Pelle Snickars & Cecilia Trenter (red.)

Det förflutna som film och vice versa

Om medierade historiebruk

Studentlitteratur

KOPIERINGSFÖRBUD

Detta verk är skyddat av lagen om upphovsrätt. Kopiering, utöver lärares rätt att kopiera för undervisningsbruk enligt BONUS-Presskopias avtal, är förbjuden. Sådant avtal tecknas mellan upphovsrättsorganisationer och huvudman för utbildningsanordnare t.ex. kommuner/universitet. För information om avtalet hänvisas till utbildningsanordnarens huvudman eller BONUS-Presskopia.

Den som bryter mot lagen om upphovsrätt kan åtalas av allmän åklagare och dömas till böter eller fängelse i upp till två år samt bli skyldig att erlägga ersättning till upphovsman/rättsinnehavare.

Denna trycksak är miljöanpassad, både när det gäller papper och tryckprocess.

Art.nr 31538
ISBN 91-44-03239-0
© Författarna och Studentlitteratur 2004
Omslagsbild: Ur Eisensteins film *Aleksandr Nevskij* 1938
Omslagslayout: Francisco Ortega

Printed in Sweden
Studentlitteratur, Lund
Webbadress: www.studentlitteratur.se

Tryckning/år 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 | 2008 07 06 05 04

Innehåll

Författarpresentation 5

Det förflutna som film och vice versa. Om medierade historiebruk – en introduktion 7
Pelle Snickars & Cecilia Trenter

Historia à la Hollywood – Steven Spielberg i pulpeten 33
Mats Jönsson

Den osedda filmen – kulturarv och visualiseringsprocesser 59
Peter Aronsson

Clioporr – historiebruk i populärkultur och pornografi 97
Cecilia Trenter

Historisk dokumentärfilm – resultatet av en förhandling 123
David Ludvigsson

Mellan privat och offentlig historia: amatörfilm och minne i *Private Hungary* 143
Malin Wahlberg

”Det finns inget fjärde Rom.” Eisenstein, Stalin och historia som film 167
Ulf Zander

”Bildrutor i minnets film” – om medieprins Wilhelm och film som käll- och åskådningsmaterial 209
Pelle Snickars

© Författarna och Studentlitteratur

Industrifilm som dokument och kommunikationsmedium 245
Mats Björkin

Resor i tiden – om konsten att återskapa det förflutna på film 259
Göran Gunér

Referenser 285

Filmförteckning 299

Personregister 303

© Författarna och Studentlitteratur

Författarpresentation

Peter Aronsson (f. 1959) är verksam som professor i kulturarv och historiebruk vid Tema Q, Kultur och samhälle, Linköpings universitet. Hans forskning spänner från frågor om den demokratiska kulturens framväxt över landskapets minnesplatser till ett övergripande intresse för på vilka sätt och för vilka syften det förflutna återgestaltas i samtiden.

Mats Björkin (f. 1967) disputerade 1998 i filmvetenskap vid Stockholms universitet på en avhandling om den svenska filmbranschen och hotet från Hollywood under 1920-talet. Han är universitetslektor i filmvetenskap vid Göteborgs universitet och forskar om beställningsfilm och företagskultur under efterkrigstiden.

Göran Gunér (f. 1943) har varit anställd på Filminstitutet, Sveriges Television 1969–82 som producent inom spelfilm, tv-drama och dokumentärfilm. Han arbetar sedan 1983 som producent och manusförfattare inom Athenafilm, och har bland annat sedan 1996 producerat Jan Troells dokumentärer.

Mats Jönsson (f. 1960) disputerade 2004 i filmvetenskap på en avhandling om historiska Hollywoodfilmer från 1960 till 2000. Hans forskning kretsar främst kring audiovisuella mediers potential som samtidshistoriska källor. Han undervisar och forskar i film och medier vid Örebro universitet.

David Ludvigsson (f. 1971) disputerade 2003 i historia på en avhandling om Villius och Hägers historiska dokumentärer. Han är verksam som forskare och lärare vid Uppsala universitet och Högskolan i Gävle.

Pelle Snickars (f. 1971) disputerade 2001 i filmvetenskap på en avhandling om svensk film och visuell masskultur runt 1900. Han

© Författarna och Studentlitteratur

medverkar regelbundet som skribent i *Svenska Dagbladet* och är verksam som forskare vid filmvetenskapliga institutionen på Stockholms universitet och Statens ljud- och bildarkiv.

Cecilia Trenter (f. 1967) disputerade 1999 i historia på en avhandling om kunskapsteori i nordisk historiografi. Hon har i sin senare forskning behandlat bland annat populärkultur och historiebruk. Hon arbetar för närvarande med kunskapsfrågor inom EU:s ramprogram Industrisamhällets kulturarv i Västernorrland.

Malin Wahlberg (f. 1971) disputerade 2003 i filmvetenskap på en avhandling om film som tidsbaserat medium. Hennes intresseområden är film och filosofi, estetisk teori, avantgardefilm och frågor som rör dokumentär representation. Hon är verksam som forskare och lärare vid filmvetenskapliga institutionen på Stockholms universitet.

Ulf Zander (f. 1965) disputerade 2001 i historia på en avhandling om historiebruk i Sverige under förra seklet. Han har skrivit ett stort antal artiklar om historiebruk i Östersjöområdet samt om relationen mellan film och historia. Han är även verksam som redaktör för *Scandia. Tidskrift för historisk forskning*. Han forskar och undervisar vid Historiska institutionen på Lunds universitet.

© Författarna och Studentlitteratur

Det förflutna som film och vice versa. Om medierade historiebruk

– en introduktion

Pelle Snickars & Cecilia Trenter

Det finns ett inslag i *Svensk Filmindustris Veckorevy* från slutet av oktober 1941, med en skolklass gymnasister från Halmstad på studiebesök i SF:s dåvarande filmstad i Råsunda utanför Stockholm. Ungdomarna verkar ha trivts, i inslaget går de runt i SF:s moderna filmstudio, förundrade över kulisser, enorma ljudfilmkameror och studions märkligt uppbyggda filmvärld. Med producenten Knut Martin som ciceron passade *Veckorevyn*, eller SF-journalen som den ofta kallades, också på att prata lite med dem om deras syn på film: ”Vad tycker ni om den svenska filmen? Jo, den har blivit mycket bättre på sista tiden”, svarar en av dem. ”De allvarliga filmerna ser jag gärna, till exempel *En kvinnas ansikte*” – en film med den blivande Hollywoodstjärnan Ingrid Bergman i regi av Gustaf Molander från 1938. Kamraterna runtomkring skrattar åt denna vuxna kommentar, men avbryts av Martin som undrar: ”Nå, men hur skulle ni vilja ha svensk filmproduktion? Ja, lite mer amerikansk – dansfilm”, svarar några unisont. ”Jaså, ni vill ha swing helt enkelt!”, utbrister Martin.

I intervjuer försökte SF-journalen ibland vara ungdomligt spontan – men ofta på ett alltför tillrättalagt sätt. Martins dialog med gymnasisterna förefaller till stor del varit regisserad, men det gör den inte mindre fascinerande. I inslaget påpekar en kvinnlig gymnasist till exempel, att hon minsann tycker att ”journalbilderna är väldigt bra” – en replik som SF naturligtvis ville ha med i SF-journalen. ”Jaså, tycker ni om journalbilder, det var intressant”, fyller Martin i.

© Författarna och Studentlitteratur

”Ja, man får ju se bilder från hela Sverige”, fortsätter den unga kvinnan, ”och så får man reda på vad som händer och sker ute i landet. Och det är ju utmärkt bra för svenskhetens propaganda. Och tänk så bra det är att ha alla dessa journalbilder i arkiven – det är trevligt för kommande generationer att få se hur vi hade det.” ”Ja, det är en alldeles riktig synpunkt”, avslutar Martin, ”Svensk Filmindustri har också ett av världens äldsta filmarkiv när det gäller journalbilder.”

Medierade historiekulturer och historiebruk

Det är inte svårt att hålla med om att gamla journalfilmer är intressanta som tidsdokument. De visar upp och förmedlar historia på ett sätt som skiljer sig från hur det förflutna brukar presenteras i till exempel bokform. Även om gamla journalfilmer måste kompletteras med andra historiska källor, ger de en mycket konkret *bild* av det förflutna – något som bland annat utnyttjas i historiskt inriktade dokumentärfilmer eller bakgrundsreportage på tv. Samtidigt styr de våra föreställningar kring det förflutna på ett sätt som man knappast var medveten om när de spelades in. Inklippta i historiska tv-program har gamla journalbilder framtagna ur filmarkivens gömmor, på ett märkligt men svåranalyserat sätt, präglat visuella uppfattningar om personer och olika händelser under 1900-talet – förmodligen i en större omfattning än vi anar.

Medieringar av det förflutna i rörlig bildform på film, i tv och i digitala medier, har blivit allt viktigare för allmänhetens uppfattningar om, och förhållningssätt till historia. Som massmedial historieförmedlare är framför allt televisionens genomslag enormt. Ingen populärhistorisk bestseller i bokform kommer ens i närheten i antalet sålda exemplar, jämfört med tittarsiffror för en historisk spel- eller dokumentärfilm som visas på tv. Historieprogram med Herman Lindqvist eller Olle Häger och Hans Villius har i regel haft mer än en miljon tittare.

För den internationella filmindustrin har historia länge varit ett kommersiellt koncept – storslagna episka långfilmer om Romarriket producerades redan under tidigt tiotal, till exempel *Quo vadis?*

 © Författarna och Studentlitteratur

(Guazzoni, 1912) eller *Cabiria* (Pastrone, 1914). Den svenska filmbranschen var inte långt efter. Under den svenska stumfilmens ”guldålder” var historia ett återkommande tema, till exempel i John W. Brunius *Karl XII* (1925), och i dramadokumentärer som den mycket märkliga *Stenåldersliv* (Skandia, 1919), en rekonstruktionsfilm kring en simulerad stenåldersmiljö i vars produktion Historiska museet var inblandat.

Under de senaste årtiondena har det förflutna även blivit tv-underhållning. I dokumentärer och spelfilmer, dramadokumentärer och dokusåpor har ett slags medierat historiebruk etablerats, där en televisuell iscensättning av det förflutna obesvärat rör sig mellan fakta och fiktion. När dessa rader skrivs våren 2004 är de mest aktuella exemplen SVT:s historiska maktspel *Riket* och TV4:s dramadokumentär *Arns rike*. Det förstnämnda programmet är tänkt som ett slags realitydrama i form av ett taktiskt maktspel i olika tidsåldrar. I *Riket* kommer ett antal deltagare, uppdelade i fattiga och rika, att kämpa om makten i en fiktiv värld som baseras på Sveriges historia. ”Sveriges Television återskapar svensk historia”, som det påtalas i trailers för produktionen. Tanken bakom *Riket* är att tv-publiken ska underhållas, men även få insikt om hur det var att leva i olika historiska epoker. Programidén *Arns rike* baserar sig också på det förflutna som didaktiskt nöje – med idel avslöjanden av tidigare historikers lögner kring det förflutna. Historievetenskapens praktik med ständiga, om än långsamma, omvärderingar, omtolkas i *Arns rike* med hjälp av den politiska komplottens eller konspirationens tankefigur. Men *Arns rike* är också en tv-serie där produktionsbolaget Troja Television tagit hjälp av medeltidsföreningar och ”lajvare” i riddarmundering för att öka berättelsens trovärdighet. Återkommande fiktiva iscensättningar av medeltida krigare som brakar samman, redigerade med en modern MTV-estetik, förhöjer känslan av att verkligen titta på den svenska historiens vagga. Seriens berättare är Jan Guillou, vars romanfigur Arn finns med som en fiktiv hjälte som emellanåt bryter in i den faktiska historien.

Arns rike är utan tvivel en driven populärhistorisk tv-serie om svensk medeltid, ackompanjerad av elektroniska beats och ett dynamiskt bildspråk med jump-cuts och sepiafärgade inklipp. Premiären sågs av inte mindre än 1,4 miljoner svenskar. Det kan jämföras med att Guillous fyra skönlitterära böcker om tempelriddaren Arn tillsam-

© Författarna och Studentlitteratur

mans sålt i 1,7 miljoner exemplar. Faktum är att ”Arn” numera är ett varumärke kring vilket en historisk upplevelseindustri byggts upp. År 2003 vallfärdade inte mindre än 400 000 människor till de uppdiktade hemmiljöer i Västergötland. Västergötlands museum har också byggt en omfattande hemsida – ”I Arns fotspår” – där man informeras om traktens kulturturism, sommarens ”Arnhelger”, och historiska teaterföreställningar som ”Den västgötske riddaren Arn”. Besökare kan ladda ned en trailer för museifilmen *I Arns fotspår*, och naturligtvis bidrar man även med publicitet kring tv-serien *Arns rike*, som museet även varit involverad i.

