericsson påpekade att trots att rationaliseringar och effektiviseringar genomförts, så var det praktiska resultatet beroende av att »alla parter på arbetsplatsen är positivt intresserade«. »Samspelet« var ett samarbete mellan individer vilka inom ramen för förslagsverksamheten tillsammans utarbetade idéer till rationaliseringar. I filmen bands individen genom arbetet ihop med världshandeln och världsekonomin. För att Sverige och svenskarna, det vill säga såväl arbetare och tjänstemän som arbetsgivare, skulle kunna hävda sig på världsmarknaden krävdes samma laganda som i fotbollslandslaget.

En befrämjare av denna laganda var företagsnämnderna och i ett avsnitt av *Samspel* fick publiken följa arbetet i en av dessa. I en sekvens leder den verkställande direktören arbetet och publiken får se hur diskussionen löper kring punkt nummer fem på dagordningen: »introduktion av nyanställda«. En broschyr finns för ändamålet, vilket anses tillräcklig för att lösa introduktionsfrågan. En representant för arbetarna, Jonsson, förespråkar dock att introduktionen också skall innebära att den nyanställda får följa med »en gammal arbetare« för att se hur tillverkningen går till och hur det har ordnats »med trivsel och sådant«. Jonsson är övertygad om att om man tar hand om en nyanställd på rätt sätt så skulle han känna att han kommer in i en kamratrekts och det kanske kan bli ett botemedel mot överrörligheten – och mot den olovliga frånvaron på lördagar och måndagar. VD:n finner Jonssons förslag bra, och ger verkstadsklubben och verkstadsledningen i uppdrag att gemensamt utreda frågan och komma med förslag till nästa sammanträde.

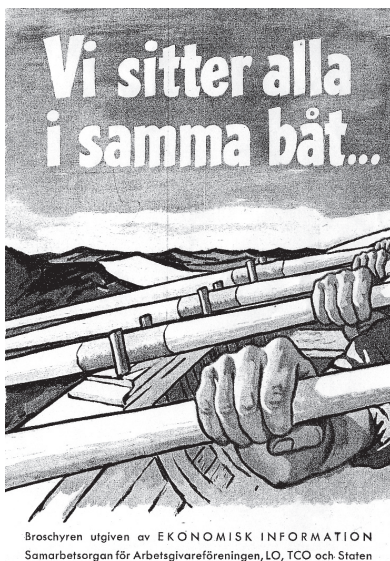
I *Samspel* återkom alltså problemet med hög frånvaro och personalomsättning, vilket ju utgjorde ämnet för flera av EI:s affischer och broschyrer. Apropå scenen ovan konstaterade Gunnar Skoglund att »så låter det och skall låta i det Företagssverige som funnit att bara ett i detalj drivet samspel mellan arbetsgivare och arbetstagare kan ge den laganda som är nödvändig för att kunna öka vår produktion så att den blir konkurrenskraftig på världsmarknaden«. Genom att arbetet – via metaforen om laget och samspelet – satte individen i samband med »företags-« eller »produktionssverige«, och i förlängningen med »världsmarknaden«, ville filmen ge möjligheten att förstå allt det som

inte kunde beskrivas i sin helhet;³³ *Samspel* ville helt enkelt upprätta en meningsfull relation mellan individen och nationens förmåga att hävda sig på det internationella planet. »Laget« och »samspelet« bidrog till att strukturera denna förståelse av världen, inte bara i termer av samarbete mellan människor eller parterna på arbetsmarknaden, utan också som ett internationellt ekonomiskt samspel.

Ytterligare ett exempel är att Skoglund och Ericsson i filmen konsekvent använder pronomenen »vi«, »oss« och »vår« om nationen Sverige och svenskarna, för att understryka de kollektiva intressena i anslutning till produktion och arbete. »Ja, om vi nu ska exportera mer, så måste vi väl också producera mer?«, påtalar exempelvis Skoglund. »Ja vi har ju ökat vår industriproduktion med 45 procent sedan 1938 – våra produktionsmetoder har blivit effektivare.« På samma sätt som laget rymmer en gränsdragning gentemot den omgivning som inte ingår i laget blir laget också ett sätt att skapa en omslutande vi-känsla. Vi, det vill säga alla svenskar, bör vara delaktiga i industriproduktionen och dess effektivisering. Den konsekventa användningen av »vi« kan också ses som ett sätt att sudda ut distansen mellan avsändaren och den tänkta publiken, mellan makthavare och »folket«. Avsändaren talar då inte enbart *till* åskådaren utan även med honom eller henne samt, inte minst, å dennes vägnar. I *Samspel* skall kanske tilltalet därför främst förstås mer som ett slags »pep talk« än som ett förmanande ord.

Farkostmetaforer

Ambitionen, som på olika sätt återkom i EI:s affischer och filmer, var att sätta individens handlande i relation till en vidare kontext. Denna strävan blir särskilt tydligt i den broschyr och affisch som EI tog fram som huvudparoll för kampanjen mot produktionshämmande faktorer mellan 1949 och 1950. Kampanjen inleddes hösten 1949 och hade mottot: »Vi sitter alla i samma båt«. Det blev också titeln på den broschyr som distribuerades som gratisbilaga i olika fackförbunds- och tjänstemannatidskrifter. Upplagan var på hela 1.650.000 exemplar och beräknades nå i princip samtliga organiserade löntagare.³⁴ Samtidigt spreds 35.000 affischer, främst till arbetsplatserna, med samma motiv.



»Båten« som arbetsmetafor i Ekonomisk informations kampanjverksamhet. Den lilla båten Sverige på världsekonominns oroliga hav. © ARAB.

Ytterligare affischer distribuerades till företag, arbetsförmedlingar och statliga verk bland annat med budskapen: »Ta inte ledigt från jobbet utan starka skäl«, »Slå ned produktionshindren« och »Lägg en grund för bättre standard«. Även affischen »Bli ingen hoppjerka – Svik inte laget« ingick i denna kampanj.

Båten som metafor för stat och samhälle – vilken för övrigt användes redan av Platon – sammanfattar väl de olika ämnen som togs upp i EI:s upplysningsverksamhet. »Båten«, eller »skeppet« var en metafor som på samma gång beskrev sammanhållning, arbetsdelning och målorientering på samhällsnivå.³⁵ I mångt och mycket fungerade den som hela verksamhetens giltighetsgrund. Om havet var ett slags metafor för världsmarknaden, gällde det för den lilla nationen Sverige – den lilla roddbåten – att kämpa hårt för att hävda sig. Det gällde också att ledningen fattade kloka beslut om färdriktning, kurs och vägval. Ledningen skulle genom sina kunskaper undvika grynnor, oväder och andra faror – och för dem som rodde gällde det att göra det med kraft och uthållighet. Att »världsekonomin« omtalades som havet gav den karaktären av natur, det vill säga något människan inte kunde rå över, bara anpassa sig efter. Om världsekonomin var något man inte kunde påverka, var Sveriges ekonomi däremot i högsta grad någonting som



»Rälsen« som arbetsmetafor.

Arbetet som ett slags räls på vilken tåget (samhället) färdas. Konsten är att inte »spåra ur«, snarare »gå som på räls« eller att »gå som tåget«. Men vart är tåget egentligen på väg?

© ARAB (originalet i färg).

man måste förhålla sig till aktivt. »Båten« Sverige kunde i egenskap av farkost styras genom att gasa eller bromsa. Genom aktiva ingrepp framstod den svenska ekonomin som ett styr- och hanterbart projekt. I EI:s broschyr »Vi sitter alla i samma båt« var det just världshandeln som var »i olag«. De ekonomiska svårigheterna berodde på att »kriget förstört världshandelns ömtåliga maskineri«. Men »för att vi i vårt lilla land ska kunna hålla kostnaderna låga och välståndet högt, måste vi ingå som en del i en effektivt arbetande internationell arbetsfördelning«. Ett annat exempel på EI:s mediestrategiska arbete kring samspel, laganda och gemensamma mål i nationens intresse var affischen »En man ur jobbet«. Här utgjorde arbetet och arbetarna den räls som tåget – det vill säga samhället – färdades på. Rälsen indikerade att det fanns ett slutmål, en ändstation, men det var framför allt den outtalade metaforen »att spåra ur« som var viktig här. Att spåra ur var att förlora kontrollen; den som uteblev från arbetet hotade samhället som därmed riskerade att spåra ur.

Med utgångspunkt i ovanstående kan man emellertid fråga sig var

dessas metaforiska båtar och tåg egentligen var på väg? I de fall som samhälleliga mål formulerades i EI:s upplysningsmaterial rörde det sig om ekonomiska eller materiella mål i form av höjd levnadsstandard och ökad välfärd. På ett sätt var det ett slags paradoxal utopi med närmast taoistiska undertoner – det var vägen som var målet. Att EI representerade alla parter på arbetsmarknaden förstärker detta intryck. Det fanns ett samhälle och ett samhällsprojekt men detta var ett »stillastående« projekt – trots farkostmetaforiken – eftersom det inte strävade mot en annan plats, ett annat samhälle utan utgick från premissen att det som redan fanns också skulle finnas i (större utsträckning) i framtiden.

Samhället genom det »goda« arbetet

Gemensamt för de filmer, affischer och broschyrer som EI producerade var att de genom metaforer konstruerade föreställningen om det »goda« arbetet. Yrkesvalet att finna »sin melodi«, lagmetaforen och »samspelet«, samt inte minst samhället som en metaforisk farkost, utgjorde alla facetter i denna konstruktion. På olika sätt beskrev dessa metaforer arbetet som det nav kring vilket både samhället och individerna hölls samman. I arbetet manifesterades teman som sammanhållning och samarbete. Det var genom arbetet som samhället skulle byggas och utvecklas, och för individen erbjöd arbetet ett fullvärdigt medborgarskap och meningsfull plats i kollektivet – och i tillvaron i övrigt. Det sistnämnda antydde också att arbetet gav individen lösningen på ett modernt problem: identiteten.³⁶ Arbetets identitet, eller arbetaridentiteten, var dock paradoxal: den förutsatte å ena sidan själva arbetet, samtidigt som den, å den andra sidan, också byggde på motstånd mot arbetet och dess villkor till exempel genom den fackliga kampen.

De metaforer som förekom i upplysningsmaterialets olika budskap kan därför sägas måla upp EI:s »bild« av vad arbete egentligen bestod i ur samhällets perspektiv. Men en allmänt formulerad och generaliserad innebörd av arbetet låter sig inte representeras mimetiskt eftersom »arbetet« ju är en oöverskådlig mängd olika verksamheter vars inbördes relationer (till exempel relationen arbetstagare – arbetsgivare eller arbetsköpare) grundar sig i föreställningen om en enhetlig metaforisk

»bild«.³⁷ Denna metaforiska »bild« föreslår ett »sätt att se«, det vill säga ett perspektiv som »placerar oss på distans« från verkligheten så att individen kan integrera delarna till en helhet; en »bild« av arbetet som på en gång är en bild av alla arbeten och inget arbete.³⁸ På detta sätt blir moderna visuella massmedier medskapare av föreställningar om arbetet som en neutral allmänmänsklig verksamhet. Även lönearbetet framstår här som något objektivt eller oantastligt neutralt, befriat från konflikter och förtryck. Genom massmedierade »bilder« av arbete kan den moderna relationen mellan den socialt definierade individen och det funktionellt definierade systemet etableras och reproduceras.

Metaforer har en särskild förmåga att förmedla kunskaper om en komplicerad verklighet. När det gäller den samhälls- och »världsekonomiska« bakgrund i vilken EI:s upplysningskampanjer hämtade sina giltighetsanspråk kanske metaforerna blev det *enda* sättet att beskriva vad det rörde sig om och på vilket sätt detta hade med människorna att göra. Intressant är att metaforerna inte sällan hämtades från populärmusik och idrott. Kanske kan detta tolkas som en anpassning till en allt mer medievan publik. I betänkandet *Social upplysning* från 1949 diskuterades exempelvis hur förväntningarna hos publiken ständigt skruvades upp genom upplysningsteknikens modernisering där press, radio och film »ständigt prövar nya vägar för att stärka och upprätthålla kontakten med den stora publiken«.³⁹ Ett »högt uppdrivet reklamväsen, spelande på den moderna propagandans alla instrument, har vant nutidsmänniskan vid att bli bjuden på åskådlig och fantasieggande information i rikt varierad uppläggning«.⁴⁰ För upplysningsfilmen betonade man följaktligen att formen var avgörande för att nå ut med budskapet.

Faktum är att EI:s filmer om arbetet till och med kan tolkas som ett slags pedagogiska texter, vars underliggande föreställning om *filmmediet* och dess förhållande till samhället, var ambitionen att hjälpa människor att inse sin potential som samhällsvarelser. Ambitionen att genom användningen av metaforer och med hjälp av visuella massmedier föreslå publiken ett perspektiv kan i EI:s fall därför problematiseras ytterligare. Den mening som i EI:s kampanjer tillskrivs arbetet från ett samhällsperspektiv rymmer nämligen en tydlig föreställning om intresseharmoni, underbyggd med en avpolitiserad

syn på ekonomi (ekonomi som en »maskin« eller som »naturlag«). Den (national)ekonomiska bakgrund mot vilken arbetet och dess positiva betydelse för individ och samhälle målades upp förutsatte ett gemensamt grundläggande intresse att samhället kunde uppfattas som en meningsfull och sammanhängande helhet.⁴¹ »Vi sitter alla i samma båt« kan därför tolkas som en avpolitiserande metafor eftersom den innesluter allt och alla – även avsändaren. Det gör i sin tur att den för alla definitioner av kommunikation *helt* nödvändiga föreställningen om distans mellan avsändare och mottagare delvis suddades ut. Avsändaren gjorde sig till en del av ett »vi«, som i nästa steg kunde göra sig till representant för »självklarheten« – och inte för ett politiskt projekt. Den som opponerade sig mot arbetet – underförstått det »goda« arbetet – definierades som omoralisk, det vill säga oförnuftig.⁴²

Trots att EI formellt representerade samtliga parter på arbetsmarknaden rörde det sig ju här endast om *en* avsändare, låt vara en mäktig, resursstark och partssammansatt sådan. De bilder av arbetet som EI kommunicerade var generellt sett tämligen representativa för tidsperioden och den Saltsjöbadsanda av samförstånd som präglade den svenska modellen. Intressant vore därför att i ett nästa steg undersöka vilka andra »bilder« som förekom vid denna tid. Till exempel kunde en fortsättning vara att undersöka hur arbetet, människan och samhället konstruerades i de olika fackförbundens kommunikationsverksamhet.⁴³ Det arbetet återstår dock att göra.

Fotnoter

¹ André Gorz, *Arbete mellan misär och utopi* (Göteborg: Daidalos, 2001). Gorz är en av dem som menar att lönearbete idag är mer ideologi än praktisk verksamhet i takt med att allt fler hamnar utanför arbetsmarknaden på grund av en strukturellt orsakad arbetslöshet.

² Hannah Arendt, *Människans villkor: vita activa* (Göteborg: Daidalos, 1998), 33. Ett exempel på antaganden om arbetets värde bortom försörjningen finns i filmen *Arbete åt alla!* från 1974 som gjordes på uppdrag av LO och SAP. Olof Palme inleder filmen med följande ord: »Arbetet ger åt den enskilda människan hennes försörjning och inkomst, men mer än så. Arbetet skall också lägga grunden för självkänsla och egenvärde. I arbetet skall människor få en uttrycksmöjlighet, en väg att förverkliga sin egenart och sin personlighet. Arbetets syfte är också att skapa någonting för det gemensamma bästa. Genom arbetet kan människor tillsammans skapa ett bättre samhälle.« Arbetet utgör här grunden för individuell utveckling men också för samhällelig utveckling. I ett tredje steg, vilket delvis följer av de föregående och som därför kan sägas vara en slutsats, möjliggör arbetet en *förening* av individuell och samhällelig utveckling. Jämför inledningen i Michael Allvin, *Det individualiserade arbetet: om modernitetens skilda praktiker* (Stockholm: Symposion, 1997).

³ I texten används ordet »upplysning« inte »propaganda«. I interna texter använder man inom EI ofta ordet »propaganda« för att beskriva verksamheten, medan ordet »upplysning« oftare förekommer i de mer officiella benämningarna. Ordet propaganda har vid tidpunkten inte samma givet negativa klang som det har i dag. I ett med undersökningen samtida resonemang om skillnaden mellan upplysning och propaganda skriver Kommittén för social upplysning (KSU) att »legitima uppgifter för [...] upplysningsverksamheten – de må betraktas som »propaganda« eller inte – är enligt kommitténs mening sådana informationsåtgärder, som syftar att påverka medborgarnas positiva inställning till vissa allmännyttiga företeelser eller strävanden.« Kommittén för social upplysning, *Social upplysning: betänkande* SOU 1949:31, 11. Huruvida EI:s upplysningsverksamhet handlar om »allmännyttiga företeelser« kan naturligtvis diskuteras.

⁴ För undersökningen har endast 34 minuter av filmens totala längd om 52 minuter varit tillgängliga. Däremot har manuset funnits tillgängligt. I en jämförelse mellan manus och de 34 första minuterna visade det sig att filmen nästan helt överensstämmer med manus varför detta antas gälla även de resterande 18 minuterna.

⁵ Det sista mötesprotokollet i EI:s arkiv på Riksarkivet är daterat den 8/11 1956. Efter 1955 tycks verksamheten ha avtagit i intensitet. I mötesprotokoll från den 31/3 1955 nämns i förbigående »den starkt reducerade medelstillgången« och på hösten samma år togs frågan om EI:s fortsatta verksamhet upp i en promemoria riktad till parterna. Dessa beslutade att viss kontinuerlig informationsverksamhet i allmänna ekonomiska frågor skulle bedrivas – se promemoria 3/9 1955 och 10/11 1955. Av protokollet framgår att en hemställan om ytterligare anslag med 200.000 kronor avseende organets verksamhet för budgetåret 1957/58 lämnats till chefen för handelsdepartementet John Ericsson. I arkivmaterialet finns inget protokoll där beslut tas om att EI:s verksamhet skall upphöra. Dessutom finns en brevkurs producerad efter den 8 november som antyder att verksamheten fortsatte i någon form även efter det sista mötet.