Man kan förmoda att med *Arns rike* kommer den västgötska traktens historiemediala popularitet ytterligare att befästas, och sannolikt att öka. Programmen kommer att inpränta föreställningar om medeltiden hos allmänheten i en omfattning som professionella historiker bara kan drömma om. De platser där *Arns rike* spelats in kommer att locka historieintresserade besökare och läggas till den kartografiska repertoar av ”historiska” platser där den fiktive Arn sägs ha framlevt sina dagar. Men man bör inte raljera över den här typen av historiebruk – huruvida *Arns rike* är korrekt i sin historiska återgivning är till exempel mindre intressant, även om samarbetet med Västergötlands museum och de återkommande historiska experter som intervjuas av Guillou står som ett slags garanter för seriens historiska äkthet. Snarare handlar det om att uppmärksamma hur audiovisuella representationer av det förflutna och ett medierat historiebruk blivit allt viktigare för allmänhetens uppfattningar om historia. Detta historiebruk har också regionalpolitiska betydelser. Genom olika former av representationer blir historia till en lokal och regional resurs för olika aktörer inom museisektorn, turistnäringen, kulturmiljövården eller för en region. Dessa representationer måste naturligtvis professionella historiker förhålla sig till. Förvisso kan man, som i fallet med *Arns rike*, kritisera det nygamla krigarperspektivet på nationens skapelse, men oavsett om man önskar det eller inte, måste man förhålla sig till dessa nya former av mediala historierepresentationer. Det är också något som sker i bland annat ett ökande antal studier av historia i populärkultur, men även som inslag i grundutbildningarna på universiteten, där den medierade historien i allt högre utsträckning kommit att uppmärksammas.

 © Författarna och Studentlitteratur

I samtidens historiska upplevelseindustri har framför allt medier och museer blivit centrala aktörer. Mediala presentationer av det förflutna hämtar trovärdighet från den museala sektorn, och museer har i sin utställningsverksamhet fått en allt tydligare medial prägel. Att många människor får merparten av sina föreställningar om, och stillar sitt kunskapsbegär kring historia genom filmens och tv-mediets rörliga bilder – hemmavid eller på museum – är dock inte bara en svensk företeelse. Statistik redovisad i boken *The Presence of the Past: Popular Uses of History in American Life* (Rosenzweig & Thelen, 1998), anger att av ungefär 1 500 tillfrågade amerikaner hade 80 procent det senaste året sett en film eller ett tv-program om historia. Det kan jämföras med att ungefär hälften hade besökt ett museum eller läst en historisk bok under samma period. Beträffande historisk tillförlitlighet, ansågs historia på film eller tv, i princip lika trovärdig som innehållet i en historisk bok. Historia presenterad på museer ansågs av de tillfrågade som allra mest tillförlitligt, till och med mer trovärdigt än samtal med personer som bevittnat historiska händelser, eller föreläsningar av historieprofessorer (Rosenzweig & Thelen, 1998:21). Liknande resultat visar publikundersökningar av svenskars relation till olika kulturarv (Lundström, 2002), samt tentativa studier av svenska studenters värderingar av historisk kunskap. När historisk trovärdighet ska bedömas, menar de att museer och böcker är mest tillförlitliga, men flertalet odlar sitt intresse för historia framför allt genom att titta på spelfilm eller dokumentärer (Trenter, 2004). Halmstadsgymnasisternas påpekande 1941, att det är ”trevligt för kommande generationer att få se hur vi hade det”, förefaller i någon mån ha infriats.

Inom fältet ”public history”, offentlighetens historiebruk, spelar medier en allt mer framträdande roll. Av tradition har historia förknippats med historievetenskapens fält; de personer som ägnat sig åt det förflutna har i regel arbetat inom universitetsvärlden, på museer eller i skolväsendet. Men på senare tid har man argumenterat för att begreppet ”historia” kommit att få en långt vidare betydelse, än att enbart referera till empiriska undersökningar av det förflutna. Utgångspunkten för offentlighetens sätt att använda historia – historiebruk – är att historia innebär så mycket mer än att lägga ut texten om vad som skett i det förgångna. En av de mer framträdande företrädarna för studiet av offentlighetens historie-

© Författarna och Studentlitteratur

bruk, Raphael Samuel, har i sitt flervolymsverk *Theatres of Memory* till och med hävdat att historiebruk är en kunskapsform (Samuel, 1994). Denna tolkning av historiebruk innebär till exempel att man alltid förhåller sig till samtiden genom det förflutna, och detta offentliga historiebruk brukar ibland kallas för samhällets kollektiva minne. Inte sällan uppmärksammas trauman såsom krig och förtryck genom ritualiserade, gemensamma minnesakter, eller genom att ”konstgjorda” minnen skapas och fabriceras. När sådana kollektiva minnen kretsat kring positiva aspekter av det förflutna, till exempel minnen som visar på nationell eller regional samhörighet, rubriceras de ofta som ett slags kulturarv.

Oavsett etiketter är det förflutna ständigt närvarande i offentlighetens historiebruk, inte minst i form av olika mediala skepnader. Beroende på hur man definierar mediebegreppet, skulle man naturligtvis kunna argumentera för att publika ”massmedier” som statyer, monument och utställningar, alltsedan 1800-talet varit aktiva förmedlare och producenter av historisk-nationella föreställningar (Berggren, 1991; Ekström, 1994; Rodell, 2002), men också av ett stort antal lokalhistoriska och regionala berättelser (Aronsson & Johansson, 2003). Under 1900-talet har massmedier som fotografier, film, radio, television och digitala medier, gradvist kommit att utmana skriften och boken som dominerande historieproducenter (Aronsson, 2000; Johansson, 2001; Linderborg, 2001; Snickars, 2001; Zander, 2001). Uppmärksammandet av offentlighetens historiebruk är dessutom nära sammanbundet med ett intresse för människors allmänna historiemedvetande. Med historiemedvetande menas såväl individers som kollektivets tidsuppfattning och förmåga att koppla ihop dåtiden med nuet och framtiden. Forskning kring historiemedvetande och historiebruk har bland annat bedrivits inom olika didaktiska områden, där historieförmedling i skola och på museer till exempel uppmärksammats som studieobjekt (Karlegärd & Karlsson, 1997; Larsson, 1998; Aronsson & Larsson, 2002). Historiemedvetande och historiekulturer har också studerats i bredare bemärkelse, med fokus på olika former av samhälleliga yttringar av historieintresse (Karlsson & Zander, 2003). I korthet, har forskningen alltmer orienterat sig bort från synen på historieförmedling som en transmissionsmodell där läraren, museet eller läromedlet förmedlar historia, till att förstå och se på historiemedve-

 © Författarna och Studentlitteratur

tande som en dialog mellan till exempel lärare och elever. Dialogen är även en analysmodell som kommit att användas inom olika medievetenskaper, där inte minst olika former av åskådaraktivitet betonats. Historiebruk kan även innebära att studera historieförmedling med utgångspunkt i människors praktiska och konkreta upplevelser av det förflutna, något som varit ämnet för bland annat Lotten Gustafssons studie, *Den förtrollade zonen: lekar med tid, rum och identitet under Medeltidsveckan på Gotland* (Gustafsson, 2002).

Man bör understryka att det finns en skillnad mellan hur offentligheten presenterar historien – det vill säga offentlighetens historiebruk – och hur historien upplevs och brukas av enskilda aktörer. I diskussionen kring historiebruk existerar ofta ett slags uppdelning mellan en privat och en offentlig sfär. Historiserar man denna, kan man hamna hos filosofen Friedrich Nietzsche, och hans kritik av hur historieintresset vid mitten av 1800-talet användes för att legitimera makt och nationalism. I sin polemiska skrift, *Om historiens nytta och skada: en otidsenlig betraktelse* från 1874, menade Nietzsche, att man måste våga se historien som en resurs för handling och inte som ett öde som vi passivt måste finna oss i. Han skiljde mellan olika typer av historiebruk som han spårade i sin samtid: det monumentala historiebruket, som vurmade för den heroiska historien fylld av hjältar, det antikvariska historiebruket, som vårdade enskildheter i historien, det kritiska historiebruket, där samtiden alltid var en närvarande referens för historien, samt icke-bruket som innebär att historien glöms bort och förtigs. Sovjetunionens systematiska politisering av historien och omfattande förstörelse av minnen är illustrativt för ett icke-bruk av historien (Karlsson, 1999). För Nietzsche handlade det om att praktisera det kritiska historiebruket och ”driva historia i *livets* tjänst!” (Nietzsche, 1998). Ett dylikt användarperspektiv på det förflutna är intressant nog samtidigt ett sätt att tolka historien. Genom att se historien som en del i nuet eller som en kulturell aktivitet, blir det uppenbart hur historien fungerar både som förflutenhet, och som socialt och kulturellt ordnad aktivitet i nuet.

© Författarna och Studentlitteratur

Bilden av det förflutna – ett forskningsfält?

Rörliga bilder har en nästintill magisk förmåga att visa upp, iscensätta och i någon mån återkalla det förflutna i (audio)visuell form. Det är framför allt filmmediets realistiska illusion – det vill säga det faktum att man som åskådare glömmer bort att man ser på film och istället tror sig vara på plats i (den historiska) berättelsen – som ligger till grund för till exempel den multimiljardstinna filmindustrin i Hollywood, som under snart hundra år tjänat pengar på bland annat bilden av det förflutna. Men trots mediets historiska förmåga, har rörliga bilder under filmens mer än hundraåriga historia, ganska sällan använts som historievetenskapligt källmaterial. Film, i såväl fiktiv som dokumentär skepnad, är en underutnyttjad och ofta oproblematiserad historisk källa. Alltför lite forskning har ägnats mediets historieförmedlande potential, även om bilden sakta håller på att förändras (Ludvigsson, 2003; Jönsson, 2004). Inte minst håller en vital forskning på att etableras i skärningspunkten mellan visuell kultur, filmvetenskap och historiebruk, och en poäng med denna antologi, *Det förflutna som film och vice versa. Om medierade historiebruk*, är just att visa hur dessa discipliner kan mötas på ett mångdimensionellt sätt.

Rörliga bilder kan naturligtvis bidra med alternativa sätt att se på historien och bredda förståelsen av förflutenhet och förändring. Att så inte skett tidigare är något märkligt, inte minst eftersom filmens funktion som framtida ljusarkiv för kommande generationer redan uppmärksammades i mediets barndom runt förra sekelskiftet. Med olika slags bevarandeargument pläderade man till exempel tidigt för ett etablerande av nationella filmarkiv. Boleslas Matuszewski lilla pamflett, *Une nouvelle source de l'histoire – (Creation d'un dépot de cinematographie historique)* från 1898 är den första, men inte det sista exemplet. Tidens skolpedagoger och så kallade filmreformister, menade dessutom att rörliga bilder kunde tjäna som åskådningsmedel i historieundervisningen. *The Camera as Historian* är till exempel titeln på en publikation från 1916. Moderna medier var inte bara verklighetsfjärmad underhållning som marknaden profiterade på, nya medierade sätt att se och höra kunde ge inte bara ny, utan även historisk kunskap. ”Teaching History by Motography”, det senare

 © Författarna och Studentlitteratur

en alternativ term för filmmediet, heter just en artikel i filmtidningen *The Nickelodeon* 1909.

Det tidiga, arkivariska och pedagogiska intresset för filmmediets historiska möjligheter letade sig dock bara undantagsvis fram till professionellt verksamma historiker. Filmpionjären Frans Hallgrens fromma förhoppning om att det ”för framtida forskning [...] givetvis [blir] av allra största värde att kunna följa gångna tiders liv så fullständigt som kinematografbilden möjliggör”, infriades inte alls i Sverige (Hallgren, 1913). Även om sekelskiftets svenska historiker, i synnerhet bröderna Weibull, samtidigt byggde upp en imponerande metodologi kring att tyda källors trovärdighet och kvalitet, var man inte intresserad av annat än textbaserat källmaterial. Upphovsman, upphovstillfälle och tendens i källorna blev viktigt att utröna för dem som på allvar ville kasta den konservativa statsidealistiska manteln från skråets axlar och istället ta reda på vad som verkligen skett i historien. När det förflutna skulle läggas fast med vetenskaplig säkerhet, och inte genom spekulationer om nationens storhet, fanns det mycket liten plats för visuella källor som var svårtydda och undflyende. Eftersom samtidshistoria ännu var ett okänt begrepp, blev också den nyligen etablerade filmen ett för tiden ointressant historiskt medium. Den källkritiska övningen lät sig enklast genomföras på en begränsad korpus av berättande källor, där medeltiden var bästa laboratoriet, vilket också bidrog till att minska sannolikheten för ett samtidshistoriskt intresse.

Internationellt fanns dock ett visst historievetenskapligt intresse för film som källmaterial. Bland annat tillsatte *International Committee of Historical Sciences* i slutet av 1920-talet en ikonografisk kommission med uppgift att utröna filmbildens historievetenskapliga möjligheter. Ett något senare exempel kan hämtas från Tyskland, där några professionella historiker under 1950-talet börjat intressera sig för den mediala bilden av landets tidigare statsmän. Eftersom nazismen och Tredje rikets mediepolitik stigmatiserat den rörliga bilden i propagandans tecken, sökte sig dessa historiker tillbaka till tidigare medieringar av landets ledande politiker. I tyska journalfilmer från första världskriget förekom till exempel fältherre Paul von Hindenburg tämligen ofta – dock utan att uppvisa någon större fotogenisk talang. Han verkar sällan ha lagt märke till att man filmade honom,

© Författarna och Studentlitteratur

än mindre var filmkameran stod placerad. Hindenburgs ointresse för film är något förvånande, eftersom hans Kaiser, Wilhelm II, var en riktig linslus och ibland betraktad som Tysklands första filmstjärna. Men för de tyska historiker som hade börjat intressera sig för gammal journalfilm som källmaterial, var Hindenburgs okunskap om filmmediet alls ingen nackdel. Tvärtom visade det sig vara en historisk tillgång. Hindenburgs uppträde inför kameran sågs av dem som okonstlat och därför som mera ”historiskt korrekt”. Till skillnad från Wilhelm II, för att nu inte tala om Adolf Hitler, som alltid visste när kamerateam fanns i närheten och därför på förhand övat in uttrycksfulla poser, spelade Hindenburg inte social aktör inför kameran. Enligt de tyska historikerna var graden av kameraomedvetande avgörande och direkt proportionell mot hur trovärdig en filmupptagning var som historiskt källmaterial (Terveen, 1955; Treue, 1958).

Dessa tyska exempel är från 1950-talet, men faktum är att först under de senaste tjugo åren har bilden på allvar kommit att diskuteras i olika historievetenskapliga sammanhang, något som ibland kommit att kallas ”the pictorial turn”. Möjligheten att använda bilder i historieförmedlande syfte eller som historiska källor, har i svenska akademiska kretsar debatterats tämligen flitigt under de senaste åren. Antologier har publicerats som till exempel *Mer än tusen ord. Bilden och de historiska vetenskaperna* (2001), *Visuella spår. Bilder i kultur- och samhällsanalys* (2003) och *Den ocensurerade verkligheten i reportage, bild och undersökningar* (2003) där bildens historiska möjligheter, men även dess problematiska relation till det förflutna, har utretts och analyserats.

När det gäller kemiskt-mekaniskt reproducerade bilder, det vill säga film och fotografier, har det skrivits mindre. Internationellt har det dock bedrivits forskning även på detta område. Beträffande fotografiska stillbilder refereras det ofta till John Taggs bok, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* från 1988. Även om det historiska fotografiet för en betraktare idag ofta förefaller vara ett spår av historisk verklighet, med möjligheten att tillägna sig det förflutna enbart genom att betrakta dåtidens verklighet i bildform, är Taggs källkritiska slutomdöme att fotografier aldrig återger verkligheten på ett sätt som kan kallas korrekt. Fotografier och filmer är alltid *bilder* av det förgångna, och bilden av verkligheten och

 © Författarna och Studentlitteratur

verkligheten i sig, är kunskapsteoretiskt två fundamentalt olika saker. Samtidigt, menar Tagg, att man inte helt ska frånta fotografier och filmer förmågan att aktualisera det förflutna. Om man vill använda ett fotografi som en historisk källa, är den mest stringenta följdfrågan man bör ställa sig, vilken ”historia” som bilden ger uttryck för? Med andra ord handlar det om att historisera den fotografiska bilden, dels för att bättre förstå dess historiska innebörd, dels för att se den i ett större sammanhang och inte som ett oberoende historiskt bevismaterial – ”to read photographs in, rather than ’as’ history”. Tagg exemplifierar just åtskillnaden mellan fotografiet som historia och fotografiet i historien, genom att ställa en rad frågor:

> Why were photographs of working-class subjects, working-class trades, working-class housing, and working-class recreations made in the nineteenth century? By whom? Under what conditions? For what purposes? Whose pictures? Who is pictured? And how were the pictures used? What did they do? To whom were they meaningful? And what were the consequences of accepting them as meaningful, truthful, or real? […] Such questions […] do not deal with the photograph as ’evidence’ of history, but as historical (Tagg, 1988:119).

Taggs frågor låter sig enkelt överföras på bilder i rörlig form. Filmmediets relation till det förflutna ställer i princip forskaren inför samma problem som fotohistorikern har att brottas med. Men till skillnad från fotografier, har filmmediet ytterligare en intressant relation till historien i alla de fiktiva, men även dokumentära *iscensättningar* av det förflutna som producerats sedan början av 1900-talet.

I korthet kan man urskilja två huvudsakliga frågeställningar när det gäller historia som film. Den ena frågeställningen gäller studiet av film som historieförmedling i företrädesvis ”historiska spelfilmer”, ett slags motsvarighet till den ”historiska romanen”. Det andra gäller betraktandet av den rörliga bilden som audiovisuellt källmaterial. Filmens historia refererar ju inte enbart till mediets estetiska eller industriella utveckling, filmen har också under 1900-talet dokumenterat det gångna seklet i rörlig bildform. Den här uppdelningen mellan historieförmedling och källmaterial hittar man tidigt i diskussionen kring filmmediets historiska möjligheter. Redan Frans Hallgren påpekade i sin studie, *Kinematografien ett bildningsmedel* från 1914, att ”för ämnet historia kunna tvänne till sin

© Författarna och Studentlitteratur

uppkomst mycket skilda bildgrupper ifrågakomma, nämligen historiska verklighetsbilder och s.k. inspelade [historiska] filmer" (Hallgren, 1914:128).

Hallgrens tidiga uppdelning antyder att studiet av rörliga bilder som audiovisuellt källmaterial framför allt var ägnat den dokumentära filmen, "historiska verklighetsbilder" som han kallade den. Inspelade historiska spelfilmer tillhörde den påhittade fiktionens värld, och Hallgren tillmätte sådana filmer liten historisk relevans. Samtidigt bör man notera att om man anlägger ett mer funktionellt källbegrepp – ett begrepp som säger att en källa är det material som lämpar sig bäst för att besvara en viss fråga – så relativiseras Hallgrens tidiga uppdelning. Journalfilmsinslaget med Halmstadsgymnasisterna 1941 till exempel, är både en berättande källa till den dokumenterade samtiden, som alltid måste tolkas kritiskt, men även en förstklassig kvarleva av journalfilmspraktik från denna tid. Likväl har en nedvärdering av den historiska spelfilmen hängt med under större delen av 1900-talet. När film diskuterats i historieförmedlande termer eller som källa och visuellt bevis på att någonting inträffat, har det nästan uteslutande handlat om dokumentär film.

För att återknyta till den tyska kontexten ovan, användes till exempel film och fotografier under Nürnbergrättegångarna efter andra världskriget som bevismaterial. För tribunalen (be)visade de att en rad nazityska brott begåtts, men samtidigt tycks de varit förenade med ett slags kunskapsteoretisk osäkerhet. Å ena sidan hade den att göra med fastställandet av fotografiernas och filmernas uppenbara, men ibland vilseledande, autenticitet. Å den andra sidan, med problemen att empiriskt klargöra vad som egentligen avbildats? Varför? När? Under vilka omständigheter, och framför allt, av vilken anledning upptagningarna gjordes? – det vill säga, precis det som Tagg frågar sig när det gäller gamla fotografier.

Historisk mediering i rörliga bilder

Att "historiska spelfilmer" iscensätter det förflutna på ett mer eller mindre trovärdigt sätt är knappast förvånande. Men även den dokumentära filmen är på många sätt problematisk som ett slags

 © Författarna och Studentlitteratur

historisk utsaga. Relationen mellan film och historia är heller inte så enkel att man på ett definitivt sätt kan skilja den ”fiktiva” historieförmedlade, och den ”dokumentära” källmateriella diskussionen åt. De glider ständigt i varandra, och även filmer om samtida händelser – både dokumentärer och fiktionsfilmer – blir ju över tid ”historiska” filmdokument. Därtill är diskussionen beroende av vilket slags källbegrepp man anlägger på filmmaterialet. Ett mer funktionellt källbegrepp stipulerar att källans *användbarhet* definierar den som en historisk källa – även en estetiskt eller konstnärligt urusel film kan naturligtvis vara intressant för vissa frågeställningar. Men för att kunna reda ut olika typer av historisk mediering i rörliga bilder, kan det dock vara fruktbart att anlägga ett något mer strikt källperspektiv. De dokumentära filmfragment som finns bevarade av August Strindbergs begravning 1912 har ju trots allt en väsenskild historiemedial status, jämfört med en videoupptagning av en teatergrupp som iscensätter Strindbergs begravning idag. I korthet kan man skilja mellan fyra olika typer av historisk mediering i film. Den historiska trovärdigheten eller användbarheten som man kan tillmäta filmmediet varierar naturligtvis kraftigt. Obrutna, dygnslånga sekvenser filmade med en övervakningskamera närmar sig till exempel ett slags objektiv (historisk) representation, men samtidigt är i princip alla filmers, såväl dokumentära som fiktiva, användbarhet som källor avhängiga av frågan som ställs till materialet. En filmkällas historiska relevans eller tillförlitlighet beror på vilka frågor man söker svar på.

Om man likväl börjar i fiktionens värld, har det för det första, producerats mängder med spelfilmer som utspelar sig i en iscensatt, historisk verklighet. För det andra, kan man inom denna grupp möjligen urskilja mera seriösa ”historiska spelfilmer”, i vilka man försökt vinnlägga sig om att vara korrekt i iscensättningen av historiska förlopp och detaljer, och där persongestaltningarna ter sig historiskt trovärdigt. När det gäller dokumentära filmer, kan man möjligen fortsätta uppdelningen i redigerade historiska dokumentärer, vilka i så fall bildar en tredje kategori. Dessa filmer består i sin tur av enskilda tagningar eller filmfragment från olika arkiv, en typ av rörliga bilder som skulle kunna sägas utgöra en fjärde ”oredigerad” kategori av historisk mediering på film.

© Författarna och Studentlitteratur

Skillnaden mellan de två första spelfilmskategorierna svår att upprätthålla. Men ett slags kanonisk uppdelning existerar trots allt, inte minst med tanke på att mer ambitiösa historiska spelfilmsproduktioner varit en av anledningarna till att vissa professionella historiker började intressera sig för filmmediets relation till det förflutna (Rosenstone, 1995 och Toplin, 2002). Vissa filmmakare har i sin tur börjat presentera sig som ett slags historiker, till exempel Oliver Stone och Steven Spielberg, vilka bägge regisserat ett flertal kvalificerade historiska spelfilmer. Det är framför allt Robert Rosenstone i sin *Visions of the Past. The Challlenge of Film to Our Idea of History* från 1995, som ställt upp en form av historisk spelfilmskanon, där vissa ”New Hollywood”-produktioner som till exempel *JFK* (Stone, 1991), lyfts fram som extra historiskt intressanta. Vid sidan av att analysera historiska filmer har Rosenstone även ställt en rad frågor kring hur filmmediet, och i förlängningen olika digitala medier, kan konstruera, berätta och förmedla historia på ett annorlunda sätt. Vad händer med en publik historieförmedling när en linjär, textuell representationsmodell ersätts av en mer komplex, flerstämmig medial iscensättning av det förflutna, som framför allt är långt mer populär? ”Film creates a historical world with which books cannot compete, at least for popularity”, som Rosenstone sammanfattat det (Rosenstone, 1995:46).