⁶ EI:s broschyr »Vi sitter alla i samma båt« 1949.

⁷ Statsverkspropositionen 1956, bilaga 12: tionde huvudtiteln, 167.

⁸ »P.M. angående Ekonomisk informations verksamhet budgetåren 1950/51–1952/53 och behov av fortsatt upplysningsverksamhet».

⁹ Filmerna *Sanningen om Johansson* (7 min) och *Vad gör väl en frimåndag* (4 min) in-spelades våren 1949 och båda riktar sig mot den »onödiga frånvaron från arbetet«. Under hösten samma år spelades filmerna *Var finns händerna* (20 min) och *Samspel* (23 min) in. Den förstnämnda filmen behandlar enligt E1 »den yngre arbetskraftens överörrörlighet« medan den senare beskrivs som en »propagandafilm för förslagsverksamheten«. Ett år senare, hösten 1950, inspelades *Franzson vaknar* (25 min) som skildrar företagsnämndernas arbete »och deras betydelse för samarbetet på arbetsplatserna«. Vid samma tidpunkt spelades även rationaliseringsfilmen *Enklare, mera, bättre* (25 min) in. Under sommaren och hösten 1952 färdigställdes *Arbetets melodi* (52 min) och *Vad kostar det* (30 min). Medan den förstnämnda riktar sig till ungdomar och propagerar för yrkesutbildning, ingick den senare i en kampanj för »aktivering av företagsnämndsverksamheten«. Filmerna producerades i första hand för mötesverksamheter, men de flesta förekom också i omarbetade versioner som förspelsfilmer på biograferna.

¹⁰ I övrigt bedrevs upplysningsverksamheten via brevmärken, inslag i radioprogram och vandringsutställningar. Man gav stöd åt bildningsförbundens studieverksamheter och hade även en pressservice som försåg dagstidningar med så kallat bildstatistiskt material som främst byggde på konjunkturinstitutets rapporter och prognoser.

¹¹ Anders L. Johansson, *Tillväxt och klassamarbete: en studie av den svenska modellens uppkomst* (Stockholm: Tiden, 1989), 390.

¹² Ibid.

¹³ Allvin 1997, 167

¹⁴ Yvonne Hirdman, *Att lägga livet till rätta: studier i svensk folkhemspolitik* (Stockholm: Carlssons, 2000), 222.

¹⁵ Mötesprotokoll 21/2 1949.

¹⁶ »P.M. angående upplysningsverksamheten« (1949).

¹⁷ Proposition nr 83, 1950.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Den tredje representanten för staten var Sven Larsson från Statens institut för konsumentfrågor. Arbetsgivarsidan representerades av Fritz Jarre (direktör), Nils Holgersson (SAF) och Kaj Åberg (Sveriges textilindustriförbund). LO representerades av Folke Allard, informationssekreterare på LO, Ture Flybo, ombudsman och expert på företagsnämnder samt Nils Kellgren, ekonom och arbetarrörelsens ledande expert på Marshallplanen. Tjänstemännens representanter i kommittén var P.E. Bergström från Svenska industritjänst emannaförbundet (SIF) och Lennart Lundgren från TCO. Vid kommitténs två första möten deltog även utredningschefen på LO Rudolf Meidner.

²⁰ Protokoll 21/2 1949.

²¹ Protokoll 3/6 1954. Förspelsfilmen var 13 minuter lång och gjordes i 15 kopior.

²² »P.M. ang. en propaganda- och upplysningsfilm om yrkesutbildning«.

²³ Broschyren »Vi sitter alla i samma båt«.

²⁴ Allvin 1997, 148. Lönearbetet står i kontrast till alla andra aktiviteter. Det som inte är arbete skiljs ut från (det seriösa) arbetet som »lek«, »hobbys« eller »improduktivt arbete« (det sistnämnda gäller i synnerhet kvinnornas arbete i hemmet).

²⁵ Broschyren »Det angår oss alla – 4-årsplanen i korta drag« trycktes i 100.000 exemplar och distribuerades via SAF, LO och TCO till de anställda på arbetsplatserna runt om i Sverige.

²⁶ Protokoll 21/2 1949.

²⁷ Ibid.

²⁸ I arkivmaterialet finns ett odaterat utkast till ett filmmanuskript med titeln »Svik ej laget«. Utkastet utarbetades av Gunnar Skoglund som för EI:s räkning regisserade filmen *Samspel*. Filmen spelades dock aldrig in.

²⁹ Protokoll 28/2 1949.

³⁰ Ibid.

³¹ »P.M. angående Ekonomisk informations verksamhet budgetåren 1950/51–1952/53 och behov av fortsatt upplysningsverksamhet«.

³² År 1946 träffades ett kollektivavtal mellan LO och SAF om företagsnämnder, som skulle ha en rådgivande funktion i frågor om utbildning, personalpolitik, arbetarskydd och permitteringar. Företagsnämnder skulle finnas på företag med minst 50 anställda. Bert Fredriksson & Alf Gunnmo, *Våra fackliga organisationer* (Stockholm: Rabén & Sjögren, 1992), 49.

³³ George Lakoff & Mark Johnson, *Metaphors we live by* (Chicago: University of Chicago Press, 1980), 193.

³⁴ Protokoll 20/10 1949. Broschyren utarbetades av Ekonomisk Information i samverkan med AB Svenska telegrambyrån.

³⁵ Jämför F. R. Ankersmit, *Aesthetic Politics: Political Philosophy Beyond Fact and Value* (Stanford CA: Stanford University Press, 1997), 257ff.

³⁶ Genom arbetet uppnås det som Anthony Giddens formulerat enligt följande: »att vara människa innebär att praktiskt taget hela tiden veta, enligt en eller annan beskrivning, både vad man gör och varför man gör det.« Anthony Giddens, *Modernitet och självidentitet: Självet och samhället i den senmoderna epoken* (Göteborg: Daidalos, 1997), 47.

³⁷ I en artikel har Elizabeth Cowie diskuterat hur lönearbetet saknar en inneboende natur eller ett väsen. Det är inget ting eller objekt, det är en föreställning: »It [work] is a concept, an abstraction which distinguishes and defines a portion of human activity and interaction«. Arbetet är diskursivt konstruerat, det vill säga att dess innebörder grundar sig i en rad åtskillnader av ekonomisk och social karaktär gentemot andra aktiviteter. Dessa diskursiva åtskillnader låter sig inte direkt fångas på film. Filmmediet kan användas till att reproducera bilder av mänsklig (fysisk) aktivitet, medan lönearbetet måste ges betydelser utanför bilden och därmed konstrueras i vidare mening. Elizabeth Cowie, »Working images: The Representation of Documentary Film«, *Work in Modern Times* red. Valerie Mainz & Griselda Pollock (Burlington: Ashgate, 2000), 174.

³⁸ Ankersmit 1997, 357f

³⁹ SOU 1949:31, 2.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Jämför Arendt 1998, 161. Arendt skriver (inspirerad av Myrdal) att den liberala ekonomin rymmer ett ideal om en intresseharmonisk förutsätter att samhället måste uppfattas som en helhet, vilket, enligt henne, är begreppsligt omöjligt.

⁴² Jämför Allvin 1997, 145: »Ett samhälles föreställning om moral är ett uttryck för dess bild av sig själv såsom förnuftigt. Samhällets syn på »oförnuft«, alltså psykiska störningar, är därför också ett uttryck för dess föreställning om omoral«. Detta är ett ju också ett centralt tema i Michel Foucaults undersökningar.

⁴³ »Arbetarrörelsen« är inget oproblematiskt begrepp. Åsa Linderborg konstaterar i sin avhandling att det varit ett återkommande inslag i kampen om intern hegemoni att SAP och LO försökt monopolisera begreppet arbetarrörelse. Till exempel kan

benämningen »reformistisk arbetarrörelse« användas för att skilja ut en »revolutionär« eller »kommunistisk« arbetarrörelse. Åsa Linderborg, *Socialdemokraterna skriver historia: historieskrivning som ideologisk maktresurs 1892–2000* (Stockholm: Atlas, 2001), 488.

Från pr-minister till massmediernas Segovia: Olof Palme och televisionen

Gunnela Björk

»Ingen dag utan Olof Palme. Den ambitionen tycks vår statliga monopol-tv mer och mer ha gripits av. Inget tillfälle bör försittas att låta Tage Erlanders tänkte efterträdare framtona i rutan. Olof Palmes namn och nuna skall klubbas fast i tittarnas medvetande.'« Så uttryckte sig en av många kritiska ledarskribenter 1963 om Olof Palmes framträdanden i den fortfarande ganska nya och mycket omdiskuterade televisionen. För den som vill studera förhållandet mellan tv-mediet och politiken är Olof Palme ett tacksamt prisma. Hans politiska karriär gick hand i hand med televisionens utveckling i Sverige. Till skillnad från många av den tidens politiker som var djupt skeptiska till detta nya »amerikaniserade« medium, hade Olof Palme goda förutsättningar att uppfatta och utnyttja de nya möjligheter som televisionen erbjöd. Redan som ung frilansskribent i *Svenska Dagbladet* hade han skaffat sig erfarenheter av journalistiskt arbete; han var intresserad av och väl insatt i amerikansk politisk debatt och kunde från och med 1965 som minister med ansvar för radio- och tv-frågor fördjupa sin förståelse för det nya mediets potential.

Palme efterträdde Gunnar Skoglund som kommunikationsminister vilket enligt den dåvarande radiochefen Olof Rydbeck innebar en period av öppenhet och gott samarbete; Olof Palme hade ett äkta intresse för mediefrågor och insikter som helt lyste med sin frånvaro hos hans företrädare, skriver Rydbeck i sina memoarer.² Palme låg också bakom den proposition som antogs hösten 1965 om ett sammanhållet, reklamfritt tv-bolag med stor frihet för de bägge tv-kanalerna och en inbördes konkurrens dem emellan. Under 1970-talet gick han balansgång mellan att hävda Sveriges Televisions självständighet och att kritisera vad han såg som oacceptabla påhopp på arbetarrörelsen. In i det sista var han motståndare till att släppa in reklam i SVT.³

Televisionen var alltså under en period på 1960-talet Olof Palmes ansvarsområde, och blev också hans talarstol. Genom den blev han en »politisk kändis« som en skribent uttryckte det efter partiledarvalet 1969. Men hans medverkan i TV gjorde honom inte bara till en välkänd person för i princip hela svenska folket, utan renderade honom också mycket kritik under årens lopp. Han anklagades för att använda mediet för att gynna sin egen karriär, eller med ett av 1960-talets modeord, för egen »P.R.« Journalisterna sades gå i hans ledband och beteckningen »massmedias Segovia« myntades av en av hans kritiker, som anspelade på den berömde spanske gitarristens förmåga att få strängarna att frambringa den ljuvligaste musik.⁴

Medier och politik

Förhållandet mellan medier och politik har alltid varit föremål för diskussion. I Sverige som på andra håll i världen har partier och politiker varit beroende av och samspelat med medier; idag mer än någonsin när mediearenan har ökat i betydelse i takt med att antalet partimedlemmar minskar – eller om det möjligen är tvärtom. Kampen mellan politiker och medier om kontrollen över vad som ska publiceras är inte heller något nytt fenomen. I den bemärkelsen är det som idag ofta kallas för »politikens medialisering« en historisk process med rötter långt tillbaka i tiden, vilket också framgår av flera andra artiklar i den här boken. Den gryende arbetarrörelsen i slutet av 1800-talet, såväl som dagens politiska

ledare har haft att förhålla sig till sin tids medier och de möjligheter som dessa har erbjudit.

Mediepolitik kan studeras på olika nivåer. Under 1950-talet och de följande årtiondena fattade Sveriges riksdag en rad viktiga beslut som rörde radions utbyggnad, televisionens etablering och införandet av ett statligt presstöd. På partinivå försökte det socialdemokratiska partiet komma tillrätta med sin förlustbringande press och förlagsverksamhet. Därtill gällde det att anpassa partiorganisationen för att kunna möta de stora förändringar i mediesituationen som präglade tiden från 1950-talet och framåt: allt fler och mer välutbildade journalister som såg som sitt främsta uppdrag att kritiskt granska samhällets makthavare. Går vi ner på individnivå hittar vi ett antal centrala aktörer i den här förändringsprocessen och en av dem var Olof Palme.⁵

När Olof Palme kom in i politiken i skiftet mellan 1940- och 1950-tal var televisionen fortfarande bara på planeringsstadiet i Sverige. För nyhetsförmedlingen i rörlig bild svarade Svensk Filmindustris veckorevy, vilka visades inom ramen för ordinarie biografföreställningar och förnyades varje vecka. Statsminister Tage Erlanders handsekreterare Olof Palme hann skymta förbi i några veckorevyer, i hälarna på Erlander.⁶ När televisionen väl kom var Olof Palme med från början. Den 29 oktober 1954 sändes »En skål för televisionen«, en slags kortfilm på drygt fyra minuter med underrubriken »Radiotjänsts första egentliga tv-program«. I en sekvens syntes Palme tillsammans med Erlander, med pressfotografer i förgrunden. När sedan de ordinarie tv-sändningarna kom igång 1955–56 sågs Palme då och då i tv-rutan; oftast som bisittare till Erlander i någon debatt. I januari 1958 intervjuades han i sin egenskap av landets yngste riksdagsledamot. I den tv-sända ATP-debatten samma år satt han väl synlig bakom Erlander och sekunderade honom. 1959 intervjuade han själv flera europeiska socialdemokratiska ledare, bland andra den österrikiske socialdemokraten Bruno Kreisky.

Så långt gick allt bra och Olof Palmes framträdanden väckte ingen större uppståndelse. Men annat var det hösten 1960, då han skulle debattera med folkpartiledaren Bertil Ohlin. Programmet kommenterades på ledarsidorna i nästan samtliga tidningar. Borgerliga ledarskribenter ansåg Palme alltför ivrig, hånfull, hetsig, arrogant, försmädlig och osympatisk i sitt framträdande och sin hållning gentemot den betydligt

äldre och mer erfarne Ohlin. »Hr Palme borde ha tänkt på att tv-rutan är avslöjande«, skrev *Sydsvenska Dagbladet* och fortsatte:

Det är egendomligt med dessa renegater. De blir alltid mera extrema i sina politiska uppfattningar och i sitt sätt att uppträda än gamla kämpar som kommit in i partiet från barnsben. De gamla sossarna förvärvar sig stil och värdighet. Men överklassynglingen Palme, som sökt sig till socialdemokraterna – jag tror visst av ärlig övertygelse – har tydligen den uppfattningen, att han måste uppträda så utmanande och nonchalant som möjligt mot den klass, varifrån han kommer, för att medlemmarna i arbetarpartiet skall tro på ärligheten i hans övertygelse.⁷

Även om de socialdemokratiska tidningarna å sin sida talade om »sting i angreppen« och »strålände debattthumör«, torde det ha stått klart även för Palmes sympatisörer att det inte var någon lyckad insats. I flera år efteråt återkom de borgerliga tidningarnas ledarskribenter till hur misslyckat och fränstötande Palmes tv-framträdande den gången hade varit, då han som *Dagens Nyheter* skrev »höll på att skrämma slag på halva folket och [fick] regeringspartiet att frukta ett valnederlag.«⁸

När Olof Palme 1965 blev kommunikationsminister och därmed ansvarig för radio- och tv-frågor var det istället hans flitiga medverkan i olika medier som lyftes fram av de borgerliga ledarskribenterna – ofta med negativa förtecken. Han kallades »PR-minister«, »propagandaminister« och »veckotidningarnas nye glamourgosse nummer ett« och tidningarna talade om hans »våldsamma jakt efter publicitet«.⁹ Moderata *Nya Wermlands-Tidningen* frågade i en ledare: »Begär han ännu mer PR av massmedia? Kanske har det funnits någon dag då han inte förekommit i TV eller radio eller tidningar. [...] Det sägs att s.k. linslöss aldrig kan få nog av publicitet.«¹⁰

När Palme ett par år senare utsågs till ecklesiastikminister och tog radio- och tv-frågorna med till sitt nya departement fortsatte kritiken på samma tema. På de borgerliga tidningarnas ledarsidor anklagades han för att använda radio och tv som sin »personliga reklamapparat« för att gynna den egna karriären. De socialdemokratiska tidningarna hade en mer positiv syn på Olof Palmes tv-framträdanden. »Tydligt är att han under senare år genom flitigt deltagande i TV-debatter och

mötesverksamhet inte bara blivit känd utan i vida kretsar mötts med stora sympatier.«¹¹

Kritikerna hade rätt så till vida att Palme var en flitig gäst i tv-programmen, framför allt från och med mitten av 1960-talet. Till skillnad från många andra av den tidens politiker insåg han televisionens genomslagskraft och drog sig heller inte för att framträda i de vid den här tiden ofta direktsända programmen. I »Aktuellt« kommenterade Palme det mesta från fula ord i tv och abortresor till Polen, till Vietnamkriget och diktaturerna i Rhodesia och Portugal. Av SVT:s arkiv att döma var nyhetsintervjuerna ofta runt tre minuter, ibland längre som i samband med kärhusockupationen 1968 då »Aktuellt« sände ett inslag där Palme fick komma till tals i över sex minuter.

Men Olof Palme sågs inte bara i nyhetssammanhang. Han framträdde även i kulturprogram och debattprogram – till och med i barnprogram, som när han inför övergången till högertrafik 1967 informerade och undervisade både stora och små om det förestående sidbytet. Ibland var hans medverkan av det ofrivilliga slaget. I underhållningsprogrammet »Hvar fjortonde dag. Ulf Thorén visar aktuella rörliga bilder för intellektuella« var sekvenser med Palme och hans »tådans« – det vill säga hans sätt att röra fötterna i talarstolen – i flera år ett återkommande inslag.

David Frost-intervjun

Människor som framträdde i tv, liksom olika tv-program, fick redan vid den här tiden en intensiv bevakning i pressen. Ett exempel på detta var när den populäre brittiske tv-mannen David Frost 1969 kom till Sverige för att intervjua Olof Palme. Redan dagarna före intervjun hade många tidningar stora förhandsreportage. »Oskyldig som ett lamm och ungefär lika oförberedd ställer jag upp«, sa Palme i *Dagens Nyheter*. *Expressen* varnade samma dag: »Frost är farligare än han ser ut. Så här klär han av sina offer i tv«, men Palme sade sig vara mer nyfiken och fascinerad än nervös. I samband med inspelningen hölls en presskonferens, som kommenterades i *Svenska Dagbladet*: »Och uppbådet av fotografer var av den storleksordningen, att äldre personer tog till engelska drottningens

besök som jämförelse.« *Expressen* hade inte sett en sådan uppståndelse "sedan Claudia Cardinale var här", medan *Dagens Nyheter* redan i rubriken meddelade att »tv-huset darrar inför matchen«.¹²

Intervjun som bandades och sändes senare samma kväll hade emellertid karaktären av ett artigt samtal mellan två personer som tycktes uppskatta varandra– Frost lugnt tillbakalutad, Palme mer upprätt och uppmärksam. Olof Palme, som enligt tidningarna nyligen skaffat sig bättre hy och snyggare tänder, gjorde ett lugnt och samlat intryck och lyckades redan i början av intervjun få David Frost att skratta. Palme berättade hur han en gång gjorde en »very bad interview« med en oppositionspolitiker, men när han pressades på frågan om USA:s krig i Vietnam blev han allvarlig, lutade sig fram, talade fortare. Den spartanska studiobilden i svart-vitt dominerad av tv-kamerorna, betonade samtalets karaktär; en intervju med tv-personligheten David Frost i huvudrollen. De flesta närbilder fokuserade också på Frost, medan kamerorna fångade Palme i halv- eller helfigur inklusive fötterna som rörde sig.¹³

Dagen efter sändningen publicerade de flesta dagstidningar intervjun ord för ord i svensk översättning, på nyhetsplats utsågs Palme till »vinnare« och på i stort sett varenda ledarsida kommenterades hans framträdande. Omdömena om Palmes insats var överlag positiva, många framhöll hans intelligens och påpekade att Palme hade utvecklats som tv-personlighet även om en och annan tidning valde en annan infallsvinkel i sin ledarkommentar: »Hr Palme backas upp av starka propagandaintressen. Så mycket är då klart. Världens dyraste intervjuare måste tillkallas av monopolföretaget för att tillräckligt kunna förhålliga honom.«¹⁴

Det fanns också andra kritiska röster som ansåg att Frost-intervjun snarast var droppen som fick bägaren att rinna över: Palme uppträdde alldeles för ofta i televisionen. tv-chefen Nils-Erik Baerendtz intervjuades i *Svenska Dagbladet* och instämde till del i kritiken, medan *Aftonbladet* ryckte ut till Palmes försvar. Rubriken löd: »Därför är Palme så ofta i tv: Han är skicklig och ställer alltid upp.« I nyhetsartikeln intervjuades olika tv-producenter som fick förklara varför Palme var med i just deras program. Sist gick frågan till Gert Engström som var ansvarig för Frost-programmet: »Vi vände oss inte till Palme för att han är Palme utan för att han är en skicklig man – på toppen av aktualitet och kunnighet.«



Stillbilder ur David Frosts tv-intervju med Olof Palme våren 1969. © SVT & SLBA.

Men egentligen var Palme inte ett förstahandsval, berättade han. Att det blev han berodde på att Ingmar Bergman, Tage Erlander och andra tillfrågade sagt nej. »Så jag gick direkt på Olle – och han ställde ju upp«, sade Gert Engström enligt *Aftonbladet*.¹⁵

Den känsliga balansen

Hur ska man då förstå den ständigt återkommande kritiken mot Olof Palmes medverkan i tv? Det är viktigt att komma ihåg att politikens plats i radion från första början var omdiskuterad. Längre var lösningen att undvika politik i radio, och i de fall politiska frågor förekom lades stor vikt vid *balansen*, tolkad som att en politiker inte fick yttra sig i en fråga om inte också motståndarna samtidigt ställde upp och kommenterade samma sak. Utvecklingen av nyhetsrapporteringen i radio och tv under 1950- och 1960-talen präglades av journalisternas kamp för en ökad självständighet både gentemot Sveriges Radios försiktiga tolkning av sitt uppdrag och de politiska partiernas krav på att ostörda få framföra sina budskap.¹⁶ Samtidigt fanns det, inte minst hos politikerna själva, stora farhågor och ibland kanske också förhoppningar om televisionens möjligheter att påverka och styra människors uppfattningar. Därtill kom att tv-mediet fortfarande var nytt; hur politiker skulle förhålla sig till det var i högsta grad en öppen fråga. Allmänhetens intresse för televisionens sändningar var stort, även om dessa tidsmässigt fortfarande var mycket begränsade. Uppmärksamheten spädades på av den intensiva pressbevakningen av programmen och av de personer som framträdde i tv-rutan. De medverkande klev ut i en medial offentlighet vars villkor ännu inte hade funnit sina former. Där politiska ledare tidigare talat till massorna från talarstolen, i en upphöjd position med distans till församlingen, minimerade nu tv-mediet istället avståndet mellan politiker och publik. När politiken flyttade in i tv låg det nära till hands att betrakta politikern som någon som »uppträdde» på denna nya scen; en aktör, vars uppträdande, utseende och prestationer det på ett helt annat sätt än tidigare blev legitimt att kommentera och recensera.¹⁷ Att Olof Palme under dessa förutsättningar medverkade flitigt i tv ledde

därför oundvikligen till en diskussion om hans person, hans politik och inte minst om hans motiv för att medverka. Olof Palme bröt mot en rad oskrivna regler för hur politiker skulle förhålla sig till etermedierna och bidrog starkt till att formulera nya normer för relationen mellan politik och Sveriges Radio, som under den här tiden fortfarande ansvarade för både radions och televisionens sändningar.

Televisionen blev alltså under andra delen av 1960-talet både en plattform och ett problem för Olof Palme. Han blev ansvarig minister i ett expansivt skede, vilket gav honom möjlighet att sätta sin personliga prägel på regeringens mediepolitik i frågor om reklam, piratradiosändningar och tvåkanalsystemet. Mycket låg fortfarande i stöpsleven och många program väckte starka känslor och engagemang hos stora grupper. I de ofta direktsända eller vid den här tiden ännu inte särskilt hårt redigerade inslagen fick han en möjlighet att presentera sig själv och sina åsikter, oftast utan att filtreras, vinklas eller förvanskas. Som kanske ingen svensk politiker dittills erbjöd televisionen honom en plattform, från vilken han kunde förmedla sitt politiska budskap direkt hem till människornas vardagsrum. Till skillnad från många andra vid den här tiden uppträdde han förhållandevis ledigt och till synes oberörd inför kamerorna. Men hans medverkan innebar också problem. Att en politiker framträdde i tv uppfattades inte självklart som legitimt, utan som ett sätt att utnyttja mediet för egna syften. Dessutom riskerade det politiska budskapet att skymmas av mediets täthet. Många har vittnat om hur Olof Palmes intensiva mimik och stora gester gärna tedde sig överdrivna, till och med groteska i tv-rutan; hur ett leende avsett att mildra kritiken kunde uppfattas som hånfullt och hur närbilderna på svettpärlorna i pannan på motståndaren fick tittarna att lägga sina sympatier hos förloraren. Olof Palme bröt, kunde man kanske säga, mot »decorum«, mot en rad oskrivna regler för hur politiker skulle förhålla sig till etermedierna.¹⁸

Massmediernas Segovia

De första årens ambivalenta inställning till TV-mediet som politisk arena övergick under 1970-talet till en övertygelse om att en positiv behandling i tv var avgörande för politisk framgång – en uppfattning som sedan dess blivit närmast självklar. Olof Palme stod i centrum för journalisternas intresse och ställde gärna upp för intervjuer och debatter men också i programformer som gränsade till underhållning. Televisionen var särskilt viktig för denne socialdemokratiska politiker som ansåg att både han själv och partiets politik missgynnades av den borgerliga pressens dominans.

Televisionens sändningstid ökade undan för undan, inte minst sedan tv 1969 fått en andra kanal. Den gav utrymme för mer samhällsprogram och politisk journalistik, och under första delen av 1970-talet syntes Olof Palme allt oftare i rutan. En uppskattning ger vid handen att han valåret 1976 medverkade varannan dag i någon av televisionens två kanaler.¹⁹ Men all publicitet var självklart inte god publicitet. Under vänsterradikaliseringen i början av 1970-talet blev gränserna mellan underhållning och samhällsdebatt flytande. Som socialdemokratisk partiledare och statsminister blev Olof Palme inte sällan föremål för vad som idag framstår som ganska grova satirer. Ett exempel från 1973 är programmet »De´va´de´de´«. I en scen ligger »hans excellence statsministern« på en brits i ett undersökningsrum. Patienten har omisskännliga drag av Palme. Runt om honom sitter läkare och psykologer i vita rockar för att »lösa problemet hur samhället ska skyddas från honom«. Patienten sägs ha tvångstankar, kluven tunga och ett balanssinne som är fullständigt ur funktion. Hjärtat är bortopererat och armbågarna vässade. Sketchen som anspelar på den ryktesspridning som förekom om Palme fälldes för övrigt av Radionämnden.²⁰

Medievetare har visat att samtalsklimatet i televisionens politikerintervjuer förändrades under de här åren. Den journalistiska tanken att makthavare inte ostört skulle få framföra sina synpunkter vann terräng, något som förklaras med en rad olika men samverkande faktorer. Informaliseringen av Sverige gjorde sitt till, liksom journalisternas strävan efter att göra bra program. Kampen om regeringsmakten mellan blocken var hård och den så kallade Watergateskandalen hade ökat misstroendet mot politiker.²¹

Efter valförlusten 1976 var Olof Palme frustrerad över att hamna i medieskugga. En stor del av den inrikespolitiska bevakningen kretsade nu istället kring den nya borgerliga trepartiregeringens interna konflikter. Palmes möjligheter att framträda i TV halverades under oppositionstiden. De chanser han fick tog han, vare sig programmet hette »Kvällsöppet«, »Studio S« eller »Gäst hos Hagge«. Under valåren ökade mediernas intresse igen. 1979 kunde tittarna se oppositionsledaren Olof Palme i tv vid lika många tillfällen som de kunde se den sittande statsministern Ola Ullsten.²² Det var under detta år som journalisten Dieter Strand följde Olof Palme i valrörelsen och så småningom publicerade en bok, *Palme igen?*, som fick diskussionen om Olof Palmes förhållande till medierna att ta ny fart. Strand framställde honom som en massmediefixerad politiker, ett tema som sedan ständigt återkom i reportage och intervjuer: »Är du besatt av tv? Räknar du sekunderna du är i »Rapport«? Det sägs att du skulle kunna avbryta en kungamiddag för att se dig själv i »Rapport«?« »Det är fel«, svarade Olof Palme vid ett av dessa intervjutillfällen och fortsatte: »Där är Dieter Strand och jag osams. Jag har inte sett ett tv-program på en månad! Jag har ingen tv på Fårö. Men när jag inte har semester måste jag hålla reda på vad tre miljoner svenskar har sett på tv och pratar om på jobbet dagen därpå. Men det är ingen fixering. Om jag inte vet sådant är jag en dålig yrkesman.«²³

Journalistik som konstruktion

Under Olof Palmes tid som politiker gjordes det en handfull längre program om honom som, förutsatt att man tänjer något på begreppet »dokumentärfilm«, kan räknas som sådana. Under rubriken »Partiledare på grönbete« gjordes till exempel tre halvtimmeslånga program inför valen 1970, 1973 och 1982. Med fördel kan de tas som utgångspunkt för en analys av förhållandet mellan politiker och journalister. Här är avsikten att använda dem som exempel på journalistikens »beskrivningsmakt«; det vill säga inte att *spegla* verkligheten utan snarare att *konstruera* den.²⁴

Programmet om Palme i serien »Partiledare på grönbete« inleds med två par fötter, ett par större och ett par mindre, som rörs sig snabbt. Det enda som hörs är ljudet av en pingisboll som studsar fram och tillbaka

över bordet.²⁵ Året är 1970 och Olof Palme har varit partiledare och statsminister i knappt ett halvår. »Det är så mycket fel på samhället att om man får chansen att göra någonting åt det, att påverka, så måste man satsa helt och fullt«, säger Palme under det att han parerar sonens bollar. Det är en ung kvinnlig journalist som gör intervjun. Tonen är avspänd, lite lågmäld, nästan förtrolig. Jämlikhetsfrågan är viktig, säger Palme. »Varför har vi kommit så långt som vi har gjort«, undrar reportern och tycks inrymma både sig själv, Olof Palme och den socialdemokratiska välfärdsstaten i detta »vi«. Längre fram i reportaget sitter journalisten och statsministern bredvid varandra på en bänk. Vinden rufsar om i deras hår, Palme i t-shirt och jacka. Journalisten i tidstypisk kort-kort kjol undrar en smula bekymrad: »Är du medveten om att du innan du blev statsminister väldigt ofta framställdes som den verkligt radikala vänsterregeringsmedlemmen – vilket du inte alltid beskrivs som idag?« I en senare sekvens vinkar statsministern av den västtyske presidenten på Bromma flygplats. »Det är mycket pompa och ståt och middagar nu«, säger reportern. »Är det sånt du skulle vilja ändra på«, frågar hon förhoppningsfullt. »Jo då«, svarar Palme lydigt, »det är inte min bästa grej, jag har lite svårt för det där.«

Intervjun i det här programmet är ett exempel på hur förhållandet mellan journalister och politiker – åtminstone den nya generationen journalister som de här åren strömmade in i press, radio och tv och de yngre politikerna – var stadd i förändring. Den vördnadsfulla tonen gentemot politiker hade undan för undan ändrats till sin motsats. Bakom förändringen skymtar en rad faktorer: upplösningen av banden mellan parti och press, det starka genomslaget för ett mer anglosaxiskt journalistiskt ideal och journalistikens professionalisering. Till förändringen bidrog också den informaliseringsprocess som fick ett snabbt genomslag i skarven mellan sextio- och sjuttital. Gamla hierarkier och auktoritetsmönster ifrågasattes, traditionella relationer omdefinierades och jämlikhetstanken fick starkt gehör både som offentlig ideologi och vardagsnorm. »Du«-reformen och förändringar i klädstil och konventioner var uppenbara uttryck för detta.²⁶

Förändringarna gick hand i hand med den radikaliseringsvåg som påverkade hela samhällsklimatet – inte minst journalisterna. Olof Palme var i mångt och mycket ungdomens man, socialdemokratins svar på

behovet av förnygring och förnyelse för att möta tidens radikalisering. För en del journalister framstod han mer som en företrädare för det växande motståndet mot auktoriteter, orättvisor och USA:s krig i Vietnam, än som en makthavare att kritiskt granska. Också ifråga om kvinnors rätt till arbete och barnomsorg var Palme framsynt, inte minst i jämförelse med de flesta andra politiker. Att framställa hans person i en positiv dager var ett gemensamt intresse för Olof Palme och de journalister som själva var en del av den radikala rörelsen.

1973 gjorde SVT en ny serie program med »Partiledare på grönbete«.²⁷ Nu hade färg-tv slagit igenom och den vackra naturen på Fårö, där intervjun med Palme filmades, kom till sin fulla rätt. Jämfört med intervjun 1970 finns i det här reportaget en helt annan distans mellan intervjuare och intervjuad. En länge osynlig reporter ställer fråga på fråga: »Vem är du egentligen Olof Palme? Vad står du egentligen för ideologiskt? Vill du förvandla det här samhället i socialistisk riktning? Varför står partiet inte längre på topp? Har ni gjort fel någonstans?» När reportern slutligen syns i bild, sitter han på ett klippblock vid stranden på Fårö. Olof Palme sitter i sanden nedanför. »Vad ska du göra om ni förlorar valet? Vore det inte bra för socialdemokratin att komma i opposition en period?»

Olof Palme har vid den här tiden tre år bakom sig som statsminister och partiledare – tre år fyllda av politiska problem. De första åren på 1970-talet präglades av arbetslöshet, strejker och ekonomisk kris tillsammans med ett allt hårdare tryck både från en höger på offensiven och från vänsterradikaliserade grupper i samhället. Medierna hade allt mer övergått från vad som ibland har kallats »megafonidealet« till att vara »maktkritiker«, eller med Monica Djerf-Pierre och Lennart Weibulls ord rört sig »från spegling till granskning«.²⁸ Undan för undan fick det politiska materialet en tydligare journalistisk vinkling och nyhetsrapporteringen kom alltmer att präglas av en kritisk inställning till makthavare och myndigheter.²⁹

I programmet 1973 finns visserligen samma informella ton som i den första intervjun, men den förtroliga atmosfären har ersatts av polarisering och distans. Här sitter politikern och journalisten inte längre bredvid varandra på bänken. Istället antyder nivåskillnaden mellan journalisten uppe på stenen och politikern nedanför i sanden



Palme på Fårö. Stillbilder ur tv-programmet »Partiledare på grönbete« 1973. © SVT & SLBA.

en förändring i maktbalansen dem emellan. Intervjun ger vid handen att den så kallade »skjutjärnsjournalistiken« som introducerats i början av 1960-talet, nu hade blivit en slags norm för hur relationen mellan makthavare och journalister skulle gestaltas på den offentliga scenen.

Sju år senare, inför valet 1982, gjorde SVT ännu en serie »Partiledare på grönbete«-intervjuer. Även denna gång intervjuades Olof Palme på Fårö.³⁰ Bildmässigt är det ett betydligt mer fantasifullt och omväxlande

program än de föregående. Olof cyklar tillsammans med sin hustru, skådar fåglar, vandrar i blåklintsfält och hjälper bonden med höskörden. Det är förföriskt vackert och reportern varnar oss i en speakertext: »Ett porträtt av en politiker i Fårös unika miljö måste nästan med nödvändighet bli positivt och vackert. Det är få politiska budskap som inte vinner på att bli framförda i en natur som den här. Och det gör väl ingenting – bara man vet om det.« Under programmets gång får vi fler uppmaningar om att inte låta oss luras: »Det som sägs [av Palme] är för det mesta väl genomtänkt och väl avvägt trots den avslappnade inramningen.« Och lite senare: »Det spelar en stor roll för socialdemokratin vad människor tycker och tänker om personen och människan Olof Palme. Det spelar också en stor roll vad slags bilder vi visar av politiker.« Till skillnad från 1973 är det inte i första hand programmets form och bildspråk som markerar distans, nu tolkar reportern tv-bilderna åt oss, och förmedlar därtill genom sin speakertext en tydlig uppfattning om politik som manipulation och iscensättning.