Robert Brent Toplin tar också fasta på denna mediala popularitet. Om en historisk film som till exempel *Gladiator* (Scott, 2000), ses av miljoner människor bör den vara intressant för professionella historiker att studera, inte minst i historieförmedlande syfte, oavsett vilka felaktigheter eller förenklingar den innehåller. I sin bok *Reel History. In Defense of Hollywood*, har Toplin just vänt sig mot den kritik som historiska Hollywoodfilmer ibland utsätts för av historiker, där dessa upprörs över faktafel, historiska orimligheter eller förskjutna tidsförlopp. Toplin menar att naturligtvis förenklar filmindustrin det förflutna. Att producera historisk spelfilm, med en mångmiljonbudget riktad mot en massmarknad, ställer helt andra krav på berättande än att författa empiriskt korrekta traktater för en specialiserad publik. Filmindustrins förenklingar och kreativa, historiska tillrättalägganden görs allt som oftast för att underlätta spelfilmens dramaturgi. Att stirra sig blind på historiska felaktigheter är att ignorera den historieförmedlande potentialen hos den populära

 © Författarna och Studentlitteratur

spelfilmen, med dess förmåga att i biografmörkret projicera och iscensätta episka historier som för miljontals människor underlättar förståelsen och kommunicerar ett känslomässigt engagemang för det förflutna.

Historiska spelfilmer har såtillvida främst diskuterats från ett historieförmedlande perspektiv. Men de är samtidigt alltid ett slags historiska dokument och källor, åtminstone över sig själva, som ofta säger en del om de mediala omständigheter de producerats under, och än mer om filmernas egen samtid och socio-politiska kontext. Det finns till och med somliga som hävdat att historiska spelfilmer egentligen främst handlar om sin egen samtid. Pierre Sorlin har bland annat drivit denna tes i sin bok *The Film in History: Restaging the Past* (1980). Historiska spelfilmer producerade inom olika totalitära regimer utgör ofta en tydlig illustration av denna samtidskoppling. Ett av de mer berömda exemplen är den historiska propagandafilmen *Kolberg*, inspelad i det alltmer sönderbombade Nazityskland 1944. Filmen regisserades av Veit Harlan och berättade historien om det tyska befrielsekriget mot Napoleon i början av 1800-talet. Men i själva verket var *Kolberg* en nazistisk monumentalfilm med avsikt att stärka den allmänna försvarsandan. När denna Tredje Rikets sista stora filmmanifestation hade premiär i den belägrade atlantfästningen La Rochelle i januari 1945 – filmen hade kastats ned med fallskärm – var det tydligt att filmens historia blivit ett med sin samtid. Idag framstår en film som *Kolberg* mer som ett tidsdokument över nazismen än en som en historisk spelfilm om Napoleonkrigen.

Gränsen mellan fiktion och dokumentär film är inte alltid enkel att upprätthålla – framför allt inte över tid. Även den dokumentära filmen förmedlar förstås historia. Dokumentärfilm kan vid en första anblick förefalla vara mer lämplig som historisk källa på grund av dess autentiska, så kallade indexikala realism. En dokumentär upptagning verkar ofta vara en direkt förmedling, mimetisk avbild, men denna verklighetsreferens är en paradox. Fotografiska bildmedier är inte objektiva, snarare vittnar de om olika sätt att se. De är alltid inskrivna i ett komplext nätverk av visuell kunskapsförmedling, vilken i sin tur är underordnad kniviga medieringsstrategier som till exempel tidsutsnitt och kameraplacering, beskärning och inramning.

© Författarna och Studentlitteratur

Den redigerade dokumentärfilmen skulle därför kunna sägas utgöra en tredje kategori av historisk mediering på film. Precis som spelfilm består historiskt orienterade dokumentärfilmer av ett antal tagningar som genom montage fogats samman till en helhet. Montage och redigering, klipp och ljudpålägg innebär med nödvändighet att subjektiva val blivit en del av den historiska framställning som filmen utgör, något som både påverkar filmens historieförmedlande status som dess värde som källa. Det gäller även för så kallade kompilationsfilmer, det vill säga i regel historiska dokumentärer som baserar sig på äldre filmmaterial, som klipps ur sitt sammanhang och fogas i nya meningsbärande, historiska sammanhang.

Graden av redigeringsarbete i en historisk dokumentär minskar med andra ord dess värde som audiovisuellt källmaterial. Vill man inte vara fullt så kategorisk, skulle man också kunna säga att en ökad grad av redigering är ett uttryck för att tillskriva ett visst bildmaterial en specifik historisk mening. Om dokumentär film överhuvud taget kan anses ha ett värde som tillförlitlig, historisk källa – och därom kan man tvista – gäller det den fjärde kategorin av historisk mediering på film, nämligen den enskilda tagningen. Som antytts ovan utgör den förvisso också en mediering av verkligheten, men dess historieförmedlande status är inte redigerad i efterhand. På så vis liknar den enskilda tagningen ett fotografi. Man skulle även kunna argumentera för att den oredigerade dokumentära arkivfilmen också närmar sig ett slags status som historiskt dokument – det är ju i denna egenskap som arkivfilm så ofta används i historiska filmer och tv-program. Men så fort arkivfilm används i programverksamhet, redigeras och klipps om, förändras dess status som källa. I sin oredigerade form däremot utgör den ett slags visuellt spår av det förgångna i bildform, naturligtvis inte som en reell kvarleva från själva skeendet, men väl som en samtida representation. Intressant nog var det ofta den typen av filmfragment, som till exempel obrutna dokumentära sekvenser av gatulivet i en stad, som låg till grund för 1910-talets idéer att arkivera film. Det framstår som viktigt, skrev bland annat filmcensorn Gustaf Berg 1915, ”att i representativa ögonblick och detaljer rädda det Stockholm, som nu lever och rör sig, i levande bild åt eftervärlden” (Berg, 1915).

© Författarna och Studentlitteratur

Antologins artiklar

Det förflutna som film och vice versa. Om medierade historiebruk är en antologi som samlat nio stycken texter med utgångspunkt i ett antal frågeställningar om film som historia och vice versa. Framför allt har frågan kring medial historieförmedling och representation av det förflutna, samt filmmediets möjligheter som historisk källa varit centrala. Både dokumentärer och historiska spelfilmer står i fokus, liksom samtidens medierade historiebruk inom såväl en nationell kontext, som i internationella medieproduktioner. Det internationella perspektivet är viktigt, inte minst eftersom de textualiserade ett globalt, medialiserat bildflöde redan 1900, långt innan en världsomspännande tv-kanal som CNN. Samtidens mediekulturella globalisering är inte något nytt, och bilden av 1900-talet har bokstavligen präglats och framkallats av (den amerikanska) filmindustrin och olika internationella journalfilmsbolag och nyhetsbyråer.

Antologin inleds med en analys av vår tids förmodligen mest inflytelserike historieförmedlare – Steven Spielberg. I sin artikel, ”Historia à la Hollywood – Steven Spielberg i pulpeten”, behandlar filmvetaren Mats Jönsson denne globale historieberättare, vars filmer ofta utspelar sig i det förflutna. Spielberg har kommit att producera massmedial historieförmedling med ett svindlande publikt genomslag. Filmen *Saving Private Ryan*, som står i centrum för Jönssons artikel, har sedan sin premiär 1998 spelat in närmare en halv miljard dollar. Förmodligen har den setts på bio, vhs och dvd av fler än hundra miljoner människor. Jönsson hävdar att anledningen till att Spielberg blivit så enormt populär som historieförmedlare är hans fingertoppskänsla för publikens sätt att se på historia. Spielberg representerar ett historieförmedlande synsätt, ”som hellre kombinerar än polariserar, hellre lägger till än drar ifrån och som hellre växlar mellan massmediala legender och vetenskapliga fakta” än skiljer dessa åt.

En annan av Spielbergs uppmärksammade filmproduktioner kring andra världskriget är filmen om Förintelsen *Schindlers list* (1993). Den är en fiktiv historia med viss verklighetsanknytning, vars handling bland annat utspelar sig i Krakow med omnejd. För att göra sin film mer historisk autentisk och korrekt, valde Spielberg inspel-

© Författarna och Studentlitteratur

ningsplatser i närheten av de platser i Krakow där historien verkligen utspelat sig. I sin artikel, ”Den osedda filmen – kulturarv och visualiseringsprocesser” diskuterar historikern Peter Aronsson bland annat *Schindlers list* med utgångspunkt i hur historiska platser påverkas och förändras av filmindustrins medieringar. Aronsson frågar sig vad det egentligen innebär att inspelningsplatserna för en amerikansk, kommersiell filmproduktion sällat sig till de minnesmärken och museer över Förintelsen som präglar området kring Krakow och det närliggande Auschwitz-Birkenau. Minnets platser, påpekar han, ”får inte oproblematiskt sin betydelse av vad som ”verkligen hänt” där, utan fogas in (och ut) och får sin mening av förekomsten av betydelsebärande berättelser”. Det gäller såväl Krakow som Västergötlands kulturlandskap, vilket genom *Arns rike* tilldelats en ny betydelse. Men det gäller även Småland och den så kallade Utvandrarbygden eller Mobergland, som är den huvudsakliga fallstudien för Aronssons artikel. Mobergland är en trakt uppkallad efter Vilhelm Mobergs Utvandrarepos, en bygd som dock framför allt turistmässigt lanserats med hjälp av Jan Troells populära filmatiseringar av Utvandrareposet, i synnerhet *Utvandrarna* (1971). Genom att åka på en högst konkret busstur genom Mobergland, diskuterar Aronsson relationen mellan historia, film och platser i traktens lokala historiebruk. Återkommande frågor gäller hur ett slags filmiskt seende samspelar med olika typer av kulturarvsrepresentationer, hur historiebruket kring bilder egentligen ser ut, samt vilka konsekvenser det har fått.

Ett slags audiovisuellt medierat historiebruk står även i fokus för historikern Cecilia Trenters artikel, ”Clioporr – historiebruk i populärkultur och pornografi”. Hur historia används inom populärkulturen har forskare varit tämligen ointresserade av. Historiker som tidigare nämnda Robert Rosenstone och Robert Brent Toplin har förvisso intresserat sig för massmedial historieförmedling, men de ägnar genomgående sitt intresse åt kommersiellt kvalitativa filmproduktioner. Hur ett medialt historiebruk ser ut vid sidan av en estetisk kanon i mera ordinära historiska spelfilmer, som förstås utgör merparten av denna genre, har däremot ägnats mycket liten uppmärksamhet. Än mindre har historiebruk i en av de lägst värderade genrerna inom populärkulturen, pornografi, väckt intresse hos forskare. Men historiska porrfilmer – ”clioporr” som Trenter kallar

 © Författarna och Studentlitteratur

genren – är alls inte så ovanliga som man kan tro. Med utgångspunkt i den ”historiska” porrfilmen *Constance*, producerad av filmbolaget Puzzy Power 1998, visar Trenter att pornografiska iscensättningar av det förflutna förekommer i en rad produktioner, från antika orgier i en film som *Caligula* (Brass & Guccione, 1979) – en film som finns i både mjuksex- och hardcore-versioner – till mer sadomasochistiskt färgad filmpornografi som ofta utspelar sig kring tiden för andra världskriget. Clioporr innebär iscensättandet av ett slags sexualiserat förflutet i en erogen tidszon där allt är tillåtet och inga kulturella tabun existerar. Trenter frågar sig till exempel varför vissa historiska epoker kommit att associeras mer med erotik än andra? Poängen med hennes artikel är att man genom att studera denna lägsta lågkultur, kan man få korn på vad historiebruk som underhållning egentligen innebär och karakteriseras av. Clioporr antyder en radikalt annorlunda form av historiebruk, där kunskap och didaktik inte alls står i centrum, utan där historiska referenser är till för att göra en film mer attraktiv såväl kommersiellt som sexuellt, genom att etablera ett annorlunda och förbjudet tidsrum.

Som en slags kontrast till Trenters artikel, kan möjligen historikern David Ludvigssons text ”Historisk dokumentärfilm – resultatet av en förhandling”, om Olle Häger och Hans Villius karakteriseras. Om ett medierat historiebruk inom populärkulturen inte betraktats med blida ögon av professionella historiker, utgör Häger och Villius historiska tv-dokumentärer raka motsatsen. Inom det svenska, mediala historieproduktionsfältet är radarparet bland de mest kända med ett sedan 1960-talet stigande renommé som tv-historiker. Villius bekanta berättarröst känner nästan varje svensk igen – ”historiens röst” som den kommit att kallas. Om honom har det sagts att han inte ens lär kunna beställa en sillsmörgås utan att folk omkring tror att andra världskriget brutit ut. Som Ludvigsson påpekar är Häger och Villius närmast ett begrepp när det gäller historiska dokumentärfilmer i Sverige. Under mer än trettio år har de producerat ambitiös public service-tv i det förflutnas tjänst, program som setts av miljoner svenskar. Hägers och Villius produktion är också mycket omfattande – bara i serien *Svart på vitt* (1984–1992) gjordes det 127 tv-program. Ludvigsson har valt att koncentrera sig på tre av deras historiska dokumentärer. Hans detaljerade analys består av en närläsning utifrån tre olika typer av hänsynstaganden eller faktorer

© Författarna och Studentlitteratur

som styrt Häger och Villius programproduktion. Kognitiva överväganden refererar till olika former av kunskapsmediering, moraliska överväganden har att göra med varför något skulle vara historiskt intressant, och estetiska överväganden fokuserar representativa strategier och hur det förflutna formmässigt har konstruerats. Ludvigsson menar också att man kan dela in Häger och Villius produktion i tre faser. I den första, fram till mitten av sjuttiotalet, producerades många tv-program kring internationell politisk historia, och i en andra fas, under åttiotalet, ägnade de sig framför allt åt svensk historia. Formmässigt var de tidigare produktionerna tämligen konventionella, med en berättarröst som styrde bildframställningen. I den tredje fasen däremot under nittiotalet, då Häger ensam varit den som producerat, har bilden och själva filmmaterialet blivit allt viktigare. Formmässigt kröner framför allt tv-serien *Hundra svenska år* (1999) en lång filmargärning, där ett tränat bildsinne successivt blivit vägledande för seriens utformning.

Intresset för historisk arkivfilm har Häger gemensamt med en annan, mer internationellt uppmärksammad historisk dokumentarist och videokonstnär – ungraren Péter Forgács. Han har i en rad videoproduktioner sedan början av 1980-talet arbetat med gammal amatörfilm, som han letat fram, redigerat och klippt ihop till ett antal historiska videodokumentärer i den löst sammanhållna serien *Private Hungary*. Forgács dokumentärer står just i centrum för filmvetaren Malin Wahlbergs artikel, ”Mellan privat och offentlig historia: amatörfilm och minne i *Private Hungary*”. I likhet med Steven Spielbergs mediala individualisering av historiska öden, har Forgács med sina videodokumentärer försökt att konkretisera erfarenheten av andra världskriget och Förintelsen utifrån ett mikroperspektiv, ”där den enskilda individens upplevelser står i centrum”, för att tala med Wahlberg. Vad som gör Forgács videoproduktioner intressanta är emellertid inte bara deras historier. De har även en estetiskt tilltalande form och erbjuder, som Wahlberg skriver, åskådaren ”en poetisk gestaltning av historisk erfarenhet”. Inte minst är Forgács fascinerad av amatörfilmens ibland ålderstigna materialitet. För att accentuera filmbildernas historiska dimension har han iscensatt sina insamlade arkivfilmer på en rad olika sätt: de har färg- och ljudsatts, visningshastigheten har manipulerats och sekvenser fälls ofta in och ut ur bild. Wahlberg menar i sin artikel att denna typ av

 © Författarna och Studentlitteratur

videokompilation formar sig till ”en reflexiv strategi att blottlägga tolkningen av bilder”. Med hjälp av videomediets montage blir det möjligt för Forgács att problematisera, men också lyfta fram, de narrativa konstruktioner som är en förutsättning för allt historieberättande.

Bruket av amatörfilm har gjort att Forgács kunnat närma sig Ungerns realpolitiska samtidshistoria från en privat sfär. Genom att fokusera ett antal individuella öden, ställer serien *Private Hungary* samtidigt större frågor om fascism och kommunism, om delaktighet och passivitet. Traditionellt brukar kompilationsfilmen associeras med ett slags politiskt ställningstagande. Forgács videoproduktioner är inte ideologiska i den bemärkelsen, men likväl kan man som Wahlberg gör, spåra den dokumentära kompilationen som konstnärligt uttryck tillbaka i filmhistorien till 1920-talets sovjetiska filmkonst. Den sovjetiska montagefilmen har främst gått till historien som en formfulländad epok, inom vilken rytm, kontrastering och associativt montage framstår som nyckelbegrepp. Men, som historikern Ulf Zander påtalar i sitt antologibidrag ” ’Det finns inget fjärde Rom.’ Eisenstein, Stalin och historia som film”, kan man också närma sig perioden genom att studera mötet mellan filmen och den offentliga sfären. Under 1920-talet ansåg de ledande kommunisterna att det fanns få lärdomar att dra av historien. Filmmediet var prioriterat, men filmer om historiska händelser tillmättes till en början ett högst begränsat värde. Denna inställning reviderades i grunden under Stalins år vid makten, då filmer med uppbyggliga, nationella budskap fick hög prioritet.

Syftet med Zanders artikel är att titta närmare på hur historia förmedlas på film i ett totalitärt samhälle som utmärks av att det förflutna ”medvetet brukas ideologiskt med syfte att legitimera det samtida styret”. I centrum står filmskaparen Sergej Eisenstein. Om den sovjetiska montagefilmen under 1920-talet innehållsmässigt var samtidsorienterad, växte gradvist under 1930-talet ett intresse fram för att historiskt legitimera sovjetkommunismen. Som Zander påpekar blev även Eisenstein en propagandistisk företrädare för Sovjetunionens ryska historia på vita duken. Zander uppmärksammar speciellt två av Eisensteins historiska spelfilmer, *Storm över Ryssland* samt *Ivan den förskräcklige I* och *II*, regisserade åren kring 1940.

© Författarna och Studentlitteratur

Dessa filmer utspelar sig under medeltiden i Novgorod och tidigmodern tid i Ryssland, men alla tre förhåller sig också på ett intressant sätt till sin egen samtid. I *Storm över Ryssland* skildras till exempel den invaderande Tyska ordens riddare som protonazister, där det ibland ser ut som om de gör Hitlerhälsningen. Filmen uppmärksammades stort efter premiären i december 1938, Stalin dunkade Eisenstein i ryggen och tilldelade honom Leninpriset. Men bara efter ett halvår lades *Storm över Ryssland* på hyllan. Anledningen var, som Zander påtalar, undertecknandet av Molotov-Ribbentrop-pakten mellan Sovjetunionen och Nazityskland, och då gick det naturligtvis inte längre att ”samarbetspartnern tecknades i ofördelaktig dager på landets biografer”. Det ironiska är att bara några dagar efter den tyska invasionen av Sovjetunionen sommaren 1941, gick *Storm över Ryssland* åter upp på biograferna.

Ett liknande propagandistiskt iscensättande av nationens historia kan man även hitta filmiska representanter för i Sverige. Som massmedium erbjöd filmen stora möjligheter att representera nationen i en fördelaktig dager – såväl historiskt som geografiskt – något som bland annat är tydligt i medieprinsen Wilhelm Bernadottes kortfilmer. Under trettio- och fyrtiotalet gjorde prins Wilhelm i princip en dokumentär kortfilm om året för Svensk Filmindustri, i vilka svensk kulturhistoria och topografi var ständigt återkommande teman. Filmerna behandlade ett minst sagt idealiserat Sverige bebyggt med röda stugor och befolkat av barska karlar och rejält kvinnfolk. Prins Wilhelms nationella idealisering står i fokus för film- och mediehistorikern Pelle Snickars artikel, ”’Bildrutor i minnets film’ – om medieprins Wilhelm och film som käll- och åskådningsmaterial.” Prinsens kortfilmer är till exempel inte bara kulturhistoriskt och dialektiskt intressanta i sina återkommande möten mellan gammalt och nytt. De uppvisade också en märklig performativ estetik, i vilka prinsen ofta klädd i frack, uppträdde i rollen som sig själv. Dessutom är prins Wilhelm en för svenska omständigheter ovanligt intressant mediehistorisk person. I kraft av sin börd och status som kändis, skaffade han sig enkelt tillträde till modernitetens mediala offentlighet – under första hälften av 1900-talet var han faktiskt aktivt verksam inom såväl radio som film, kulturjournalistik som skönlitteratur.

© Författarna och Studentlitteratur

I centrum för Snickars artikel står prins Wilhelms film- och mediehistoriska förehavanden. Men Snickars diskuterar också den rörliga bildens sätt att dokumentera, gestalta och arkivera sin samtid – frågor som även berörts i denna introduktion. Filmmediet kom till exempel tidigt att användas för att dokumentera olika arbets- och industriprocesser. Parallellt med en tidigt förd diskussion om filmmediets historiska möjligheter började man just producera industrifilmer kring 1910 – filmer som ibland betraktades som framtida historiska dokument. Industrifilmer i Sverige är också ämnet för filmvetaren Mats Björkins artikel, ”Industrifilm som dokument och kommunikationsmedium”. Björkin diskuterar metodologiska problem när industrifilm används för historiska studier. Han skisserar industrifilmens utveckling i Sverige, med fokus på framför allt 1950-talet. Parallellt med debatten om reklam i svensk tv, påbörjade näringslivet då en omfattande satsning på film, en satsning med påtagliga nationella förtecken där den rörliga bilden sågs som ett ”kontaktskapande medium”. Björkin menar dock att den viktigaste frågan beträffande dåtidens industrifilm inte är vem som producerade den, utan att undersöka vem som egentligen skulle titta på filmerna.

Antologin avslutas med en mer personlig betraktelse signerad filmaren och producenten Göran Gunér, ”Resor i tiden – om konsten att återskapa det förflutna på film”. Gunér har sedan mitten av sjuttiotalet varit aktiv inom svensk film och tv. Han har gjort en mängd kulturhistoriska dokumentärfilmer som visats på SVT, och även regisserat historiska dramadokumentärer som *Jag skall bli Sveriges Rembrandt eller dö* (Gunér, 1990) om konstnären Ernst Josephson. Som producent har Gunér bland annat arbetat med Jan Troell, exempelvis med dennes uppmärksammade dokumentär om Andréexpeditionen, *En frusen dröm* (Troell, 1997), och nu senast med porträttdokumentären *Närvarande* (Troell, 2003) om fotografen Georg Oddner. Gunérs artikel ger en rad intressanta inblickar i det konkreta arbetet med att gestalta det förflutna på film. Artikeln diskuterar hur en praktiskt verksam filmare och producent resonerar när han axlar uppgiften att representera en historisk företeelse eller en persons liv i rörliga bilder. Det senare var till exempel fallet för Gunér med hans projekt, *Prata inte – handla!* (1989), en kulturhistorisk dokumentär om den forne Aseadirektören J. Sigfrid Ekströms

© Författarna och Studentlitteratur

fascinerande liv, vars tillkomsthistoria Gunér redogör för i detalj. Gunérs artikel aktualiserar också alla de påtagliga omständigheter som omgärdar en historisk film- eller tv-inspelning. En tv-serie som *Sagan om Sverige* (SVT, 1979) är knappast resultatet av en persons arbete, att göra film är alltid en kollektiv process. Samtidigt slår Gunér fast att ”när vi försöker återskapa det förflutna är vi alltid beroende av goda berättelser, bevarade dokument, bilder och andra autentiska vittnesbörd”. Antologin *Det förflutna som film och vice versa. Om medierade historiebruk* handlar just om sådana berättelser och dokument.

Referenser

Aronsson, Peter (red.), *Makten över minnet. Historiekultur i förändring*, Lund, 2000.

Aronsson, Peter & Larsson, Erika (red.), *Konsten att lära och viljan att uppleva. Historiebruk och upplevelsepedagogik vid Foteviken, Medeltidsveckan och Jamtli,* Växjö, 2002.

Aronsson, Peter & Johansson, Lennart, *Ett landskap minns sitt förflutna. Monument och minnesmärken i Värend och Sunnerbo*, Växjö, 2003.

Berg, Gustaf, ”Ett Stockholms stads filmarkiv”, i *Om jag vore stadsfullmäktig*, 1915.

Berggren, Lars, *Giordano Bruno på Campo dei Fiori. Ett monumentprojekt i Rom 1876–1889*, Lund, 1991.

Ekström, Anders, *Den utställda världen: Stockholmsutställningen 1897 och 1800-talets världsutställningar*, Stockholm, 1994.

Gustafsson, Lotten, *Den förtrollade zonen: lekar med tid, rum och identitet under Medeltidsveckan på Gotland*, Stockholm, 2002.

Hallgren, Frans, ”Kinematografen ett bildningsmedel”, 1914.

Johansson, Roger, *Kampen om historien: Ådalen 1931: sociala konflikter, historiemedvetande och historiebruk 1931–2000*, Stockholm, 2001.

Jönsson, Mats, *Film och historia. Historisk Hollywoodfilm 1960–2000*, Lund, 2004.