En jämförelse mellan dessa tre intervjuer från 1970, 1973 respektive 1982 säger en del om de förändringar som skedde i journalistiken under Olof Palmes tid som politiker. Journalistik och politik brukar ibland, med Pierre Bourdieu, beskrivas som två konkurrerande fält, där bestämda värden står på spel. Varje fält har sina egna regler och förståelseformer. Mellan journalistikens fält och politikens pågår ständiga strider om hur de politiska frågorna ska definieras, vilka frågor som ska anses vara av allmänt intresse och vem som ska avgöra var gränserna för den politiska offentligheten ska dras.³¹ Men förhållandet präglas inte bara av strid utan lika mycket av beroende och kollegialitet. Politikern ger journalisten information i utbyte mot publicitet. Politiker och journalister måste vare sig de vill det eller inte verka inom ramar som tillåter dem att både samarbeta *och* uppehålla sina olika intressen, vilket kräver en balansgång mellan närhet *och* distans.³²

Förhållandet mellan journalister och politiker är alltså svårfångat. Det beror, menar Hege Skjeje, på att det finns ett glapp mellan den officiella bilden av vad politiker respektive journalister ska göra i ett demokratiskt samhälle, och vad de faktiskt gör när de möts. Journalistiken hämtar sin legitimitet i viljan till kritisk granskning och politikerna sin legitimitet i viljan att låta sig kritiskt granskas. Det är detta ömsesidiga förhållande

som visas upp i offentligheten. Men det finns också en baksida där det pågår ständiga förhandlingar mellan politiker och journalister om vem som ska sätta dagordningen och vem som ska ha kontrollen över det som publiceras. Detta beroende- och bytesförhållande redovisas sällan öppet utan sker i skymundan, bakom scenen eller, med Skjejes terminologi, på offentlighetens många bakgårdar: foajén i riksdagshuset, journalistbussen i valrörelserna, resorna, middagarna, på dansgolvet eller över en öl sent en kväll.

Det är alltså rimligt att tänka sig att relationerna mellan politiker och journalister bör sökas och undersökas, både i vad som visas upp på den offentliga scenen och i vad som sker när mikrofonerna slagits av och kamerorna inte längre rullar. Låt mig ta programmet från 1973 som exempel. Där fick tittarna se en intervju där reportern Gunnar Palin agerade som en skarp och distanserad utfrågare av Olof Palme, helt i stil med tidens journalistiska ideal. Tonfallet, minspelet, bildspråket, kontrahenternas placering i rummet – allt underströk journalistens roll som den kritiske granskaren och politikern som den som får sin legitimitet av att ställa upp och låta sig granskas. Vem kunde ana att de i själva verket var väl bekanta med varandra? Om vi får tro Palins egna memoarer hade de inte bara träffats i jobbet otaliga gånger. Palme hade personligen uppvaktat honom på hans femtioårsdag ett halvår tidigare och i samband med intervjun på Fårö presenterat Palin för grannarna på Fårö som gammal god vän.³³

En väsentlig del av sin vakna tid var Olof Palme omgiven av journalister. Han samtalade, åt och reste med journalister under förhållanden där gränsen mellan arbete och avkoppling stundom var diffus. I intervjusituationen eller framför tv-kameran var rollfördelningen däremot självklar. Här använde bägge parter olika strategier för att skaffa sig kontroll över vad som skulle publiceras. Men även bakom scenen utvecklade Palme och journalisterna regler för sin samvaro i en ständig balansgång mellan givande och tagande, beroende och oberoende, närhet och distans.

Vinnare eller förlorare

Mediernas framställningar av händelser eller av personer, är att betrakta som en konstruktion av verkligheten – en slags »skapad verklighet« om man följer Jan Ekecrantz och Tom Olsson.³⁴ Journalistiska produkter, vare sig det är artiklar eller tv-reportage, kan analyseras som journalistens berättelse om denna verklighet. Händelser inträffar ofta av en slump och utan synlig förklaring, men i en berättelse följer det som händer en viss ordning och ges ett visst inbördes sammanhang. Berättelsen eller narrationen kan alltså ses som en komposition där de enskilda händelserna ordnas så att de passar in i en intrig eller en huvudberättelse. Den talar om vad de olika händelserna handlar om och hur de hänger ihop och ger därmed de enskilda händelserna betydelse. Till berättelsen hör också bilden, pressfotografiet och filmbilderna, som i likhet med den journalistiska texten inte avspeglar verkligheten utan är resultatet av ett val.³⁵

Två dokumentärer med Olof Palme i centrum kan tas som exempel på hur en berättelse kan växa fram genom att ett filmat material redigeras utifrån en huvudberättelse om »segraren« respektive om »förloraren«. Filmerna spelades in under två på varandra följande valrörelser, där styrkeförhållandet mellan det socialistiska respektive det borgerliga blocket bägge gångerna var oerhört jämnt. Både 1973 och 1976 avgjordes valet av några promille, och det var alltså in i det sista omöjligt att förutse om Palme skulle stå som segrare eller förlorare. I november 1973, några månader efter valet som resulterade i en viss tillbakagång men bibehållen regeringsmakt för socialdemokraterna, sände tv2 en dokumentärfilm av Jonas Sima och Åke Åstrand med titeln *Våran Olof!* som handlade om Palme i valrörelsen.³⁶ Titeln syftade på ett valmöte i Värmland där en ärrad partiarbetare lämnar över ordet till »våran Olof«. Titeln är också en fingervisning om karaktären på den nästan en timme långa filmen; ett kärleksfullt porträtt av arbetarrörelsens, sympatisörernas och medarbetarnas Olof. Kanske i någon mån också mediernas. När dokumentären sändes visste tittarna hur det hade gått i valet. Olof Palme och socialdemokratin hade vunnit – om än knappt. I den första sekvensen från valvakan i tv, värjer sig en leende Palme vid Erlanders sida mot horden av journalister och fotografer. Därefter förs vi tillbaka i tiden till valupptakten i Malmö, och får följa Palme fram till

valdagen i september då han stoppar sin egen valsedel i urnan, omgiven av fotografer och reportrar, innan han – ensam – vandrar hemåt från vallokalen.

Våran Olof! är en kronologiskt uppbyggd bildberättelse om partiledaren Palme. Filmen saknar helt speakertext och klippen är snabba: tåg med röda fanor och blåsorkester, presskonferenser, valmöten, äldre män som sjunger Internationalen och äldre damer som får Palmes autograf. Norrmalmstorgsdramat skimtar förbi.³⁷ Palme besöker ett bryggeri och talar om arbetsplatsdemokrati, besöker Kolmården och håller tal mot våldet, talar om bolagsvinster och utjämning, och angriper, understödd av skratt och applåder, högerledaren Gösta Bohman och högerkrafter som »talar illa om Sverige«. Palme förbereder debatten mot centerledaren Thorbjörn Fälldin tillsammans med sina medarbetare; »en person som jag inte får angripa för då kan folk tycka synd om honom«, säger Palme in i kameran. I nästa bildinställning zoomas Fälldins svettiga panna in under debatten. Palmes medarbetare Anders Ferm svarar på frågor från en journalist: »Olof Palme är så begåvad så han behöver faktiskt ingen annan som tänker åt honom.« Fler valmöten och röda fanor – Palme talar om Allende som är död, störtad av högerkrafterna, Internationalen ljuder etcetera. Till slut är filmen åter vid valdagen, och i den sista sekvensen vandrar Olof Palme ensam iväg på en gångstig någonstans i Vällingby.

Dramaturgin i filmen *Våran Olof!* pekar fram emot valsegern. Det finns ingen tvekan om vem som är filmens hjältefigur. Här ställs inga kritiska frågor, här visas inga bilder som på något sätt motsäger eller ifrågasätter bilden av »våran Olof«. Istället är det ett porträtt av en oomstridd ledare som i triumf drar fram genom landet, fylld av politiskt patos och uppburen av folket. Åsa Linderborg som har undersökt socialdemokratiens historieskrivning har påpekat de frekvent förekommande jämförelserna mellan Palme och Erlander, där deras relation framställs som ett unikt far och son-förhållande. På så sätt, menar hon, överför man alla Erlanders kvaliteter på Palme, »så att de bli en odelbar helhet samtidigt som den fantastiska Erlandereran även blir ett verk av Palme«.³⁸ Linderborg bygger främst på historieskrivningen efter Palmes död, men »far-son-temat« formulerades redan på 1950-talet – till en början med en kritisk undertext – för att sedan lyftas fram



Mediernas Olof Palme. Stillbilder ur tv-dokumentären *Vårän Olof* av Jonas Sima och Åke Åstrand 1973. © SVT & SLBA.

och bli legitimt i samband med partiledarskiftet. Det skulle under årens lopp upprepas i många olika variationer, inte minst i samband med valrörelserna.

Om dokumentären *Vårän Olof* från valrörelsen 1973 var en film om valets segrare, så var den dokumentär som sändes efter valet 1976 en film om förloraren Palme. Rubriken var även den här gången vägledande för hur berättelsen skulle tolkas: *Sista striden det är*.³⁹ Filmen inleds med dragspelsmusik, fladdrande röda fanor i blåsten, Olof Palme som

skymtar förbi, ansträngt leende i en snabb närbild, vilset stående på valmöte någonstans i Sverige. Publiken är gles; mest äldre och barn, många med knappar och ballonger. Nästan varje bildval som reportern och redigeraren har gjort pekar fram mot valförlusten. Speakerrösten understryker det patetiska i ballongerna genom att berätta för oss vad varken Olof Palme, dragspelsorkestern eller publiken i reportaget ännu vet: »Det är en kylig vind som fattar tag i de röda fanorna när Olof Palme håller valmöte. Framför sig har han nu den vecka som kommer att avsluta 44 års socialdemokratiskt styre i Sverige. Än vet han det inte. För honom och många andra socialdemokrater återstår en veckas hårt slit, en vecka av ömsom besvikelser ömsom förhoppningar.«

I filmen får vi följa Olof Palme i valrörelsen och för tittaren – som ju redan känner till valutgången – får bilderna en nästan profetisk innebörd: det påvra hotellrummet, Olof Palmes trötta leende, stänk av irritation när frågorna om kärnkraften blir för intrikata, publiken som mest tycks bestå av gamla och barn. Vi förstår att det inte kunde ha gått på annat sätt, att Palme redan under valrörelsen var en förlorare. Speakertexten känns överflödigt: »Det är torsdag och för socialdemokratin återstår tre dagar vid makten.« Det regnar också oavbrutet hela filmen igenom. Palme och hans medarbetare åker tåg genom ett grådisigt Sverige och på varje valmöte kurar publiken under paraplyer. När en grupp ungdomar sjunger en chilensk kampsång, tittar några äldre damer i publiken oförstående på dem och när Monica Nielsen klämmer i med Internationalen och höjer sin knutna näve mot en fond av röda fanor, ekar hennes röst i tomme som stod hon och sjöng för sig själv. Det tycks inte finnas någon publik, ingen som håller med om att från mörkret stiga vi mot ljuset. Olof Palme tar en runda i löparspåret vid Harpsund. I några nästan plågsamt långa filmsekvenser springer Palme, och springer, och springer, ackompanjerad endast av sina egna flåsande andetag. Han springer i onödan, tycks filmen suggerera, för hur han än anstränger sig så kommer han inte att hinna ända fram. Dagen före valet reser Olof Palme ner till Göteborg för den sista manifestationen på Götaplatsen. Speakerrösten berättar att det jätteuppbåd som följer honom på resan består av journalister från hela världen. Av rent yrkesmässiga skäl hoppas de att det ska bli hans sista framträdande som statsminister – »däri ligger skillnaden mellan en världsnyhet och en notis«.

Inte heller i dokumentären *Sista striden* det är finns det utrymme för någon annan tolkning än den givna. Från första bilden till sista är det berättelsen om en förlorare. Den kontrafaktiska frågan om vad som skulle ha hänt om Olof Palme vunnit valet ligger nära till hands; hade vinden som grep tag i de röda fanorna då varit ljummen istället för kall, publikbilderna valda från andra möten och filmens färgspektrum mindre nedtonat? Betraktar man dessa två filmer som källmaterial säger de knappast något om valrörelserna 1973 och 1976 – och ännu mindre om Olof Palmes insatser eller väljarnas reaktioner. *Vårän Olof!* är intressant i så motto att den är ett kärleksfullt och okritiskt porträtt av en i själva verket oerhört kontroversiell politiker. Det säger oss möjligen något om Olof Palmes (goda) förhållande till (många) journalister och något om spännvidden i de program som sändes. Den gängse bilden av 1970-talets tv-program är ju annars att de i stor utsträckning bestod av satirer, debattprogram och samhällskritiska reportage med udden riktad mot makthavare i politik och näringsliv.⁴⁰ Framför allt säger filmerna oss något om journalistiska reportage som berättelser, där enskilda händelser, bilder, uttalanden ordnas in under ett övergripande tema; i de här fallen berättelsen om (den givne) segraren i valet 1973 och den (lika givne) förloraren i valet 1976.

Avslutning

Palmes politiska karriär inleddes i skarven mellan film och television, och han använde medierna för att försöka förmedla sina politiska budskap till människor. »För Erlander tog det lång tid att bli allmänt accepterad; vid hans tillträde fanns ingen television som snabbt kunde göra honom till gäst i varje hem. Palme är en tv-ålderns politiker. Hur omtvistade hans framträdanden än varit, har ingen svensk politiker så flitigt förekommit i tv-rutan«, som en ledarskribenten uttryckte det i samband med partiledarvalet 1969.⁴¹ Genom att alltid ställa upp när medierna kallade blev han en för hela folket känd person. Han blev just en »tv-ålderns politiker«. Det omdömet skulle komma att stå sig också framgent. Att uppträda framför tv-kamerorna var hela tiden en viktig del av hans politiska vardagsarbete. Även om Olof Palme var en oerhört

flitig talare, som ofta befann sig på resande fot, var det medierna och inte minst televisionen som kom att bli hans viktigaste talarstol. Han fick därför leva med att bli betraktad inte i första hand som en politiker skicklig i att hantera medierna och förstå deras speciella logik, utan som en massmediefixerad politiker som tog mediernas bevakning av politiken som ett mått på politisk framgång.

»Det är inte personen utan politiken som är viktig« var ett mantra som Olof Palme upprepade i många sammanhang, men ändå var det just hans person som hamnade i centrum för mediernas intresse. Till detta bidrog TV-mediets förmåga att komma nära, intimisera på ett sätt som gjorde det svårt att skilja på sak och person. Därtill kom Olof Palmes eget förhållningssätt: hans tillgänglighet, intensitet, förmåga att formulera sig i konflikttermer och beredskap att anpassa sig till journalisternas arbetsvillkor. Han släppte in medierna i sin politiska vardag, tycktes trivas med det och betraktade dem som en självklar och viktig arena för politiska samtal. Resultatet blev att han var synlig i medierna som ingen politiker i Sverige före honom.

Fotnoter

- ¹ *Sydsvenska Dagbladet* 10/3 1967.
- ² Olof Rydbeck, *I maktens närhet. Diplomat, radiochef, FN-ämbetsman*. (Stockholm: Bonnier 1990), 170 ff.
- ³ Om detta se Sune Tjernström, *En svårstyrd skuta. Företagsledning i det svenska public service-företaget. Försvaret av sårbara värden i radio och tv* (Stockholm: Etermedierna, 1999), 154 ff.
- ⁴ Gustaf von Platen i *Svenska Dagbladet* 9/10 1980.
- ⁵ Den här uppsatsen bygger till stora delar på ett par avsnitt i min bok *Olof Palme och medierna* (Umeå: Boréa, 2006). Den är i sin tur resultatet av ett forskningsprojekt om Olof Palme och politikens medialisering, finansierat av Riksbankens Jubileumsfond.
- ⁶ Se SF:s *Veckorevy* 9/4 1956 och 22/11 1954.
- ⁷ *Sydsvenska Dagbladet* 15/9 1960.
- ⁸ *Dagens Nyheter* 11/10 1963.
- ⁹ Se *Helsingborgs Dagblad* (allmän borgerlig) 28/2 1967, *Svenska Dagbladet* 14/11 1965, *Göteborgs-Tidningen* (liberal) 4/11 1965, *Sydsvenska Dagbladet* 10/3 1967 (oberoende liberal), *Kvällsposten* (oberoende liberal) 8/9 1967.
- ¹⁰ *Nya Wermlands-Tidningen* (moderat) 2/2 1967.
- ¹¹ *Folket* (socialdemokratisk) 26/4 1965.
- ¹² Se respektive tidning 8/4–12/4 1969.
- ¹³ *Sveriges Television* 12/4 1969.
- ¹⁴ *Norrbottens-Kuriren* (moderat) 15/4 1969.
- ¹⁵ *Aftonbladet* (socialdemokratisk) 9/5 1969.
- ¹⁶ Monika Djerf-Pierre & Lennart Weibull, *Spegla, granska, tolka. Aktualitetsjournalistik i svensk radio och TV under 1900-talet* (Stockholm: Prisma 2001), 192 ff.
- ¹⁷ Mats Ekström & Cathrin Andersson, »När väljarna skall mobiliseras. Valrörelsen 1998 i ett jämförande perspektiv« i Erik Amnå, red, *Valdeltagande i förändring* (SOU 1999:132), 30 ff; John B. Thompson, *Political Scandals. Power and visibility in the Media Age* (Cambridge: Polity Press 2000), 39 f.
- ¹⁸ Brigitte Mral, »Olof Palme och retorikens paradoxer«, *Politikern Olof Palme* red. Erik Åsard (Stockholm: Hjalmarson & Högberg 2002).
- ¹⁹ Uppskattningen bygger på Sveriges Televisions programstatistik som visar att Olof Palme medverkade i 161 inslag eller program under 1976. Under sin tid som politiker medverkade Olof Palme i televisionen vid ett otal tillfällen. »Otal« är ett inte särskilt exakt mått, men omfattningen är heller inte lätt att precisera. Möjligheterna att på något enkelt sätt kvantifiera hur ofta och i vilka sammanhang han medverkade är begränsade. En sökning i den datoriserade »SVT-katalogen« ger ett mått, men med många felkällor. Alla inslag är (ännu) inte inlagda i katalogen och ju längre tillbaka i tiden man söker, desto osäkrare är uppgifterna. Det finns också en äldre kortkatalog men inte heller där är alla inslag registrerade. När det sedan handlar om att använda de program, nyhetssändningar eller nyhetsinslag som sänts stöter man på nya problem. Före 1/7 1978 är bara ett fåtal hela nyhetssändningar bevarade (det lär vara omkring tio). Det som eventuellt finns kvar är inslagsbanden, medan påannonser, avannonser, direktsända speakertexter och intervjuer för alltid har gått förlorade. Detsamma gäller många (men inte alla) program. Men i och med att Arkivet för ljud och bild från 1/1 1979 blev en statlig myndighet (Statens ljud och

bildarkiv) blev förutsättningarna helt annorlunda och från och med andra halvåret 1978 finns allt som sänts bevarat.