Karlegärd, Christer & Karlsson, Klas-Göran, *Historiedidaktik,* Lund 1997.

 © Författarna och Studentlitteratur

Karlsson, Klas-Göran, *Historia som vapen: historiebruk och Sovjetunionens upplösning 1985–1995*, Stockholm, 1999.
Karlsson, Klas-Göran & Zander, Ulf (eds.), *Echoes of the Holocaust. Historical Cultures in Contemporary Europe*, Lund, 2003.
Larsson, Hans Albin (red.), *Historiedidaktiska utmaningar*, Jönköping, 1998.
Linderborg, Åsa, *Socialdemokraterna skriver historia: historieskrivning som ideologisk maktresurs 1892–2000*, Stockholm, 2001.
Ludvigsson, David, *The Historian-Filmmaker's Dilemma: Historical Documentaries in Sweden in the Era of Häger and Villius*, Uppsala, 2003.
Lundström, Sixten, *Undersökningen Vad betyder kulturmiljön för dig?,* Stockholm, 2000.
Meeuwisse, Anna & Swärd, Hans (red.), 2003. *Den ocensurerade verkligheten i reportage, bild och undersökningar.*
Mer än tusen ord. Bilden och de historiska vetenskaperna, Andersson, Lars M., Berggren, Lars & Zander, Ulf (red.), 2001.
Nietzsche, Friedrich *Om historiens nytta och skada: en otidsenlig betraktelse,* Stockholm, 1998 (1873).
Rodell, Magnus, *Att gjuta en nation: statyinvigningar och nationsformering i Sverige vid 1800-talets mitt*, Stockholm, 2000.
Rosenstone, Robert, *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*, London, Harvard, 1995.
Rosenzweig, Roy & Thelen, David, *The Presence of the Past: Popular uses of History in American Life*, New York, 1998.
Samuel, Raphael, *Theatres of Memory*, London, 1994.
Snickars, Pelle, *Svensk film och visuell masskultur 1900*, 2001.
Sorlin, Pierre, *The Film in History. Restaging the Past*, Totowa, New Jersey, 1980.
Tagg, John, *The Burden of Representation – Essays on Photographies and Histories*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.
Trenter, Cecilia, "Att tänka fritt är stort … Kunskapssyn bland historiestuderande", Växjö universitet, 2004 (manus).
Treue, Wilhelm, "Das Filmdokument als Geschichtsquelle", i *Historische Zeitschrift* nr 2, 1958.
Toplin, Robert Brent, *Reel History. In Defense of Hollywood*, Lawrence, 2002.
Visuella spår. Bilder i kultur- och samhällsanalys, Sparrman, Anna, Torell, Ulrika & Snickare, Eva Åhren (red.), 2003.

© Författarna och Studentlitteratur

Zander, Ulf, *Fornstora dagar, moderna tider. Bruk av och debatter om svensk historia från sekelskifte till sekelskifte*, Lund, 2001.
Snickars, Pelle, *Svensk film och visuell masskultur 1900*, 2001.
Terveen, Fritz, ”Der Film als Historisches Dokument”, i *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* nr 1, 1955.
”Även Statens biografbyrå vill arkivera”, osignerad, *Svensk skolfilm och bildningsfilm*, nr 82, 193.

© Författarna och Studentlitteratur

Historia à la Hollywood – Steven Spielberg i pulpeten

Mats Jönsson

Under en direktsänd intervju på TV-kanalen *CNN* i december 1999 bedyrade Hollywoodregissören Steven Spielberg att han absolut inte var någon historiker eller lärare i historia. I en förinspelad och redigerad PR-produktion dryga två år senare konstaterade emellertid samme regissör att han troligtvis hade en historielärare slumrande i sig. I det följande är det denne latente historielärare som står i fokus. Syftet är att i generella termer analysera Spielbergs funktion som didaktisk aktör utifrån hans skildring av andra världskriget i spelfilmen *Saving Private Ryan* (*Rädda menige Ryan*, 1998). Valet av regissör grundar sig i tur och ordning på att Spielberg idag framstår som vår tids mest inflytelserike historieförmedlare, att merparten av hans produktion utspelas i det förflutna, samt att han i sju filmer valt tiden strax före eller under andra världskriget som tema.[1] Inledningsvis utvidgas perspektiven på regissör och film, varefter Spielbergs roll som upphovsman och den specifika mediekontext inom vilken han verkar sätts i relation till våra dagars alltmer interaktiva historieförmedling.

1 Dessa filmer är: *1941* (1979), Indiana Jones trilogin – *Raiders of the Lost Ark* (1981), *Indiana Jones and the Temple of Doom* (1984) och *Indiana Jones and the Last Crusade* (1989) – samt *Empire of the Sun* (1987), *Schindler's list* (1993) och *Saving Private Ryan*. Spielberg är enligt egen utsago dessutom i färd med att regissera en film om slaget vid Ivo Jima samt en om Abraham Lincoln. Hans TV-serie, *Band of Brothers* om ett kompani under andra världkriget, bör även nämnas i detta sammanhang eftersom stilgreppen i den filmen på ett flertal punkter påminner om dokumentära filmatiseringar av händelser.

© Författarna och Studentlitteratur

Från inspelningen av Saving Private Ryan *(Spielberg, 1998). Andra världskriget står fortfarande i fokus för vår tids mest inflytelserike historieförmedlare. Tillsammans med Tom Hanks ligger Spielberg dessutom bakom en av de senaste årens mest framgångsrika tv-produktioner om detta krig,* Band of Brothers.

© Författarna och Studentlitteratur

Jämförelse

I merparten av sina historiska filmer utnyttjar Steven Spielberg berättarstrategier som har sitt ursprung i historievetenskapens tidigaste skildringar. En av de mest betydelsefulla föregångarna, och samtidigt den som redan under 400 f.Kr. förvandlade historia till en vetenskap, var den grekiske historikern Thukydides. Nyligen sades denne Thukydides i sina texter placera läsaren i centrum av antika slag på samma sätt som Spielberg placerar åskådaren mitt i den pågående invasionen av Normandie i *Saving Private Ryan* (Gaddis, 2002). Trots likheten sägs emellertid den grekiske skribenten vara betydligt skickligare än filmregissören på att generalisera och höja blicken från detaljerna. Förmågan att i berättelser höja sig över och distansera sig till det man skildrar beskrivs till och med som historikers största tillgång, en förmåga Spielberg alltså inte anses besitta. Resonemanget avslutas med att historiskt medvetande beskrivs som ett upphöjande från, inte en nedsänkning i, ett fjärran landskap.

Jämförelsen är intressant på många plan, men dessvärre sätts den aldrig in i en filmhistorisk kontext. Att filmmediet i sin mest kommersiella skepnad drar sig för att efterlikna den skrivna textens reflektionsförmåga – och därför aldrig höjer sig över det som den skildrar på samma sätt – övervägs exempelvis aldrig. Thukydides och Spielbergs fundamentalt olika produktionskontexter förbigås följaktligen med tystnad. Den som har lanserat jämförelsen, historikern John Lewis Gaddis, har på annat håll ofta framhållit audiovisuella medier som historieförmedlare och han fungerade exempelvis som expert vid produktionen av tv-serien *Cold War*. I jämförelsen mellan Thukydides och Spielberg verkar Gaddis dock paradoxalt nog vara för nära sin antike föregångare och för långt ifrån den samtida filmregissören. Hans jämförelse kräver därför kompletteringar, i synnerhet om vi vill förstå de kontexter inom vilka Spielbergs audiovisuella lektioner har utvecklats och vunnit en allt större framgång.

För det första framstår 1998 som det senaste decenniets mest anslående säsong när det gäller produktion av historiska filmer. Exempelvis var alla fem filmer som nominerades för en Oscar i kategorin Bästa film detta år historieskildringar. Dessa var, förutom Spielbergs film, *Elizabeth, Shakespeare in Love*, *La vita e bella* (*Livet är underbart*)

© Författarna och Studentlitteratur

och *The Thin Red Line* (*Den tunna röda linjen*). Spielberg figurerade således i en ytterst speciell konkurrenssituation med fler historiska filmer som påkostade prestigeproduktioner än vad som är brukligt i Hollywood. Att höja sig över den historiska skildringen, och därmed abstrahera berättelsen, är ur en ekonomisk synvinkel sällan att föredra i Hollywood. Speciellt inte när man befinner sig i ett så utsatt konkurrensläge som 1998 års.

För det andra hade Spielberg naturligtvis helt andra ambitioner med sin film än vad den grekiske historikern hade med sin text. Målet med *Saving Private Ryan* var aldrig att lansera historiska överblickar. Och i detta avseende utgör denne regissör inget undantag inom amerikansk filmindustri, tvärtom framstår han för många som en förebild. Följaktligen är det fullt logiskt att en historisk Hollywoodfilm som *Saving Private Ryan* aldrig sätter in sina historieskildringar i större och mer övergripande sammanhang, i hopp om att därmed bidra till den typ av historisk medvetenhet som Gaddis efterlyser. Det viktigaste är istället att hålla åskådarens intresse vid liv samt att göra berättelsen lättförståelig, trovärdig, konkret, karaktärscentrerad, framåtsträvande och avslutad. I Hollywoods historieförmedling – och i all Hollywoodfilm – är allting inkluderat för att bibehålla och stärka (den historiska) realismen utan att för den skull förringa filmens attraktion som underhållning. Av erfarenhet vet de ansvariga dessutom att intryck av realism lätt försvinner i en historisk film om bild- och ljudflödet blir så abstrakt att åskådaren lägger märke till det på bekostnad av berättelsen. Abstraktion får förekomma, men illusionen av (en dåtida) verklighet får aldrig brytas helt.

För det tredje bör det påpekas att en av ambitionerna som Thukydides hade med sina historieskildringar under antiken var att specificera den i hans tycke något diffusa gränsen mellan fakta och legend. Detta åstadkom han genom att, enligt honom själv, uteslutande koncentrera sig på historiska fakta (Appleby, Hunt och Jacob, 1994). Denna omständighet gör jämförelsen med just Spielberg intressant eftersom vi här finner en regissör som i grunden har förändrat sin syn på historisk skildring genom karriären. Under produktionen av sin första historiska långfilm, komedin *1941* (*1941 – Ursäkta var är kriget?,* 1979), saknade han exempelvis ambitioner att återge trovärdigt, korrekt eller sanningsenligt. I en intervju som

 © Författarna och Studentlitteratur

gjordes under inspelningen av denna film använde han orden ”överdrivet dumt” (stupidly outrageous) för att beskriva denna film *(TIME Magazine*, 1979). Skillnaden mot idag är iögonfallande. Nu bedrivs utförlig källforskning inför varje ny historisk Spielbergfilm. Flera experter anlitades exempelvis vid alla hans historiska filmprojekt under 1990-talet. Det kommer därför inte som någon överraskning att denne audiovisuelle historiker eller lärare i historia idag lägger ner merparten av för- och efterproduktionens arbete på att stärka eller förstärka historisk trovärdighet och sanningsenlighet i filmerna. Detaljer och sceneri ska vara så korrekt återgivna som möjligt, antingen digitalt konstruerade eller som nybyggd rekvisita. I denna, sin nya och självpåtagna roll har Spielberg återkommande prisats och hyllats av publik, akademiska experter, filmkritiker och överlevande vittnen.

För det fjärde bör just vittnets roll uppmärksammas när Gaddis jämförelse mellan Spielberg och Thukydides ska kompletteras, i synnerhet eftersom känslan av närvaro och deltagande som *Saving Private Ryan* vill förmedla till åskådaren i invasionssekvensen liknar de förstahandsintryck som den grekiske historikern hade för dryga 2 400 år sedan. Thukydides var nämligen själv närvarande vid några av de slag som han beskriver i sina texter. Och det är denna likhet i närvaro som Gaddis uppmärksammade hos deras respektive historieskildringar. Hos båda ligger en stor del av attraktionen i att läsaren eller åskådaren placeras mitt i de historiska händelsernas centrum. Spielberg har själv erkänt att han medvetet anammade denna typ av berättarstrategi i sin film: ”Jag ville sätta åskådaren fysiskt rakt in i filmen. Jag ville inte att han eller hon skulle bli en passiv betraktare” (Rehlin, 1998).

Uttalandet kan sägas vara giltigt för de flesta historiska Hollywoodfilmerna under 1990-talet. Efter den digitala teknikens genombrott började sådana filmer förmedla intryck av omedelbarhet och samtidighet mer ofta än sällan. Produktionerna koncentrerade sig emellertid inte enbart på att underlätta åskådarens konstruktion av en imaginär och illusorisk närvaro i tid, de ville även förmedla en ny och mer konkret känsla av närvaro i rummet. När det exempelvis gäller visuella grepp har ett av Hollywoods mest praktiserade och klassiska berättargrepp, den s.k. 180-graders-regeln där kameran aldrig får överskrida en tänkt linje bortom 180-grader, idag förvand-

© Författarna och Studentlitteratur

lats till något man skulle kunna kalla för en 360-graders-regel. Denna nya berättarkonventions cirkulära rörelsemönster innebär bland annat att närvaro och agerande visas upp inifrån händelsernas centrum genom att placera ett närmast obegränsat antal kameror och med dem oss åskådare i de historiska händelsernas mitt. Känslan förstärks dessutom ytterligare av att digitala ljudtekniker som Digital Theater Systems (DTS) och Dolby Digital omkringgärdar biopubliken med i det närmaste taktila ljudeffekter.

Att det i historisk Hollywoodfilm är den ogripbara dåtiden som vi förväntas tro på och uppleva en fysiskt förnimbar närhet till i nuet kan vid en första anblick förefalla paradoxalt. Det är emellertid inom den heterogena gruppen filmer om det förflutna som Hollywoods digitala svar på rådande mediekonkurrens har visat sig som tydligast. När vi hör och ser invasionen av Normandie i *Saving Private Ryan* förväntas vi uppleva det som om vi är närvarande vid och/eller deltagande i de historiska händelserna på samma sätt som dåtidens aktörer eller dagens spelare av interaktiva dataspel. Kameran blir vid dessa tillfällen till ett slags ställföreträdande och allseende vittne som likt Thukydides på plats registrerar flertalet historiska händelser samtidigt i realtid, samtidigt som det nästan ska kännas som om vi själva agerade. En av frågorna vi bör ställa oss i detta sammanhang handlar om hur vi upplever Steven Spielbergs roll i dessa filmsekvenser. Var finns han? Vilken funktion har han? Lär han ut historia?

Upphovsmannaskap

Filmhistorikern André Gaudreault har återkommande diskuterat filmmediets sätt att berätta utifrån en terminologi som betonar skillnaden mellan att visa upp, *showing*, och att berätta, *telling*, (Gaudreault, 1984, 1991). Uppvisaren, *the monstrator*, sägs vara den instans som är ansvarig för alla de mikroberättelser och detaljer som varje enskild filmbild innehåller. Den som berättar, *the narrator*, är å andra sidan den instans som presenterar filmens historia genom att på olika sätt väva samman dessa bilder. Följer man denna tankegång kan Gaddis syn på Spielbergs oförmåga att höja sig över sin

 © Författarna och Studentlitteratur

skildring på samma sätt som Thukydides delvis förklaras av att händelserna under *Saving Private Ryan*s invasionssekvens *visas upp* mer än de *berättas*. Det är *monstratorn* och inte *narratorn* som är ansvarig instans i dessa avsnitt. Attraktionen återfinns mer i de mikroberättelser som varje enskild bild visar upp än i bildernas sammanfogning till en kausal och klassiskt utformad berättelse. Intensiteten och överflödet i detta audiovisuella bombardemang försvårar onekligen den sortens abstraktion som Gaddis efterlyser. Men som nyss påpekades har denna form av generaliserande avstånd till skildringen aldrig eftersträvats av Spielberg eller Hollywood. Den viktigaste följdfrågan här är emellertid om det verkligen är Steven Spielberg som är *monstrator* eller *narrator*.

Gaudreaults kollega Tom Gunning kan i detta avseende hjälpa oss med svar. Båda har återkommande diskuterat hur tidiga filmvisningar mestadels präglades av publikens intresse för själva mediet, vilket medförde att filmerna i början framstod som attraktioner i sig. Berättandet i film, narrationen, började med andra ord inte framträda förrän efterhand, det vill säga då upphovsmännen lärde sig mer om mediets berättargrepp och publiken samtidigt började kräva mer av innehållet. Det intressanta är att många filmvetare idag menar att vi på nytt är inne i en period som liknar den tidiga attraktionsfilmens. Klassiskt berättande är exempelvis inte längre norm inom den populära actiongenren, här återfinns snarare attraktionen i alla de disparata och infällda actionscenernas rörelser och effekter. Digital teknik har förhöjt det audiovisuella genomslaget av sådana scener ytterligare, även i historiska filmer. Och det är just i diskussioner kring 1990-talets historiska filmer som Gaudreaults och Gunnings resonemang kan utvecklas på ett förtjänstfullt sätt.

I en av sina studier konstaterar Gunning att en film kan *visa upp* mycket mer än vad den kan *berätta*, varför filmens efterliknande och härmande förmåga sägs dominerar över dess innebörd (Gunning, 1991). Gunning anser att detta sker automatiskt hos den fotografiska bilden och menar därför att en enskild bild ofta kan förefalla visa upp väldigt mycket trots att den egentligen inte säger någonting nämnvärt. Gaddis kritik att Spielberg är oförmögen att höja sig över sin skildring på samma sätt som den antike historikern handlar till stor del om vad Gunning här diskuterar. Filmbilder

© Författarna och Studentlitteratur

innehåller automatiskt så många oviktiga detaljer och så mycket överflödig information att det lätt kan verka som om de är för nära det som skildras. Deras detaljerade och efterliknande uppvisningsnatur kan lätt tolkas som brist på abstraktion, men vi ska komma ihåg att detaljer och klippfrekvens i *Saving Private Ryan* inte enbart har inkluderats för att bibehålla (historisk) realism och trovärdighet, utan främst finns med för att hålla åskådarens intresse vid liv.

Men är det då Spielberg som ligger bakom invasionsskildringen i *Saving Private Ryan*? I enlighet med Gunnings fortsatta resonemang måste vi i mötet med en film som Spielbergs först och främst skilja på filmens regissör (verklig upphovsman) och filmens berättare (antydd upphovsman). Detta är inte minst viktigt eftersom åskådarna hela tiden får mängder av ledtrådar till vem det är som berättar i en film samtidigt som biopubliken redan på förhand vet vem som har regisserat, i synnerhet när det gäller en Spielbergfilm. Gemene man ser därför vanligtvis dessa båda instanser som en och samma person. Den viktigaste skillnaden dem emellan är emellertid att den verklige upphovsmannen aldrig återfinns inuti berättelsen.

I detta sammanhang betonar Gunning en mycket viktig poäng och det är faran med att helt och hållet skilja den verklige upphovsmannens biografiska funktioner från den antydde upphovsmannens funktion i filmerna. Hans poäng är att även om det är nödvändigt att specificera deras respektive funktioner för att klargöra olikheterna dem emellan, riskerar en fullständig separation att omöjliggöra vår förståelse av den specifika historiska kontexten inom vilken upphovsmannen ifråga har fungerat. När vi väl är medvetna om att de båda upphovsmännen är olika måste vi således undvika att isolera dem fullkomligt. Nyttan av att se regissören som verklig upphovsman utanför filmtexten ligger naturligtvis främst i att ett sådant dialogiskt perspektiv öppnar filmtexten och därmed blottläggs de historiska krafter och omständigheter som präglat produktionen i fråga. Vilket kan exemplifieras med en fortsatt analys av upphovsmannen Steven Spielberg.

© Författarna och Studentlitteratur

Palimpsest

Skälen till att den verklige upphovsmannen Spielberg idag lägger ner arbete och pengar på att göra sina historiska skildringar så trovärdiga som möjligt är många. Efter att han i samband med komedin *1941* skämtsamt drev med sin historiska skildring av andra världskriget har han blivit betydligt mer vördnadsfull, inte enbart inför sin egen roll som historieförmedlare utan även inför detta specifika krig. Förutom att hans far deltog i kriget har Spielberg själv påpekat att andra världskriget för honom framstår som den viktigaste händelsen de senaste hundra åren samt att Baby Boom-generationens och Generation X:s öden var kopplade till dess utgång (Pizzello, 1998). I dokumentären som återfinns på dvd-utgåvan av *Saving Private Ryan* påpekar Spielberg dessutom att det förutom hans fars historier om andra världskriget främst var John Waynes närvaro i filmer som *The Fighting Seabees* (Ludwig, 1944) och *Sands of Iwo Jima* (Dwan, 1949) som fick honom att som ung glorifiera och vörda krig. Här bör man uppmärksamma att den verklige upphovsmannens historiska kunskap i ungdomen alltså kombinerade faderns *faktiska vittnesutsagor* med Waynes *mytiska närvaro*.

Denna kombination kan liknas vid ett flerskiktat förhållande till det förflutna som enligt vissa forskare präglar hela vår audiovisuella kultur idag. Filmvetaren Vivian Sobchack har påpekat att relationer mellan film och historia hittills har diskuteras i termer av motsatsförhållanden som de mellan ”mytologi” och ”historia” (Sobchack, 1997). Hon anser att denna form av binära oppositioner, det vill säga motpoler såsom historia och mytologi ofta framhålls vara, inte längre är giltiga på 1990-talet, varför det alternativa begreppet *palimpsestisk historisk medvetenhet* lanseras vilket innebär att de tidigare motpolerna istället syntetiseras. Sobchacks argument för relevansen hos denna nya medvetenhet går i korthet ut på att vi idag förhåller oss till det förflutna utifrån mer flerskiktade och heterogena idéer om dåtiden än tidigare. Ett av skälen till detta går naturligtvis att finna i globala massmediers allt större koncentration på historiska skildringar. Vi konfronteras dagligen med ett ständigt växande och alltmer närgånget audiovisuellt flöde med det förflutna i fokus, och en av de mest dominanta strömningar i detta flerskiktade utbud utgörs av historisk Hollywoodfilm.

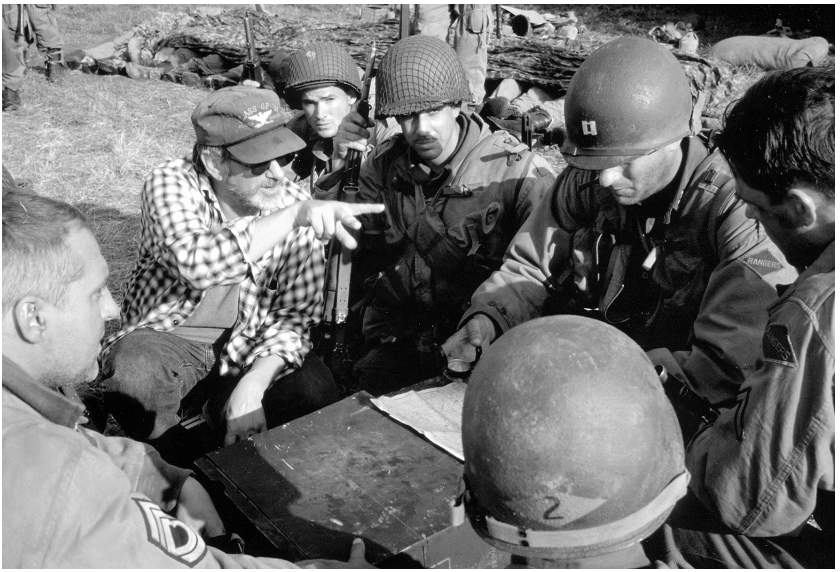
© Författarna och Studentlitteratur

När det specifikt gäller Spielbergs syn på historieförmedling återfinns redan tendenser till ett mångfacetterat förhållande till dåtiden i hans ungdomsfilmer. Och till saken hör att merparten av hans tidiga kortfilmer just var historiska krigsfilmer. En av dem gjorde han vid tretton års ålder. Den hette *Escape to Nowhere* (1960) och belönades vid en kortfilmsfestival. I filmen kombineras egenhändigt tagna bilder av kompisar i en cockpit med dokumentära smalfilmsbilder av verkliga flyganfall från kriget som införskaffats i lokala fotobutiker. Myt och historia, fakta och legend blandades alltså redan i denne upphovsmans första filmer. Här finner vi ett audiovisuellt frö till ett palimpsestiskt förhållande till det förflutna som sedan dess har format Spielbergs historieförmedling.

Den verklige upphovsmannens personliga investering i *Saving Private Ryan* kan främst skönjas i inlednings- och avslutningsscenerna med den åldrade familjefadern Ryan på kyrkogården. Fadern står i centrum i dessa avsnitt medan familjen hela tiden finns med som ett stöd strax bakom. I det tidigare nämnda extramaterialet till filmens dvd-utgåva återfinns även amatörfilmer som visar Spielbergs far under kriget. Detta privata material över den verklige upphovsmannens egen familjehistoria understryker hans nära koppling till detta krig och denna händelse. Den verklige upphovsmannens ungdomliga förhållande till det förflutna kan därför sägas ha format hans funktion som antydd upphovsman i senare års historiska filmer.