²⁰ Sveriges Television »De' va' de' de'« 24/2 1973.

²¹ Peter Esaiaasson & Nicklas Håkansson, *Besked ikväll! Valprogrammen i svensk radio och tv* (Stockholm: Etermedierna, 2002), 137 ff.

²² Under valåret 1979 var Olof Palme med vid 117 tillfällen, vilket kan jämföras med folkpartiledaren Ola Ullsten 118, högerledaren Gösta Bohman 112, centerns Thorbjörn Fälldin 100 och vänsterpartiets Lars Werner 43 gånger. Valåret 1982 var skillnaderna större: Palme framträdde vid 193 tillfällen medan den sittande statsministern Thorbjörn Fälldin syntes i rutan vid 136 tillfällen. När Olof Palme kom tillbaka som statsminister 1983 ökade antalet tv-inslag där han medverkade till mellan 230 och 250 per år. Ökningen kan delvis förklaras av att tv:s nyhetsprogram under den här tiden började sändas i olika upplagor, ofta med liknande innehåll.

²³ *Aftonbladet* 31/5 1985.

²⁴ Jan Ekecrantz & Tom Olsson, *Det redigerade samhället. Om journalistiskens, beskrivningsmaktens och det informerade förnufts historia* (Stockholm: Carlssons, 1994).

²⁵ Sveriges Television »Partiledare på grönbete« 11/7 1970. Reportern hette Christina Jutterström.

²⁶ Orvar Löfgren, »En svensk kulturrevolution?«, *Hej, det är från försäkringskassan! Informaliseringen av Sverige* red. Orvar Löfgren (Stockholm: Natur & Kultur 1988), 203.

²⁷ Sveriges Television »Partiledare på grönbete« 9/7 1973. Reportern hette Gunnar Palin.

²⁸ Lars Nord, *Spelet om opinionen. Mötet mellan makthavare, medier och medborgare*, (Lund: Studentlitteratur 1998), s 58; Jörgen Westerstähl & Folke Johansson, *Bilden av Sverige. Studier av nyheter och nyhetsideologier i tv, radio och dagspress* (Stockholm: SNS förlag 1985), 58 f.

²⁹ Peter Esaiaasson, *Svenska valkampanjer 1886–1988* (Stockholm: Publica, 1990), 257–278.

³⁰ Sveriges Television »Partiledare på grönbete« 20/7 1982. Reportern hette Göran Rosenberg.

³¹ Se till exempel Monika Djerf-Pierre, »Journalistikens kön. Fältets struktur och logik under 1900-talet«, *Kvinnovetenskaplig Tidskrift* nr. 2 2003; Hege Skjeie, »Det kritiske kjediserie«, *Nytt Norsk Tidsskrift* nr. 3, 2001.

³² Konstantin Economou & Per-Anders Forstorp, »Den medialiserade demokratin – ett slag om representationen« i Erik Amnå (red) *Politikens medialisering* SOU 1999:126.

³³ Gunnar Palin, *Rapport* (Stockholm: Bonniers 1986), 148 ff.

³⁴ Ekecrantz & Olsson, 1994 25ff..

³⁵ Se till exempel André Jansson, *Mediekultur och samhälle. En introduktion till kulturteoretiska perspektiv inom medie- och kommunikationsvetenskapen* (Lund: Studentlitteratur 2002); Lars-Åke Skalin, »Narratologi – studiet av berättandets principer« *Litteraturvetenskap – en inledning* red. Staffan Bergsten (Lund: Studentlitteratur 2002).

³⁶ Sveriges Television »Våran Olof« 23/11 1973.

³⁷ Normmalmstorgsdramat var en gisslantagning i en bank på Normmalmstorg i Stockholm som till stora delar utspelade sig framför tv-kamerorna i slutet av augusti 1973. Olof Palme hade själv en aktiv roll i förhandlingarna med rånarna.

³⁸ Åsa Linderborg, *Socialdemokraterna skriver historia. Historieskrivning som ideologisk maktresurs 1892–2000* (Stockholm: Atlas 2001), 108 f.

³⁹ Sveriges Television »Sista striden det är« 26/9 1976.

⁴⁰ Djerf-Pierre & Weibull 2001, 303 ff.

⁴¹ *Svenska Dagbladet* 2/10 1969.

Politikens multimedialisering

Lars Ilshammar

»Jag förstår helt enkelt inte hur alla dessa bloggare har tid att skriva typ varje dag och dessutom läsa, länka och kommentera vad andra skrivit. Jag klarar det bara inte!«

Mikael Damberg, riksdagsledamot (s) lägger ner sin blogg i oktober 2005.

»Lade i veckan ner min blogg. Har sett och hört ordet några gånger för mycket den senaste tiden. Missförstå mig rätt: Bloggarna är bland det bästa som hänt mänskligheten, jag är otroligt stolt över att ha varit bloggare och jag önskar alla Bloggare lycka till. Men cyberrymden känns lite sunkig just nu efter alla bloggskandaler. Journalistikens Mallis. För många grisfester.«

Leo Lagercrantz, Expressen 27/5, 2006

Bloggarnas krig

Den 19 maj 2006 meddelar statssekreterare Lars Danielsson att han tar en längre tids semester. Nyheter kommer som kulmen på en kedja av händelser som inleds den 17 februari. Då går två folktopartistiska bloggare, Johan Ignérö och Johanna Nylander, ut med ryktet att Danielsson har en kärleksaffär med departementsrådet Helen Eduards och i själva verket befann sig hos henne istället för på regeringskansliet annandag jul 2004 när omfattningen av tsunamikatastrofen i Thailand blev känd. Kärleksryktet cirkulerar sedan i månader på Internet, men när den bredare allmänheten först i och med att Eduards går ut med en kraftfull dementi i media i mitten av maj. Johan Ingerö säger till *Aftonbladet*: »Jag hade hört ryktet under så lång tid från folk jag känner i journalistsvängen. Jag kände mig säker på att det var sant.«¹

I maj 2006 har bloggarna hamnat i centrum för en svensk valrörelse som ännu inte haft sin officiella inledning. På den borgerliga sidan sprider bloggare skvaller och obekräftade rykten i den så kallade »Danielssonaffären« och sätter därmed igång en spekulationskarusell som till sist får den omdiskuterade statssekreteraren att ta *time out*. Bloggen används också av personer med mer eller mindre klara kopplingar till borgerliga partier och intresseorganisationer för personangrepp på Göran Persson, som knappast skulle kunna publiceras i vanliga media. »Enpartistaten«² och »Göran tänker«³ heter två av de bloggar som bedriver systematiskt krypskytte mot statsministern. Socialdemokraterna slår tillbaks, bland annat genom att starta en egen bloggskola där valarbetare ska utbildas i bloggandets konst enligt förebild från den amerikanske presidentkandidaten Howard Deans gräsrotskampanj 2004⁴ och genom gruppbloggar som »Motallians«.⁵ Bloggosfären tycks ha blivit det senaste politiska slagfältet.

Utan större överdrifter kan man utnämna bloggen till ett av de senaste årens mest exponerade modeord. En *googling* på »blogg« gav i slutet av maj 2006 omkring 6.760.000 träffar enbart på svenska nätsidor. Bloggen, »den personliga nätdagboken«,⁶ har tänt förhoppningar om en revitalisering av det politiska samtalet och tycks erbjuda nya energier till det offentliga rummets avsvalnade meningsutbyten. Den nyaste tekniken påstås kunna släppa fram en mångfald av nya röster, med förbigående av medias och den formella politikens grindvakter. I medialiseringens

tidevarv uppstår en renässans för direktkommunikation och det personliga samtalet. Därmed skulle en närmast revolutionär potential för politisk aktivism och gräsrotsjournalistik skapas.⁷ Löftet gäller inget mindre än en ny politisk offentlighet där att alla medborgare fritt kan publicera sig, kommunicera och sprida information snabbt, enkelt och globalt utan att bli redigerade, censurerade eller kontrollerade. Informationsmonopol bryts och inga gamla maktordningar verkar längre giltiga. Så formuleras utopin.

Bloggeangelisten Jay Rosen hävdar i ett redan klassiskt *on line*-manifest att det principiellt radikala med bloggar är att de underminerar både de ekonomiska barriärerna för traditionell massmediapublicering och barriärerna mellan journalister och läsare, lyssnare eller tittare. De båda uttrycksformerna skulle hänföra sig till olika paradigmer: medan traditionell journalistik kan härledas ur marknadsekonomins rationalitet, hör bloggarna hemma i en bytes- eller gåvoekonomi där ingångskostnaderna är låga eller närmast obefintliga. I bloggssfären är det enligt Rosen intensiteten i »läsarnas« respons som spelar roll, inte antalet läsare som inom den traditionella journalistiken. I själva verket är läsarna inte bara läsare utan också skribenter och medarbetare. Detta faktum skapar i sin tur en ny förståelse av publiken.

Här ska inte sanningshalten i dessa långtgående påståenden prövas på djupet. Två mementon förtjänar dock att lyftas fram. För det första tycks det främst vara trendkänsliga debattörer, politiker och journalister som hittills har hakat på den senaste trenden och startat egna bloggar. De flesta bloggare (och bloggläsare) i västvärlden tillhör samma välutbildade och välavlönade grupper som redan sitter på inflytelserika positioner i traditionella organisationer och medier.⁸ »Den nya tekniken hade kunnat släppa fram en mångfald av nya röster. Men den lilla innerstads- medieklasselit som börjat blogga bidrar bara till likriktning av medierna«, menar till exempel Ola Larsson.⁹ I detta perspektiv representerar bloggen alltså snarare medias besatthet av media och de etablerade proffstyckarnas rätt att kolonisera ännu ett medium, än någon ny egalitär offentlighet.

För det andra; den minnesgode erinrar sig kanske att allt detta egentligen har hänt förut. Ett nytt medium eller kommunikationsmedel stiger upp i det allmänna medvetandet, och strax börjar utopiska idéer

om att detta nya i ett slag ska förändra hela det politiska och mediala landskapet att spridas. 1800- och 1900-talens historia uppvisar en rad sådana kommunikationsevangelier med likartade löften om en mera transparent och jämlik offentlighet – från telegrafens genombrott på 1840-talet via radio, tv och video till Internet på 1990-talet. Kring 1995 spelade den egna hemsidan samma roll som modernitetsmarkör i medier, företag, organisationer och politiska partier som bloggen gör idag. Men erfarenheten visar att det är vanskligt att låta sig bländas av modernitetens förföriska sken. Med tiden »avmärkvärdiseras» även de mest symbolladdade medier, och de utopiska löfterna kokas ner till vardaglig nytta i relativt obemärkthet bland en arsenal av redan existerande uttrycksmedel och kommunikationsformer. Det tycks höra till varje ny medietekniks öde att under en kort stund beundras och begäpas, för att sedan förpassas till osynligheten.

Det finns också ett frestande tankefel som består i att betrakta olika medieformer i första hand som konkurrenter till varandra. Den vanliga föreställningen att nya medier omedelbart ska »ta död på» sina företrädare hör hemma i detta tankespår. I it-revolutionens kölvatten har bokens och tidningens snara hädanfärd därför predikats otaliga gånger. Ändå tycks de gamla pappersbaserade medieformerna fortsätta att leva ett gott liv även sedan världen inträdde i den digitala eran. Orsaken är förstås att ryktet om deras död som vanligt är betydligt överdrivet. Erfarenheter visar att i det längre tidsperspektivet ersätter nya medier, med få undantag, inte gamla. Regeln tycks snarare vara att befintliga och tillkommande medieformer kompletterar och förbättrar varandra, och över tid ofta ingår ett symbiotiskt förhållande. Kvällspressen lever idag till stor del på skvaller om tv-kändisar. Televisionens dokusåpor använder i sin tur kvällspressen som annonstavlor för att locka tittare. Nya böcker och filmer hårdlanseras i radio och tv. Bloggar och webbplatser älskar att referera till varandra, och till andra medier – processen är känd som »remediering».¹⁰

Med den accelererande digitaliseringen kommer form och innehåll också att skiljas åt. Samma innehåll kan å ena sidan distribueras med en rad olika digitala informationsbärare eller medier. Samma digitala informationsbärare kan å andra sidan förmedla en rad olika typer av innehåll; text, bild, ljud, film etcetera. Resultatet blir motsägelsefullt

Rickard Falkvinge, partiledare i nybildade Piratpartiet.
Foto: Jacob Boström.



– konvergens och divergens. Praktiskt innebär denna dubbelriktade process framför allt en enhetlig digital representationsform för i princip all slags information, den binära datorfilen, men en växande flora av olika apparater, gränssnitt, lagringsmedier och överföringsmetoder. I detta nya landskap kan innehåll flyta lättare mellan olika medieformer och vem som helst i princip starta redaktion, skivbolag, bokförlag – eller politiskt parti. Det nybildade Piratpartiet¹¹ är exempel på det senare. Vi kan alltså med goda skäl tala om mediernas, och därmed politikens, multimedialisering.

Vad betyder detta för det politiska samtalet i 2000-talets inledning? Vilka effekter kan vi vänta oss att den ökande användningen av bloggar och andra digitala medier ska medföra för politikens villkor till exempel i kommande valrörelser? Man bör akta sig för alltför långtgående slutsatser. Fortfarande är den nyaste kommunikationstekniken ung och formbar. Fortfarande råder vad tekniksociologerna kallar »tolkningsflexibilitet«. Med detta menas att olika sociala grupper konkurrerar om att tillskriva den sin mening, och att något slutgiltigt »stabil« tillstånd där alla aktörer är överens om vad till exempel en blogg »är« ännu inte har inträtt. Att vi nyligen har upplevt en svensk valrörelse som på ett symboliskt plan delvis dominerades av bloggar, och att bloggen – liksom tidigare hemsidan – redan har inrangerats i partiernas och mediernas växande arsenal av kommunikationsformer, ändrar inte på detta förhållande i någon principiell mening. Några tendenser tycks dock tämligen klara och ska utvecklas i det följande.

Olika motbilder

Vilken innebörd har den digitala utvecklingen med Internet i sitt centrum för det offentliga rummet, och därmed för det politiska samtalet? Den som försöker utröna det aktuella tillståndet för det offentliga rummet på tröskeln till det som ibland kallas informations- eller kunskapssamhället konfronteras omedelbart med diametralt motsatta bilder. Enligt en tradition som kan härledas från Jürgen Habermas befinner sig det offentliga rummet i accelererat förfall alltsedan en avlägsen »guldålder« på 1700- och 1800-talen.¹² Traditionella medier har i denna pessimistiska förståelse en gång varit arenor för offentlig debatt. Nu är de dock sedan länge förvandlade till hierarkiska språkrör för ekonomiska och politiska eliter, präglade av enkelriktad kommunikation ovanifrån. Medborgaren har reducerats till passiv åskådare. Inte heller de nya digitala medierna verkar ge mycket hopp för det offentliga rummets idé om politisk frihet och jämlikhet när de snabbt tycks inordnas i samma makt- och ägarstrukturer.¹³

En annan tradition ser tvärtom dramatiska möjligheter till utvidgning och revitalisering av det offentliga rummet i den nya informations- och kommunikationstekniken. Howard Rheingold och andra postmodernt influerade tänkare har till exempel diskuterat ett nytt offentligt rum där digitala nätverk ger medborgarna möjlighet att diskutera och utbyta information i interaktiva fora utanför eller vid sidan av mera etablerade mötesplatser.¹⁴ Varje nytt debattfora som skapas är en egen offentlig sfär som erbjuder medborgaren möjligheter för direkt deltagande. Rheingold ser i detta en stor potential för utökade kontakter mellan medborgarna. Den digitala tekniken verkar tillåta en mindre hierarkisk diskurs, präglad av öppenhet och dubbelriktad kommunikation.¹⁵

Skillnaden mellan Habermas och Rheingold består bland annat i att den förres ursprungliga tes om det offentliga rummets förfall bygger på en tillbakablick till den moderna tidens gryning. Samtiden blir därmed en avvikelse från ett tidigare stadium av harmoni och balans. Rheingold studerar istället samtiden som uttryck för en ny tid eller samhällsform, baserad på sin egen logik. Därmed kommer han till andra slutsatser.¹⁶ Det bör sägas att Habermas under senare år har modifierat sin uppfattning. Han ser numera positivare på utvecklingen av medier och informationsteknik. Även om en stor del av utbudet är kommersiellt,

ökar människors förmåga till kritiskt tänkande när de utsätts för många olika åsikter och argument. I interaktiva diskussionsfora på nätet uppstår nya autonoma offentligheter. Teknikutvecklingen öppnar alltså för motstridiga skeenden. Framför allt bidrar den dock till att höja informationsnivån och öka möjligheterna till kunskap och kritik.¹⁷

Det finns också en annan viktig olikhet mellan de båda perspektiven ovan, kopplad till skilda demokratideal eller -modeller. Framför allt är det i en deltagande, stark eller deliberativ demokratitradition som betydelsen av det offentliga rummets och av samtalet som politiskt verktyg brukar lyftas fram¹⁸. Inom denna tradition intar Habermas en central plats. Habermas hävdar ofta det offentliga rummets »diskursiva« karaktär. Med det menas att upplysta medborgare strävar efter gemensam förståelse och genom rationella samtal försöker nå fram till konsensus. I det offentliga rummet kan jämlika privatpersoner genom fri kommunikation göra upp sin egen dagordning och med förnuftiga argument övertyga varandra om vad som är det gemensamma bästa. Den »allmänna opinionen« får med detta ett drag av sanning och sunt förnuft som tycks stå över snäva klass- och gruppintressen¹⁹.

En konkurrerande riktning med rötterna i en pluralistisk tradition och med Chantal Mouffe som en centralgestalt, menar i polemik mot Habermas att det offentliga rummet är, och bör vara, antagonistiskt. Mouffe anser att strävan efter konsensuslösningar är både meningslös och farlig, eftersom den förnekar människor deras rätt att ha olika politiska identiteter.²⁰ Istället borde det offentliga rummet karaktäriseras av tävlan och rivalitet mellan politiska aktörer. I Habermas diskursiva offentliga rum uppnås konsensus genom rationell diskussion, medan meningsskiljaktigheter och konflikt bildar de konstituerande principerna i Mouffes antagonistiska motsvarighet. Även på denna punkt har Habermas dock modifierat sin uppfattning något. Han är idag öppen för uppkomsten av fristående offentliga rum och betraktar de nya sociala rörelserna som delar av en ny autonom politisk offentlighet eller »tredje arena«. Med detta uppstår förutsättningar för vad han kallar »radikal demokrati« utanför staten och de etablerade partierna.²¹

I mera praktiska sammanhang kan vi tydligt se hur it-utvecklingen och olika föreställningar om ett mer eller mindre utopiskt informationssamhället har inspirerat två snarlika oppositionella synsätt på

förhållandet mellan demokrati och informationsteknik. Enligt vad som kan kallas det konventionella eller representativa synsättet ger den digitala tekniken löften om ett intimare förhållande mellan politiker och allmänhet, partier och deras väljare, inom den traditionella representativa demokratins ramar. Förhoppningen är att it ska minska klyftan mellan medborgare och makthavare och stärka eller åtminstone reparera den partibaserade demokratins legitimitet; »lappa och laga«. För partierna hägrar inte minst möjligheten att gå förbi mediernas allt effektivare filter och få möjlighet att samtala direkt med sina väljare. Betoningen ligger här på tekniken som redskap. Detta synsätt har sin utgångspunkt i en officiell-politisk kontext.²²

Enligt det andra synsättet, det snabba eller direktdemokratiska, är det onödigt att gå omvägen över politiker, partier, parlament och andra representativa maktstrukturer, när tekniken nu verkar göra det möjligt för oss alla att förenas i en global elektronisk gemenskap – eller i många lokala eller regionala gemskaper. Den representativa överbyggnaden med sina institutioner har spelat ut sin roll och bör därför helt eller delvis ersättas av beslutande folkomröstningar via Internet. Ett elektroniskt gräsrotsstyre, liknande agoran i det klassiska Aten (minus alla dess brister) kan införas; »riva ner och bygga nytt«. Informationstekniken betraktas här som mer än ett redskap, den blir en integrerad komponent i demokratins funktionssätt. Perspektivet har sin utgångspunkt i protest- och alternativrörelser, och i den praktiska utvecklingen av till exempel Internet.²³

Medan det representativa synsättet ofta utgått från ett ovanifrånperspektiv, har det direktdemokratiska till stor del växt fram underifrån. Därför råder en potentiell spänning mellan den direkta och den representativa demokratins förespråkare. Från etablerade politiska grupper kan det till exempel uppfattas som ett hot mot de egna positionerna om medborgarna får ökade möjligheter att lägga sig i politiska beslutsprocesser där person- och partialianser och mödosamt utmejslade handlingslinjer dominerar.²⁴ Trots att krav på en mera renodlad direkt-demokrati nästan aldrig förekommer i den svenska debatten påstås det ofta, inte minst från statsvetarkåren, att den politiska jämlikheten skulle hotas även av mycket blygsamma demokratiska reformförslag genom att bara gynna de mest aktiva

medborgarna. Motståndet gäller i princip hela spektrat från fler rådgivande folkomröstningar till medborgarinitiativ och kommunala folkomröstningar.²⁵

Av ovanstående, inledande resonemang lär vi åtminstone tre saker. För det första: förståelsen av det offentliga rummets form och funktion, liksom av olika idéer om demokrati och politik, är intimt kopplad såväl till politiska ideal som till vår tolkning av historia och samtid. För det andra: även om teknik är, och alltid har varit, en grundläggande byggsten i det offentliga rummet, så bestäms teknikens konkreta roll och användning av mänskliga aktörer, deras vanor och intressen, drivkrafter och erfarenheter. Med andra ord har sociala, kulturella, politiska och ekonomiska faktorer en viktig betydelse för teknikens utveckling, och för det offentliga rummet. För det tredje: det offentliga rummet är en komplex, mångdimensionell struktur med en rad skilda förståelsenivåer. Det låter sig därför inte beskrivas eller analyseras på något enkelt sätt. Vi måste istället utgå från olika perspektiv och detaljeringsgrader för att kunna förstå den digitala utvecklingen betydelse för det offentliga rummet.

I fortsättningen kommer det offentliga rummet inte att definieras strikt efter någon viss demokratimodell. Istället utgår resonemanget från en icke-ideologisk och mera pragmatisk »vardagsdefinition«. Det offentliga rummet är här helt enkelt den eller de arenor där offentlig debatt och diskussion äger rum och där medborgarnas preferenser och åsikter formas, uttrycks, möts, organiseras och senare även kanaliseras till olika beslutsfattande institutioner.²⁶ En viktig funktion för detta offentliga rum är att skapa och upprätthålla ömsesidig legitimitet mellan medborgarna och det formella politiska systemets aktörer. Makthavarna måste argumentera och motivera sina beslut, och söka stöd för dem på den offentliga arenan. Å andra sidan ställer de garantier för det offentliga rummet genom lagstiftning om fri åsiktsbildning, yttrande- och tryckfrihet med mera.²⁷ Som Eriksen och Weigård påpekar är den moderna statens legitimitet beroende av att den garanterar medborgarnas grundläggande fri- och rättigheter; »för endast på så sätt kan legitimiteten i dess påbud prövas«.²⁸

Offentlighetens dimensioner

Vårt »pragmatiska« offentliga rum kan beskrivas och analyseras utifrån ett flertal olika dimensioner i förhållande till den digitala utvecklingen, till exempel:

- » Omfattning; vilka diskurser sätter gränser för vad man kan säga och göra inom det offentliga rummet? Hur ser den konkreta gränsdragningen ut mellan vad som betraktas som offentliga respektive privata angelägenheter?
- » Bredd; vilka kanaler, medieformer, mötesfora etcetera bär upp det offentliga samtalet? Hur och varför förändras dessa arenor?
- » Integration; vilka människor och grupper deltar, eller kan delta i det offentliga rummets åsiktsutbyten? Vilken räckvidd har det offentliga rummet, och därmed människors erfarenhetshorisont? Vilka faktorer begränsar respektive möjliggör deltagandet?

Det är inte svårt att se hur gränsen mellan privata och offentliga angelägenheter de senaste åren har förskjutits kraftigt till det offentligas fördel. En blick på dagens löpsedlar räcker för att konstatera hur även de mest intima detaljer i kända och okända människors privatliv numera med självklarhet betraktas som allmänna samtalsämnen. Inte minst har den explosiva tillväxten av dokusåpor och så kallad »reality-tv« öppnat dörren till badrum och kök – men framför allt sovrum på vid gavel.²⁹ Idag betraktas det inte längre som någon kränkning av den personliga integriteten att direktsända samlag mellan dokusåpadeltagare i tv. På grund av tv:s centrala plats och räckvidd har gränsen mellan den offentliga och privata sfären samtidigt blivit allt otydligare. I en (audio)visuell kultur är det svårt eller omöjligt att skilja offentligt från privat.³⁰

På nätet har den snabba utbredningen av interaktiva tjänster som chattar, personliga hemsidor och inte minst bloggar bidragit aktivt till att sudda ut gränslinjen mellan offentligt och privat. Många nätsajter och bloggar innehåller en direkt inbjudan att stiga in det som tidigare räknats till människors hemligaste tillflyktsorter. Andra erbjuder detaljer från politikens och kändislivets intimsfär, som inte ens skvallerpressen skulle våga publicera. På nätet kan ryktena frodas ohejdat. Några

etiska riktlinjer om att respektera privatlivets helgd eller liknande existerar inte, och normal källkritik tillämpas sällan. Våren 2006 har uppmärksamheten riktats både mot kränkande inlägg som läckt ut från den privata diskussionslistan »Elit« och mot de bloggare som spridit skvaller om statssekreterare Lars Danielsson.

Denna transformation där tidigare privata rum inkorporeras i det offentliga betraktas av många forskare i Habermas efterföljd, som exempel på hur kommersiella krafter har fortlöpande invaderat och exploaterat våra mest personliga förhållanden och förvandlat dem till varor eller tjänster på en underhållningsmarknad. Det privata har blivit offentligt, men därmed inte med nödvändighet politiskt. Men det är också tydligt att utvecklingen medfört att tidigare tabubelagda ämnen som sexualitet och etnicitet idag kan diskuteras öppet. Ur det perspektivet kan den förändrade gränsdragningen mellan privat och offentligt betraktas som fortsättning på en lång civilisationsprocess som inneburit att nya grupper kommit ut ur det privata, tillerkänts medborgerliga rättigheter och blivit synliga på den offentliga arenan. Parallellt har också nya frågor förts upp på den politiska dagordningen.³¹

Som Larsmo noterar är hela den borgerliga offentlighetens uppdelning i »offentligt« och »privat« i gungning, och det tycks finnas en stark längtan hos medierna att avskaffa gränsen helt, en strävan som går igen på många plan, inte minst i den digitala sfären. Gränsupplösningen är också synlig hos många av de politiker, journalister och opinionsbildare som skapat personliga hemsidor eller börjat att blogga. Det är ofta svårt att avgöra om bloggaren torgför sina åsikter i rollen som representant för sitt parti, medieföretag respektive intresseorganisation, eller enbart som privatperson. Många bloggar ger ett ambivalent intryck. En gråzon mellan de tidigare klart definierade kategorierna offentligt och privat har därmed uppstått. I halvoffentligheten gäller inte etablerade massmediala normsystem som till exempel spelregler för press, radio och tv. Och någon ansvarig utgivare att ställa till svars för eventuella övertramp finns sällan.

Exemplen på denna gränsförskjutning eller gränsupplösning är många och lätta att finna. Finansborgarrådet i Stockholm Annika Billström (s) kallar till exempel sin blogg »en mötesplats för människor och idéer«³², medan den socialdemokratiska riksdagsledamoten Veronica

Palm introducerar sin blogg så här: »På den här sidan kan du ta del av mina tankar om livet och politiken.«³³ Håkan Jacobson skriver till vardags ledare i oberoende liberala *Upsala Nya tidning*. Men han är också politisk bloggare, och som sådan avger han denna avsiktsförklaring: »Här på webben skriver jag i egenskap av privatperson. De åsikter som framförs här behöver inte nödvändigtvis sammanfalla med dem som presenteras av UNT:s ledarredaktion.«³⁴ Fallet med SVT-journalisten och bloggaren Per Gudmundson är också välkänt. Gudmundson var projektanställd på SVT24 som redaktör för samhällsprogrammen »Studio24«, »Korseld« och »Pressklubben«. Privat bloggade han från ett högerliberalt perspektiv.³⁵ I slutet av 2004 fick Gudmundson av sin chef beskedet att bloggandet stred mot kravet att medarbetare i public serviceföretaget »i offentliga sammanhang ska avhålla sig från uttalanden och åtgärder som kan medföra att företagets opartiskhet med fog kan ifrågasättas«.³⁶

Det offentliga rummets omfattning tycks alltså ha vuxit, delvis som ett resultat av den digitala utvecklingen. Här kan det dock vara på sin plats med en reservation. Medan enskilda människors privatliv, med eller mot deras vilja, alltmera förvandlats till angelägenheter för offentligheten finns det andra frågekomplex som alltmera sällan verkar uppmärksammas eller diskuteras i det offentliga samtalet. Hit hör till exempel arbetslivet och dess förändringar. Möjligen ligger det en ideologisk värdering i denna diskursiva glidning. Ett förändrat fokus från kollektiv och arbetsliv till individ och privatliv hör ju i hög grad hemma inom ramen för den breda samhällsförändring som går under namn som liberalisering eller nyliberalism.

När det gäller det offentliga samtalets bredd är det lätt att konstatera en mycket kraftig ökning av antalet kanaler inom traditionella medier som radio och tv, men också av nya medieformer på eller i anslutning till Internet. Bloggen är bara den senaste av dessa. Antalet möjliga kommunikationsvägar och arenor för det offentliga samtalet har därmed mångdubblats under de senaste tio åren. Delvis som ett resultat av avregleringen av de tidigare centralstyrda etermedierna finns det nu en stor valfrihet mellan public service-kanaler och privata reklamfinansierade radio- och tv-kanaler.³⁷ Den pågående digitaliseringen av distributionssystemen för radio och tv har bidragit till att göra denna mångfald ännu mera omfattande, eftersom digitala utsändningar

← → ↺ × ↻ http://www.annikasblogg.se/index.xml BSS GO



Annika

Välkommen till min blogg, en mötesplats för människor och idéer. Jag hoppas att det är många som vill vara med mig och bidra.

Bloggen Allt/Politik/Dagbok | Om bloggen | Om mig Annika | Om Wiki | Länkar.



Hitta:

Andra Bloggare

- Wallström
- Helle Klein
- Lena Dahlström
- MyMarkup
- Samlingsplats
- Sblogg
- Pierre Andersson
- Årstadassan
- Michael Silkestedt
- Magnus Ljungkvist
- Natalie Sundesten Landin
- Stig-Björn Ljungren
- LO Ungs bloggare
- Blog for America

/RSS

2006-05-17 Roliga Sifo-siffror

Sedan en tid florerar flera rykten om att ett antal opinionsmätningar har gjorts inför folkomröstningen om Stockholmsförslaget, men att dessa inte har blivit publicerade av någon anledning.

Idag fick vi kanske en förklaring till varför. Då presenterade nämligen miljöpartiet en undersökning där man ställt frågan till boende i Stockholms stad utifrån den text som står på de valsedlar som vi kommer att använda i folkomröstningen. Resultatet har ni säkert sett i media: en förkrossande majoritet.

[...]

1 kommentarer

2006-05-17 Strategi för de kommande åren

Annikas blogg, »en mötesplats för människor och idéer«: politik i halvoffentligheten.

kräver betydligt mindre frekvensutrymme än analoga. Medan det gamla analoga tv-nätet rymmer maximalt fyra kanaler har det nya digitala marknätet (DVB-T) således plats för ett trettiotal.³⁸

På Internet har en rad nya medier och medieformer växt fram under samma tid. Något förenklat har den digitala utvecklingen medfört, som påpekats tidigare, att i princip vem som helst med snabb Internetuppkoppling och elementärt tekniskt kunnande kan starta bokutgivning, skivbolag, tidningsredaktion, nyhetsbyrå, blogg, radiostudio eller tv-station på webben. Informationsteknikens snabbhet i kombination med ett dramatiskt sänkt kostnadsläge när produktion och distribution av medieinnehåll digitaliseras tycks upphäva de gamla mediegiantanernas konkurrensfördelar i form av tillgång till tryckpressar eller komplexa distributionsapparater. Den interaktiva möjligheten gör dessutom publiken till medarbetare. Begrepp som läsare, lyssnare eller tittare förlorar alltmer av sin mening när skillnaden mellan sändare och mottagare suddas ut och den kommunikativa processen äger rum på nätet, utanför de etablerade systemen.³⁹

Som också påpekats inledningsvis har Internet därför ofta hyllats som

en ny viktig källa till oberoende diskussion, informationsförmedling och nyhetsrapportering. På nätet kan alternativa, autonoma offentligheter uppstå och utmana etablerade perspektiv. Nätet erbjuder arenor för nya sociala rörelser och nätverk att föra ut sina budskap till en global publik oberoende såväl av etablerade politiska grupperingar som av de stora medieföretagen. Det är således inte konstigt att utvecklingen av Internet och den till synes obegränsade etableringsfriheten för fristående diskussion och nyhetsförmedling på nätet har inspirerat till utopier om en radikal vitalisering av det offentliga rummet.⁴⁰

Det offentliga samtalets svällande bredd i multimedialiseringens kölvatten är dock delvis en chimär, enligt flera forskare. Bakom mångfalden av kanaler och programformer döljer sig ett ofta till enfald likartat innehåll, bestående av lättsmält underhållning och såpor som ska passa alla men inte stöta bort någon, medan fördjupande, informerande och analyserande material ofta lyser med sin frånvaro. På senare tid har medierna alltmer börjat tilltala oss som konsument, snarare än som medborgare.⁴¹ Långtifrån att leda till någon vitalisering av det offentliga rummet verkar utvecklingen i det nya, alltmera kommersiella medielandskapet styra mot likriktning och utslätning. Den explosiva ökningen av antalet kanaler har i varje fall inte motsvarats av någon liknande tillväxt av det offentliga rummets åsiktsutbyten.

På Internet tycks den radikala utopin motsägas av det faktum att så gott som samtliga av de mest besökta sajterna idag ägs av ett fåtal stora och väletablerade mediebolag, flera av dem också i nära allianser med den globala underhållningsindustrin. Den potential för oberoende information och diskussion som trots allt existerar har haft svårt att utvecklas i en miljö som alltmer kommit att domineras av starka kommersiella intressen. Genom att flytta in på Internet med sin verksamhet, så kallad flerkanalpublicering, har dessa intressen kunnat befästa sitt *de facto* monopol över nyhetsförmedling och åsiktsbildning. Nätet formas därför till en kommersiell temapark snarare än någon ny demokratisk agora.⁴² Generellt tycks alltså nätet utvecklas till stöd för redan etablerade intressen och aktörer inom journalistik, politik och ekonomi, snarare än till något redskap för alternativ opinionsbildning. Mönstret går inledningsvis igen också inom bloggosfären. I november 2004 började omvärldsbevakningsföretaget Observer att följa svenska

Johan Norberg – ledande högerbloggare och tvåa på Observers bevakningslista i slutet av 2004. Foto: Ann Ek.



bloggare. När man listade de tio mest betydelsefulla bloggarna, bland annat mätt som genomslag i traditionell media, dominerades topplistan stort av redan etablerade opinionsbildare framför allt inom den högerliberala sfären.⁴³

En fragmentiserad publik

I diskussionen om det offentliga rummets bredd brukar fragmenteringen av medier och mediepublik också lyftas fram som ett växande problem. När de gemensamma ytor blir mindre och färre till följd av uppsplittringen på ett växande antal kanaler, arenor och medieformer förändras villkoren för det offentliga samtalet. I realiteten kommer det offentliga rummet därigenom att bestå av ett växande antal separata rum med allt mindre kontakt mellan varandra. Om de gemensamma referensramar som bildar grunden för samtal och förståelse blir mer och mer uttunnade riskerar det att leda till en slags offentlighetens segregation som tidigare inte existerat i ett homogent samhälle som till exempel det svenska. Förutsättningarna för allmänna samtalsämnen som berör alla medborgare skulle därmed saknas.⁴⁴

Mot denna pessimistiska tolkning argumenterar bland andra Habermas att de nya deloffentligheterna inte är helt slutna eller avskärmade mot omvärlden. Därmed uppstår förutsättningar för en »offentlighetens högre intersubjektivitet« där medborgarna, trots mediernas fragmentisering,

formar ett kollektivt medvetande om samhällets helhet.⁴⁵ På det praktiska planet har intersubjektiviteten bland annat synliggjorts genom att olika webbplatser och bloggar länkar eller hänvisar till varandra. En tredje invändning riktar sig mot att Internet, oavsett vilka demokratiska resurser som utvecklas, idag har väldigt lite med användarens roll som medborgare att göra. I ett vardagslivsperspektiv är it och Internet ännu marginella företeelser, och låter sig till skillnad från medier som radio och tv inte heller infogas i de dagliga rutinerna på något självklart sätt. Snarare tycks Internet vara »någonting man måste ha i sitt hem för att hänga med i utvecklingen«.⁴⁶ I en undersökning av svenska familjers it-vanor hävdas att användare i LO-hushåll inte ser någon koppling mellan ny informationsteknik och sitt engagemang i det civila samhället och heller inte använder datorn och Internet i relation till detta.⁴⁷ Djupt rotade vanor ändras inte på en natt. Introduktion av ny teknik tar – som alltid – tid. Vän av ordning påminns här återigen om att användning och tillgång är fundamentalt olika storheter.

Att en stor majoritet av svenska folket har fått tillgång till Internet är alltså inte liktydigt med att nätet håller på att konkurrera ut de traditionella massmedierna som nyhets- och informationsbärare eller ersätta torg och möteslokaler som demokratiska fora. Enligt statistik över medieanvändningens förändring har den så kallade it-revolutionen ännu satt förvånansvärt få spår i våra mediavanor. Internet stod till exempel bara för sju procent av svenskarnas mediedag under 2004, medan traditionella medier som radio och tv svarade för omkring 30 procent vardera.⁴⁸ Visserligen måste man vara klar över att det finns stora skillnader i sättet att använda olika medier. Man kan till exempel anta att den framåtutvecklade nätsurfaren söker information mera aktivt än den bakåtutvecklade tv-tittaren som kanske bara har sin tv påslagen som sällskap. Skillnaderna i användning är ändå anmärkningsvärda.

Integrationen av enskilda och grupper av människor i »informationssamhället«, eller annorlunda uttryckt deras tillgång till datorer och Internet, är annars en dimension som brukar lyftas fram av teknikens tillskyndare som positiv för det offentliga rummet. Tillgången har nämligen visat en mycket snabb ökning, åtminstone i de flesta I-länder. Sveriges är till exempel idag världens datortätaste land. Även när det

gäller antalet Internetanslutningar och bredbandsuppkopplingar *per capita* befinner sig Sverige i den internationella toppen.⁴⁹ Vad som gjort det svenska så kallade it-undret möjligt är till stor del en politiskt beslutad reform: skatterabatten för personaldatorer som infördes år 1998. Reformen fick stort genomslag. Enbart mellan 1997 och 1998 ökade andelen anställda med egen hemdator från 48 till 67 procent.⁵⁰ Få insatser i modern tid har förmodligen betytt så mycket som denna så kallade »personaldatorreform« för att sprida ny teknik till breda medborgargrupper, som därför står bättre demokratiskt rustade än de skulle ha gjort annars när det offentliga rummet görs alltmer beroende av ny digital teknik.⁵¹ På det europeiska och internationella planet kan den intresserade finna många liknande framgångshistorier. Den snabba spridningen av i synnerhet Internet har således gett näring åt utopiska förhoppningar om att vissa mera avancerade utvecklingsländer rent av skulle kunna hoppa över det industriella skedet, rakt in i »informations-samhället«.⁵²

I denna diskussion är det lätt att glömma bort en grundläggande om-ständighet: spridningen av den nya tekniken sker knappast lika harmoniskt genom hela samhällskroppen. Istället har det blivit alltmera uppenbart att den så kallade digitala revolutionen inte lever upp till slagorden om frihet, jämlikhet och broderskap i den globala byn, särskilt om världen betraktas som någonting större än de rika 1-länderna. Det fenomen som på engelska kallas »the digital divide« – den digitala klyftan – har på senare år blivit allt tydligare avläsbar i statistiken både inom och mellan länder. Tillgång till datorer och Internetuppkopplingar, till programvara och kunskap om hur den ska användas varierar idag enligt ett mönster som på välkänt manér diskriminerar majoriteten av utvecklingsländernas befolkningar från deltagande.⁵³ Långtifrån att infogas i någon ny harmonisk världsordning riskerar de att cementeras än hårdare i sitt utanförskap när den digitala tekniken nu breder ut sig. Pippa Norris har urskiljt tre olika aspekter av denna nya ojämlikhet: en global klyfta mellan rika och fattiga länder, en social klyfta mellan olika grupper inom enskilda länder samt en demokratisk klyfta inom gruppen Internetanvändare mellan dem som använder respektive inte använder nätets politiska resurser.⁵⁴ Snarare än att bidra till någon verklig

globalisering tycks den digitala revolutionen hittills mest ha hjälpt till att konservera en nygammal världsordning.

Sammanfattningsvis går det att iakttä såväl positiva som negativa förändringstendenser när det offentliga rummet i allt högre blivit beroende av digital teknik. Medborgaren konfronteras här med såväl löften och möjligheter som problem, hot och risker. Vi påminns återigen om att det inte existerar någon enkel tolkning av det offentliga rummet och dess förhållande till den digitala utvecklingen. Snarare förefaller verkligheten bli alltmera svåröverskådlig i takt med att världen digitaliseras. Med Habermas har det offentliga rummet blivit »eine wildem komplex« – ett slags komplex sammansatt, multidimensionell struktur vars totalitet, åtminstone för stunden, tycks undandra sig vår förståelse. Vad som framför allt utmärker den förändringens tid som symboliseras av Internet och it är därför det tvetydiga och paroxoxala.

I den bemärkelsen påminner samtiden i hög grad om omvälvningens decennier kring det förra sekelskiftet när den industriella tekniken stod i centrum för människans förhoppningar och rädslor. När David Lyon karaktäriserar hela diskursen om informationssamhället som »a problematic« – ett slags rudimentär organisation av ett fält av fenomen som framför allt avkastar problem för vidare undersökning – ger han just uttryck för denna samtidens motsägelsefulla polarisering mellan utopi och dystopi.⁵⁵ Inför utopisternas tvärsäkerhet om all digital tekniks förträfflighet tycks Lyon förorda, inte den lika kategoriska dystopin, utan ambivalensen och det eftertänksamma tvivlet. Framför allt påminner han om att många av informationssamhällets uttolkare har bortsett från sociala faktorer och negligerat rådande maktförhållanden. I det ljuset menar Lyon att informationstekniken bidrar till att förstärka processer och strukturer i vårt befintliga samhälle, snarare än att skapa något nytt och annorlunda. Tolkad som »a problematic« blir den digitala framtiden därmed uttryck för ett intellektuellt förhållningssätt till alla alltför enkelartade påståenden om omfattningen på och karaktären av de pågående samhällsförändringarna.

En annan slutsats, som inspireras av Lyon, är att frågan om det offentliga rummets förhållande till den digitala utvecklingen måste sättas in i ett större sammanhang som först och främst handlar om relationen mellan teknik och samhälle. Tekniken innehåller ingen färdig

framtid som bara väntar på att vecklas ut, inte heller erbjuder den någon tydlig färdriktning eller kompasskurs. Hur, och i vilken mån, ny teknik och tekniska system förändrar samhället i mera demokratisk riktning blir i grunden en fråga om mänskliga göranden och låtanden. Om den digitala framtiden leder till ett friare, öppnare och mera demokratiskt samhälle, formerat kring en resonerande och argumenterande offentlighet, eller om den snarare innebär att medborgaren passiviserats med massproducerad underhållning och utsatts för ständig kontroll och övervakning är fortfarande ett i högsta grad öppet spörsmål – och därmed möjligt att påverka. Grundfrågan gäller således inte i första hand vilka demokratiska praktiker som den nya digitala tekniken gör möjliga, utan vilken sorts, och hur mycket demokrati medborgaren egentligen vill ha.

Diskussion

Delvis beroende på vad som avses med begreppet är politikens så kallade medialisering knappast något nytt fenomen i ett historiskt perspektiv. Inledningsvis kan det vara berättigat att göra skillnad på mediering och medialisering. Ett omedierat samhälle går knappast att föreställa sig. Våra möjligheter att kommunicera, söka kunskap och veta någonting om varandra och världen, förutsätter en vid uppsättning av kommunikationstekniker och medier; vägar, järnvägar, brev och tidningar, radio och tv, Internet. Kommunikationsteknik vidgar den enskilda människans erfarenhetshorisont och gör oss till samhällsvarelser i ett alltmer komplicerat systemsamhälle. Så blir den »hårda« tekniken någonting lika »mjukt« och socialt som kultur och politik. Teknik är inte någonting annat än »samhället som gjorts hållbart«, om man skall tro Bruna o Latour.⁵⁶

Den omedierade politiken är nästan lika svårt att tänka sig som ett omedierat samhälle. Politiska grupperingar och partier har i alla tider varit beroende av medier som boken och tidningen för meningsskapande och opinionsbildning. Politiska praktiker skulle inte kunna uppstå utan masskommunikation och kommunikationsmedel av olika slag. De etablerade partierna kan därför betraktas som det institutionella svaret på behovet att kommunicera politiska budskap i ett

traditionellt industrisamhälle. Några långsiktiga förändringar kan ändå iakttas i relationen mellan politik, medborgare och medier. Framför allt rör de sig om ökande täthet i de medierade kommunikationerna, om en förändrad rollfördelning mellan politiker och journalister och medieföretag, samt inte minst om en kumulativ tillväxt av nya medier och kommunikationskanaler – den senaste tiden framför allt digitala sådana.

Den förstnämnda förändringen ovan avspeglar sig konkret i en långsam tillväxt av den samlade mediekonsumtionen. Mellan 1979 och 2004 ökade tiden för genomsnittlig daglig mediekonsumtion från fem timmar och 21 minuter till fem timmar och 51 minuter.⁵⁷ En annan, mera indirekt följd av den ökande mediekonsumtionen är att politisk kommunikation allt mera sällan sker i form av personliga möten, utan snarare allt oftare medieras. Denna senare trend samspelar med vad Kent Asp och andra i hans efterföljd kallar för en medialisering av politiken.⁵⁸ Med detta begrepp menas ett ömsesidigt beroendeförhållande mellan massmedier och politiker. Enligt Asp har politikens beroende av massmedia och dess aktörer vuxit. Därigenom har journalisterna fått ökad makt, både över publiken och innehållet i media. Massmedierna är inte längre bara sociala institutioner som existerar vid sidan av eller underordnade politiska institutioner. Massmedierna har blivit den centrala politiska institution i samhället, som sätter dagordningen för den politiska diskussionen, bestämmer scenen för debatten och påverkar hela vår verklighetsbild.

Medialiseringens grund är ett överskott på information. I informationsöverskottets era tvingas massmedierna och politikerna till olika konstgrepp för att fånga publikens uppmärksamhet. Att profilera sig i tillfälliga enfrågedebatter som lätt engagerar människor har blivit en av partiernas strategier för att möta det växande trycket från medierna. Därmed förändrar medialiseringen inte bara balansen mellan de tre aktörskategorierna medborgare, politiker och medier till att stärka mediernas roll som maktfaktor. Som påpekats i den här bokens inledning kommer även politikens former att genomgå stora förändringar genom att trivialiseras och omvandlas till underhållning. De omdiskuterade programmen »Toppkandidaterna« och »Förtroendevald« som sändes våren 2006 är långtifrån det enda exemplen på vad som kan kallas »demotainment«. I en sådan kontext premieras enkla och snabba

lösningar på ofta komplicerade samhällsproblem. Det som inte kan sägas på sju sekunder i tv kan ofta inte sägas alls.

Men politikens medialisering är en historisk process där utvecklingen inte självklart går i samma riktning hela tiden, och där maktförhållandena inte är för alltid givna. Under senare tid har nya digitala medier och kommunikationskanaler bidraget till vad som här tentativt kallats »politikens multimedialisering«. Medialisering och multimedialisering kan beskrivas som delvis motstridiga och konkurrerande processer. En av de intressantaste trenderna i det tidiga 2000-talets politiska landskap pekar på att opinionsbildning och valrörelser dag utspelas på allt fler arenor med hjälp av allt fler kommunikationsformer och medier. Telefonen, radio och tv är sedan länge etablerade och stabila medier i det politiska arbetet. Nu har också de digitala medierna på allvar gjort sitt intåg i det politiska arbetet. Om valaffischen och valfilmen upplevde sin guldålder framför allt på 1930- och 1940-talet, så har valwebben haft högkonjunktur sedan slutet av 1990-talet. Idag riktas intresset framför allt mot den politiska bloggen, som av många förutspås spela en huvudroll i valrörelsen – en prognos som redan tycks vara på väg att bekräftas.

Ett par val i rad har ledande statsvetare pratat om »Internetval« eller »webbval«.⁵⁹ Även om förväntningarna på nätet som valvinnare hittills visat sig något överdrivna tycks e-post, chat, diskussionslistor och bloggar långsamt och i det tysta ha blivit viktiga redskap för opinionsbildning och väljarkontakt. Den politiska rörelse som vill driva en framgångsrik valkampanj måste idag behärska ett svällande smörgåsbord av medier, av vilka några är breda och andra smala, några enkelriktade och andra interaktiva, några analoga och andra digitala. Själva mixen av medier och kommunikationskanaler, snarare än något enskilt medium, tycks vara på väg att bli en strategisk framgångsfaktor i valarbetet.

Man kan därför också betrakta politikens multimedialisering som en kamp om nya demokratiska arenor och plattformar mellan medier, medborgare och politiker. Partierna hoppas att kunna gå förbi de traditionella massmediernas redaktionella filter genom att kommunicera direkt med sina väljare via e-post och webb. Alla riksdagspartier har sedan länge avancerade webbplatser för information och kontakt. Ledande politiker på riks- och kommunnivå håller sig ofta med egna hemsidor,

bloggar eller elektroniska nyhetsbrev. Partierna arbetar för att få fler kandidater att skapa egna hemsidor och har i vissa fall utvecklat särskilda »kit« för att hjälpa dem. Enligt Per Schlingmann, kommunikationschef hos moderaterna, strävar partiet efter att finnas där väljarna finns: »på hemsidan och andra digitala kanaler. Men det handlar också om att se nätet som ett annonsmedium där man kan samarbeta med andra sajter och synas på diskussionsforum på samma sätt som på insändarsidor«. I gengäld minskades antalet torgmöten och valstugor radikalt i valrörelsen 2006.⁶⁰

Vid sidan av webben har framför allt e-post har blivit en allt viktigare kanal för väljarkontakt. Väljare och sympatisörer uppmanas att e-posta frågor och synpunkter, och responsen är stark. Johan Holmgren, ansvarig för väljarkontakter på den socialdemokratiska riksdagsgruppen, har noterat en kraftig uppgång av e-posten de senaste åren. Under 2005 kom det in fler mejl än under hela 2002, som var valår: »Vi vet också att valen i USA utmärkt sig de senaste gångerna just genom att e-posttrafiken till politikerna ökat enormt.»⁶¹ Andra förhoppningar gäller informationsteknikens möjligheter att förnya partiarbetet och stärka den interna demokratin. Detta är till exempel syftet bakom centern nya interna sajt. »Medan hastigheten i politiken ökat har vi hållit fast vid samma system. Det har gjort att medlemmarna har fått mindre att säga till om men med den nya tekniken kan vi återskapa möjligheten för den att bli mer jämbördiga och det är exakt dit vi vill komma«, säger partiledaren Maud Olofsson.⁶²

De etablerade medierna å andra sidan gör sitt bästa för att behålla tolkningsföreträdet. En metod är att rusta sig på webben, bland annat med »valsnuddar« och interaktiva enkäter som ska hjälpa de alltför tvehågsna väljarna att hitta rätt åsikt eller parti. De flesta chefredaktörer och politiska skribenter har egna bloggar, och varje redaktion med självaktning erbjuder idag någon form av nätbaserat debattforum för politik och samhällsfrågor. Att kunna mejla och »messa« direkt in till pågående tv- eller radioprogram ingår sedan länge i den massmediala vardagsarsenalen. Nytt för året är däremot möjligheten att skapa egna bloggar hos *Aftonbladet* och *Expressen*. Nätläsare binds därmed till medierna som ett journalistikens farmarlag. Kvällspressen har också varit snabb att utnyttja bloggfenomenet på annat sätt. Gamla inlägg på okända

bloggar kan idag användas för att skriva om rykten som redaktionerna själva inte kunnat bekräfta. Under maj 2006 har bloggrykten tidvis ersatt bantartips och såpaskandaler på löpsedlarna.

Men även medborgarna tar för sig av de möjligheter som den digitala tekniken öppnar. Mediekritik.nu⁶³ respektive Mediekritik.lege.net⁶⁴ är två exempel på webbplatser och bloggar som inbjuder allmänheten till mediekritiska diskussioner, en genre som tidigare varit mycket sparsamt företrädd i Sverige. Många bloggare påstår sig granska politiker och politisk maktutövning, även om det ofta sker ur ett visst ideologiskt perspektiv och ibland med kopplingar till olika tankesmedjor. Gruppbloggar med en mera tydlig partipolitisk hemvist, framför allt bland vänstern, har också blivit relativt vanliga inslag i den svenska bloggoscenen.⁶⁵ Mot medvetna webbpolitiker och etablerade webbjournalister står alltså en växande skara mer eller mindre fristående politiska bloggare. Utfallet av denna dragkamp om nya arenor är osäkert men kan mycket väl bli vägledande för de politiska partiernas framtid. Den dynamiska bloggoscenen tycks i alla fall ha bevisat att yrkesverksamma journalister och etablerade mediahus inte längre har någon självklar ensamrätt på journalistik, eller partier och heltidspolitiker på politik.

MEDIEKRITIK.NU!

BLI MEDIEAKTIVIST PÅ 5 MINUTER

[Förstasidan](#) [Skriv kritik](#) [Så här funkar Mediekritik.nu](#) [Länkar](#) [Nyhetsbrev](#)

Terroriststämplade Hamas

SVT Rapport gnuggar in terroriststämpeln med besked.
av Hasse Hå, 19 maj

I fredagens (19/5) 19:30-sändning av Rapport kördes ett inslag om Sidas bistånd till Palestina. Under inslaget nämndes inte Hamas som enda gång ensamt utan hela tiden som "terroriststämplade Hamas".

Även om västvärlden satt en "terroriststämpel" på Hamas behöver inte statstelevisionen bedriva en indoktrineringskampanj mot svenska folket. Det borde framgå vem som utdelat terroriststämpeln, om det är FN:s säkerhetsråd, EU-parlamentet etc. Många i vårt land ser Hamas som en frihetskämpande organisation, och de är dessutom valda i fria demokratiska val. Detta borde respekteras av media.

INFO OM KRITIKEN

Titel: Terroriststämplade Hamas
Länk: Klicka här!
Av: Hasse Hå
Publicerad: 19 maj 23:07
Antal läsare: 65
Kritiken riktar sig mot följande artikel/program:
Media: SVT
Artikel/program: Rapport
Tid: 19 maj 2006 kl. 19.30

Mediekritik, en blogg som inbjuder till mediekritiska diskussioner.

Som alltid finns dock motstridiga tendenser. En av de tydligaste förändringarna just nu inom bloggoscen är en växande betoning av ordning, sortering och samling. Även om det existerar tekniska metoder för att mildra det anarkistiska informationsöverflödets problem som så handgripligt beskrivs i den här artikelns inledande citatet av Mikael Damberg, växer behovet av professionella redaktörer som kan granska, välja ut och sortera informationen. Nya medier återskapar också välkända problem, och leder ibland till gamla lösningar i stil med att bygga upp en redaktionell miljö. Kanske blir den återuppfunna eller revitaliserade nyhetsredaktionen därför ett av de paradoxala svaren på bloggoscens förvirrande informationsflod.

Politikens multimedialisering inbjuder också till helt nya partibildningar. Som redan har konstaterats innebär digitaliseringen att information kan spridas snabbare och billigare, och flyta lättare mellan olika medieformer. Politisk opinionsbildning är därmed inte längre helt beroende av komplexa organisationer eller stora ekonomiska resurser. Även en mycket liten kärna av övertygade aktivister kan idag starta en blogg eller en kampanjwebb och snabbt börja värva sympatisörer på nätet. Steget från lös idé till konkret partibildning tycks ha blivit mycket mindre, vilket avspeglas i ett växande antal partier som planerar att ställa upp höstens riksdagsval. För att registrera en partibeteckning i Sverige krävs att minst 1.500 personer skriver under en lista med sina namn och personnummer. I februari 2006 hade hela 48 sådana anmälningar om registrering av partibeteckningar kommit in till Valmyndigheten.

Webben och bloggen är dock egentligen inget nytt, utan som Ola Larsmo konstaterar bara ett annat begrepp för den egenskap hos nya medier som haussats mest, men som också visat sig viktigast: att osäkra gamla strukturer. Precis som tryckpressen under 1700-talet öppnade nya dörrar för samhällsdebatt och informationsspridning har nätet visat sig just så subversivt och svårkontrollerat som många hoppats – eller befarat. Exempelen på nya, digitala vägar till offentligheten är många. Det politiska landskapet har blivit mera oförutsägbart och föränderligt tack vare, eller på grund av, digitalisering och multimedialisering. Kanske är detta den nya medieteknikens långsiktiga bidrag till politikens, och därmed till demokratins, förnyelse.

Exkurs – Internet vann valet

I början av oktober 2006 står det klart att den svenska valrörelsens segrare heter Fredrik Reinfeldt – och Internet. Det Internet- eller webbval som statsvetare länge pratat om tycks nu vara ett faktum. Digitalisering och multimedialisering har gjort politikens landskap just så oförutsägbart och föränderligt som man kunde ana under våren. På minst tre olika sätt går det att diskutera valet 2006 som ett genombrott för politikens multimedialisering. För det första verkar alltför många väljare ta nätet till hjälp för att bilda sig en politisk uppfattning. Bland yngre människor och förstagångsväljare tycks Internet ha blivit den självklara förstakällan när de ska söka och hitta politisk information, och så småningom ta ställning. Torgmöten, brevlådereklam och även tv har hamnat i skuggan av webbar, e-postistor och bloggar. De etablerade partierna svarar förstås med att bulla upp med allt vad de har av information på nätet. Aldrig tidigare har deras webbplatser varit så avancerade, och aldrig har det funnits så mycket att läsa, lyssna eller titta på och ladda ned. I det tysta har Internet blivit partiernas kanske viktigaste redskap för opinionsbildning och väljarkontakt. För det andra; de nya partier som söker väljarnas förtroende är nästan undantagslöst nätbaserade. Deras politiska kommunikation är mer eller mindre uppbyggd kring Internet, och när de söker nya medlemmar och sympatisörer är det inte affischer eller upprop i tidningen som prioriteras, utan en vass webbplats, en blogg eller en e-postlista. För det tredje har ett antal nätrelaterade händelser den här valrörelsen satt djupa och kanske avgörande avtryck i den politiska agendan. Det gäller framför allt s-ombudsmannen som spred mejlskvaller om Fredrik Reinfeldt och folkpartiets spionage på socialdemokraternas interna nät SAPnet. Spionskandalen fick hela valrörelsen att göra halt nästan en hel vecka just i det känsliga slutskedet. Exakt vad det betydde för utfallet på valdagen är fortfarande oklart, men att folkpartiets sympatier dök flera procentenheter efter avslöjandet kunde opinionsmätningarna tydligt visa.

Internet har såtillvida, från att ha varit något för sig, en sorts alternativ verklighet eller en låtsasvärld, smält ihop med vår vanliga mediala vardag. Det gäller i högsta grad också för politiken. Valkampanjer förs idag på nätet lika mycket som i media eller på gator och torg. Samtidigt har den svenska it-politiken bleknat bort och valets huvudfrågor handlat

om helt andra saker än ett informationssamhälle för alla. Vilket förstås är en intressant ironi.

Fotnoter

¹ Irene Beertema, »Ryktet fanns redan tidigare« *Aftonbladet* 19/5 2006.

² <http://enpartistaten.se/>

³ <http://persson.blogsome.com/>

⁴ Thomas Larsson, »Han lär sig att vinna valet på webben«, *www-dokument*, 19/5 2006. Huvudtalare på det refererade seminariet »Nätrot o6«, för bloggare som inte vill ha en borgerlig regering, var Joe Trippi, mannen som med nya nätbaserade verktyg gjorde det möjligt för tusentals gräsrotter att delta i Deans kampanj.

⁵ <http://www.motallians.se/>

⁶ Jämförelsen med en personlig dagbok har ofta kritiserats som otillräcklig och felaktig. Se till exempel Kajsa Klein, »Blogging alone? Sociala texter dödar myten om den ensamme bloggaren«, *Media i fokus* nr. 4, 2005.

⁷ Rebecca Blood, *Weblogs: A History and Perspective*, *www-dokument*, 7/9 2000; Jay Rosen, *What's Radical about the Weblog Form in Journalism?*, *www-dokument*, 16/10 2003; Dan Gillmor, *We the Media. Grassroots Journalism by the People, for the People*. (Sebastopol, Calif.: O'Reilly, 2004).

⁸ *The State of Blogging*, *www-dokument* 17/9 2005. Organisationen har studerat amerikaners nätanvändning med hjälp av telefonintervjuer.

⁹ Ola Larsmo, »Samma gamla proffstyckare« *Dagens Nyheter* 29/6 2005.

¹⁰ David J. Bolter & Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998).

¹¹ <http://www2.piratpartiet.se/politik>. Enligt egen uppgift hade Piratpartiet 6.720 registrerade medlemmar i början av juni 2006. Partiet vill gå till val på frågorna om »rätten till ett privatliv och personlig integritet«, och »rätten att dela med sig av kultur och kunskap« på nätet. Man hoppas på en vågmästarställning i riksdagen efter valet.

¹² Jürgen Habermas, *Borgerlig offentlighet: kategorierna »privat« och »offentligt« i det moderna samhället* (Lund: Arkiv, 1988), 184–299.

¹³ John B. Thompson, *The Media and Modernity* (Stanford: Stanford University Press, 1995), 131f.

¹⁴ Howard Rheingold, *The Virtual Community. Surfing the Internet* (London: Minerva, 1995), 38–44.

¹⁵ Mark Poster, *Internet and the Public Sphere*, *www-dokument* 1995. Anders R. Olsson, *Elektronisk demokrati* SOU 1999:12, 25ff.

¹⁶ Fredrik Schoug, »Samtiden som del av det förflutna eller början på det nya?«, *Rig – kulturhistorisk tidskrift* nr. 3, 1999.

¹⁷ Jürgen Habermas, *The Theory of Communicative Action*, bd 1 (Boston: Beacon Press, 1984); Jürgen Habermas, *Between Facts and Norms* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996), 171, 307, 373; Erik Oddvar Eriksen & Jarle Weigård, *Habermas politiska teori* (Lund: Studentlitteratur, 2000), 161.

¹⁸ Rune Premfors, *Den starka demokratin* (Stockholm: Atlas, 2000), 30–34; Joachim Åström, *Mot en digital demokrati? Teknik, politik och institutionell förändring* (Örebro: Örebro universitet, 2004), 85–89.

¹⁹ Eriksen & Weigård 2000, 226.

²⁰ Chantal Mouffe, »Deliberative Democracy or Agonistic Pluralism?« *Social Research* nr. 3, 1999.

- ²¹ Eriksen & Weigård 2000, 228, 235.
- ²² Anders, R. Olsson 1999, 55-62; Lars Ilshammar, »Föreställningar om it och demokrati« *Humanit* nr. 1-2, 2003.
- ²³ Anders, R. Olsson 1999, 62-65; Ilshammar 2003, 28f.
- ²⁴ Anders, R. Olsson 1999, 38f; Ilshammar 2003, 29.
- ²⁵ Mikael Gilljam, »Deltagardemokrati med förhinder«, *Demokratis mekanismer* red. Mikael Gilljam & Jörgen Hermansson (Malmö: Liber, 2003), 185-213.
- ²⁶ Jodi Dean, »Kommunikativ kapitalisme. Hvorfor nettet ikke er den offentlige sfære?«, *Grus* nr. 67 2002; Jostein Gripsrud, *Mediekultur, mediesamhälle* (Göteborg: Daidalos, 2002), 232.
- ²⁷ Lars Ilshammar, *Offentlighetens nya rum. Teknik och Politik i Sverige 1969-1999* (Örebro: Örebro universitet/DemocrIT, 2002), 16.
- ²⁸ Eriksen & Weigård 2000, 223f, 226.
- ²⁹ Yvonne Andersson, *Dokusåpor – en demimonde?*, www-dokument 2001.
- ³⁰ Ib Bondebjerg, »Public discourse and private fascination. Hybridization in ›true-life-story‹ genres on television« *Media, Culture & Society* nr. 18 1996.
- ³¹ Nancy Fraser, »Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy«, *The Cultural Studies Reader* red. Simon During (London: Routledge, 1993), 530-533; Leonor Camauër, »Rörelser i olika rum«, *Politikens medialisering* (SOU 1999:26) 258-261.
- ³² <http://www.annikasblogg.se/>
- ³³ <http://www.veronicas-blogg.se/index.xml>
- ³⁴ <http://www.haja.nu/>
- ³⁵ <http://gudmundson.blogspot.com>
- ³⁶ Niklas Orrenius, »SVT-anställda förbjuds blogga«, *Sydsvenska Dagbladet* 2/12 2004.
- ³⁷ Lennart Weibull & Karl-Erik Gustafsson, »Svenskt medielandskap i förändring. En översikt«, *Politikens medialisering* SOU 1999:26, 30-42.
- ³⁸ Lowe Hedman, »En himla massa kanaler«, *På väg mot medievärlden 2020. Utveckling, teknik, marknad* red. Gunnar Nygren & Håkan Hvitfelt (Lund: Studentlitteratur, 2002), 85.
- ³⁹ Peter Dahlgren, *Internet, Public Spheres and Political Communication: Dispersion and Deliberation*, www-dokument 2003.
- ⁴⁰ Anders R. Olsson 1999, 7-10; Ilshammar 2003, 24-27.
- ⁴¹ Peter Dahlgren, »EU, medborgarkultur och mediernas demokratiska uppgift«, *Politikens medialisering* SOU 1999:26, 151-154.
- ⁴² Lowe Hedman, »Nätnyheter med gamla och nya aktörer«, *På väg mot medievärlden 2020. Utveckling, teknik, marknad* red. Gunnar Nygren & Håkan Hvitfelt (Lund: Studentlitteratur, 2002), 80 f.; Lowe Hedman & Annika Bergström, »Internet – en berg- och dalbana«, *Färfångans marknad* red. Sören Holmberg & Lennart Weibull (Göteborg: Göteborgs universitet, 2003), 187-202; Tobias Olsson, *Mycket väsen om ingenting. Hur datorn och internet undgår att formas till medborgarens tekniker* (Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2002), 270f, 275f.
- ⁴³ »Högern dominerar bloggarna«, osignerad *Observer*, www-dokument 2004.
- ⁴⁴ Denis McQuail, *Audience Analysis* (London: SAGE, 1997), 129; Lars Nord & Gunnar Nygren, *Medieskugga* (Stockholm: Atlas, 2002).

- ⁴⁵ Eriksen & Weigård 2000, 242f.
- ⁴⁶ Hedman & Bergström 2003, 187–202.
- ⁴⁷ Olsson 2002, 146.
- ⁴⁸ *Mediebarometer 2004* (Göteborg: Nordicom, 2005), 15.
- ⁴⁹ Hedman & Bergström 2003, 187–202.
- ⁵⁰ Carina Pettersson, *Datorer åt många: en studie om datorn som vardagsteknik och kunskapsverktyg* (Linköping: Linköpings universitet, 2001), 33–46.
- ⁵¹ Ilshammar 2002, 325.
- ⁵² Se till exempel Mona Afifi & Anders Wijkman, »Technology leapfrogging and the digital divide«, *Sustainability at the speed of light. Opportunities and challenges for tomorrow's society* red. Dennis Pamlin (Solna: WWF, 2002).
- ⁵³ Pippa Norris, *Digital Divide? Civic Engagement, Information Poverty & the Internet in Democratic Societies* (New York: Cambridge University Press, 2001), 2–7.
- ⁵⁴ Ibid., 4–14. Se även Annika Andersson, *Digitala klyftor – förr, nu och i framtiden* (Stockholm: Justitiedepartementet, 2003).
- ⁵⁵ David Lyon, »The Roots of the Information Society Idea«, *Information, Technology and Society* red. Nick Heap et al (London: Sage, 1995), 59f.
- ⁵⁶ Bruno Latour, *Artefaktens återkomst. Ett möte mellan organisationsteori och tingens sociologi* (Stockholm: Nerenius & Santérus, 1998), 145ff.
- ⁵⁷ *Mediebarometer 2004* (Göteborg: Nordicom, 2005), 15.
- ⁵⁸ Kent Asp, *Opinionsbildningsmakten: ett förslag till forskningsprogram* (Uppsala: Maktutredningen, 1986).
- ⁵⁹ Se till exempel Åsa Nilsson, »Webben vinner valet – frågan är åt vem?« *Internet World* nr. 4, 1998. Nilsson citerar valforskaren Sören Holmberg som spår att Internet kommer att bli en viktig del av valrörelsen 1998.
- ⁶⁰ Karin Lindström, »Partiwebbarna laddar inför valet« *Computer Sweden* 18/1 2006.
- ⁶¹ Ibid.
- ⁶² Karin Lindström, »Centerns arbete förnyas med intern sajt«, *Computer Sweden* 18/1 2006.
- ⁶³ <http://www.mediakritik.nu/>
- ⁶⁴ <http://mediakritik.lege.net/>
- ⁶⁵ Se till exempel Motallians (<http://www.motallians.se/>) samt Valbloggen (<http://val2006.lo.se/blogg>).