I enlighet med detta resonemang framstår Spielbergs ständiga kombinationer av myt och historia som en av förklaringarna till att han blivit så populär som audiovisuell historieförmedlare/lärare. Följer vi Sobchacks resonemang företräder och svarar denne fingertoppskänslige regissör idag på ett bland biopubliken rådande synsätt på historia och historieförmedling som hellre kombinerar än polariserar, hellre lägger till än drar ifrån och som hellre växlar mellan massmediala legender och vetenskapliga fakta än skiljer detta utbud åt. Med andra ord präglas vår samtid nu av medialt understödda och förstärkta perspektiv på historia som föredrar det som för stunden intimt upplevs i skildringar av det förflutna istället för att på avstånd försöka förstå och kritiskt granska historiens orsak och verkan.

© Författarna och Studentlitteratur



Inspelningen av Saving Private Ryan*. Inte nog med att berättelserna i Steven Spielbergs historiska filmer normalt får ett globalt didaktiskt genomslag. I sin roll som verklig upphovsman utanför fiktionens ramar fungerar han understundom även som ett slags lärare, trots sina egna utsagor om motsatsen.*

Kontext

Sedan 1990-talet har Hollywood befunnit sig i en ny och expanderande mediekontext där det i synnerhet har varit tv:s livesändningar och dokusåpor, datoriserade och interaktiva spel, nya virtuella tekniker samt ett ständigt växande Internet som har tävlat med spelfilmen om publikens gunst. Den rådande konkurrenssituationen kan till viss del liknas vid en digital version av den gamla analoga dragkampen mellan de klassiska studiobolagen i Hollywood. Ett fåtal multimediala och multinationella företag med stora finansiella intressen inom nöjesindustrins alla sektorer bevakar ständigt konkurrenternas tekniska utveckling.

Landvinningarna inom digital teknik som dessa bolag genomdrivit under 1990-talet har inneburit att den annars tämligen föränd-

© Författarna och Studentlitteratur

ringsobenägna filmindustrin i USA snabbt modifierade sina sätt att berätta och visa upp. De nya greppen kunde omgående även skönjas inom produktionen av historisk Hollywoodfilm. Inom denna och andra fiktionella filmtyper kan naturligtvis mycket fortfarande kategoriseras som uppdiktat påhitt, men digitalisering av ljud och bild har samtidigt resulterat i att det förflutna är mer noggrant uppbyggt och sanningsenligt presenterat än någonsin tidigare. Den amerikansk filmindustrin är därför inte mindre intresserad av trovärdighet idag, tvärtom svarar digital historisk Hollywoodfilm kanske mer mot den på historiska fakta grundade bild av det förflutna som kritiken efterlyser. Mycket riktigt har merparten av dem som diskuterat *Saving Private Ryan* hyllat filmens historiska trovärdighet och sanningsenlighet. Den främsta förklaringen till den publika framgången har dock att göra med att dagens historiska Hollywoodfilmer ständigt svarar mot kraven på underhållning och nöje.

Huruvida det är den digitala skildringen av det förflutna som har bidragit till nya och mer palimpsestiska synsätt eller tvärtom kommer inte att utrönas här, men teknik och åskådare har troligtvis påverkat varandra i lika stor utsträckning. Orsak och verkan i denna utveckling förefaller med andra ord vara lika flerskiktade som filmernas skildringar och åskådarnas historiska medvetenhet.

En av förklaringarna till det ökade intresset för det förflutna under 1990-talet är den geopolitiska omvälvning som genomdrevs när östblocket och Berlinmuren föll år 1989. Många visste inte längre vad de kunde förvänta sig av framtiden och vid tillfällen som dessa kommer ofta det förflutna till undsättning. Historiens så kallade ”återkomst” efter järnridåns försvinnande förefaller i ett sådant perspektiv fullt logisk. Vissa observatörer har påpekat att i ett längre perspektiv liknar historiens återkomst på 1990-talet delvis den som framkom under romantiken. Då som nu kan intresset för det förflutna beskrivas som en reaktion på att människan inte längre känner någon historisk tillhörighet. Denna historielöshet utmynnade under romantiken i en ny sorts historicitet som främst var knuten till jaget självt, en privat syn på historien som följaktligen hade individen i centrum (Bann, 1995). Detta tillstånd är precis vad den digitalt konstruerade historiska spelfilmen kännetecknas av under 1990-talet. Digital teknik erbjuder dagens mer eller mindre historie-

 © Författarna och Studentlitteratur

lösa människor en imaginär men tillräckligt reell upplevelse av att agera i det förflutna. I möten med filmer som *Saving Private Ryan* upplever vi till och med en stunds imaginär interaktion med dåtiden. Som verklig och antydd upphovsman erbjuder Spielberg förstahandsupplevelser av den berömda invasionen av Normandie med den illusoriskt deltagande åskådaren i centrum.

Modernistiska händelser

På dvd-utgåvan av *Saving Private Ryan* framträder Spielberg med ett tal direkt riktat till åskådaren. Här beskriver han invasionen av Normandie som en medelpunkt och som det mest avgörande ögonblicket; hela krigets utgång sägs ha lagts på ”the men of D-Day”. Det verkar tydligen inte räcka med att andra världskriget beskrivs som den mest centrala händelsen under 1900-talet. Inom denna stora händelse utgör invasionen av Normandie den allt annat överskuggande. I alla fall för en amerikan som Spielberg. Hans emfas leder in diskussionen på så kallade modernistiska händelser, *modernist events*. Dessa kan beskrivas som händelser som folk i gemen redan på förhand har personliga relationer till, men även allmän kunskap om och som dessutom återkommande presenteras i medierna på nya och alternativa sätt (White, 1992; Sobchack, 1996). Återgivningarna eller beskrivningarna av modernistiska händelser påverkar ständigt vår förståelse av det förflutna och konstituerar dessutom en stor del av det rationella i vår historiska medvetenhet om händelserna, ett faktum som naturligtvis underlättar illusionen av interaktivitet och närvaro. De mest kända exemplen på sådana komplexa och mångfacetterade modernistiska händelser är för en äldre generation andra världskriget, mordet på John F. Kennedy samt Vietnamkriget. För en yngre generation utgör till exempel Gulfkriget samt terroristattackerna i New York och Washington 11 september 2001 samtida motsvarigheter.

Det är med andra ord ingen slump att flertalet av de historiska Hollywoodfilmerna under 1990-talet just kretsar kring den kanske mest skildrade av alla dessa modernistiska händelser, andra världskriget. Ett krig som i USA ofta benämns ”The Good War”. Naturligtvis lanserar Hollywood denna typ av upprepande berättarstrategier för att

© Författarna och Studentlitteratur

konkurrera med andra mediers utbud. Men dagens massmedier började samtidigt arbeta allt närmare med varandra vid lansering av nya produktioner. Det är exempelvis inte någon slump att tv-kanalen *Discovery Channel* strax före och under lanseringen av *Saving Private Ryan* med jämna mellanrum visade ett program ur *History Channels* utbud som uteslutande koncentrerade sig på de Higginsbåtar som invasionen av Normandie var så beroende av. Dessa dokumentära bilder är i stort sett exakt återgivna i Spielbergs film vilket stärker trovärdigheten genom att vi på detta vis (audio)visuellt förbereds inför bildflödet i biografen. Sådana berättargrepp förbereder oss mentalt eftersom vi här får information om vilken sorts historiska skildringar av modernistiska händelser vi i framtiden kommer att bygga vår kunskap om det förflutna på. Historien förväntas inte längre utspela sig utan upprepa sig framför våra ögon.

Frågan är dock om det finns en fara i att dagens audiovisuella historieförmedling i så hög grad bygger på igenkännandets princip. Vi har kanske blivit så vana vid att se och återse *bilder* av vissa specifika historiska händelser att vi inte längre reagerar eller reflekterar över dessa bilders innehåll, uppbyggnad – eller än viktigare deras syfte? Säger bilderna någonting eller visar de endast upp något för oss? Blir det historiska minnet mer selektivt om det baseras på (ständigt återkommande) bilder? Och hur påverkas vi egentligen av att vår tids mest inflytelserike lärare i historia undervisar audiovisuellt? Dessutom kan man fråga sig om vi har lättare att identifiera oss med och förhålla oss till bilder om vi redan på förhand känner igen dem. Såvida vi till råga på allt dessutom utgör centrum för allt det som sker i skildringen av modernistiska händelser förstärks kanske intrycket av (historisk) tillhörighet ytterligare? Och vad innebär det i så fall för vår historiska kunskap?

Den sekvens i *Saving Private Ryan* som har hyllats mest ger oss möjligtvis några ledtrådar till svar på dessa frågor. Sekvensen visar de allierade nationernas invasion på Omaha Beach den sjätte juni 1944. Åskådare har uppgett att det kändes som om den historiska invasionen spelades upp framför ögonen, som om de själva var på plats, som om de upplevde en rumslig och tidslig samtidighet med den historiska händelsen. Överlevande vittnen har omtalat hur traumatisk upplevelsen av denna spelfilmssekvens var. (Sundholm, 1998; Mälarstedt, 1998). Enligt Spielberg var tanken att filmens

 © Författarna och Studentlitteratur

Från inspelningen av Saving Private Ryan *(Spielberg, 1998). Sofistikerad teknik användes före, under och efter invasionsscenens verklighetstrogna skildring. Enligt upphovsmännen gjordes detta för att göra de historiska händelserna "slarviga", "skitiga" och "slippriga".*

invasionssekvens skulle upplevas som mer verklig än verkligheten själv (Pizzello, 1998). Vi förväntas tro på den iscensatta skildringen lika mycket som vi tror på dokumentära återgivningar från då det begav sig. Den verkligen upphovsmannen Spielberg har mycket riktigt beskrivit sin funktion som antydd dito i filmen som "en kameraman vid fronten" (Rehlin, 1998). I en annan intervju säger regissören att filmen var "very hard and rough, and in the best sense, I think it's extraordinary sloppy," varpå han snabbt slår fast: "reality is sloppy" (Pizzello, 1998). Det engelska ordet *sloppy* kan översättas med slarvig, slipprig eller skitig. Det är således en viss typ av slarvig, slipprig och skitig modernistisk händelse som denne upphovsman försöker skildra om och om igen med hjälp av tidens mest sofistikerade filmteknik. Det mest intressanta i sammanhanget är att den del av filmen som gjorts mest *sloppy* och som därför utan jämförelse kostade mest, det vill säga invasionsscenen, är den som har lovpri-

© Författarna och Studentlitteratur

sats och höjts till skyarna som mest realistisk och dokumentär av kritiker och experter.

Upphovsmännen utnyttjade en enorm budget för att uppnå denna skitiga och slarviga look. Handhållna kameror användes i nittio procent av tagningarna, bland annat för att efterlikna de få bibehållna dokumentärfilmssekvenser som finns kvar från invasionen. Man lyckades med detta genom att använda en apparat som kallas för *Clairmont Camera's Image Shaker*. På denna kan man enligt filmens fotograf Janusz Kaminskie slå in graden av vibration genom vertikala eller horisontella inställningar (Probst, 1998). Under 1990-talet måste alltså till och med graden av vibration i bilden kontrolleras när (den historiska) realismen ska stärkas. Vidare utnyttjade *Saving Private Ryan* endast fyrtio procent av normal färgläggning i syfte att efterlikna militärens ryckiga dokumentärfilmer och samtidigt påminna om Robert Capas elva kvarvarande fotografier från invasionen. Det faktum att Capas bilder på grund av kaotiska omständigheter och felaktig framkallning förlorade mycket av sin ursprungliga skärpa och lyster bör kommenteras i detta sammanhang. Trots dessa omständigheter har vårt minne av invasionen nämligen ”färgats” av Capas fotografier. Andra bilder som liknar dessa suddiga och korniga foton upplevs oftast som trovärdiga. Kontentan blir därför att vi tror på det vi ser på grundval av vad vi tidigare har sett. Det är delvis därför som vi tror på Capas bilder. Det spelar ingen roll att vi rent logiskt inser att det egentligen inte kan ha sett ut så framför kameran när ursprungsbilderna togs. Trots fotografiernas ”felaktiga” upplösning, skärpa och ljus har återkommande användning av dem inneburit att de efterhand har infogats i det kollektiva minnet av invasionen. Och gemene mans relation till denna modernistiska händelse påverkas fortfarande av dem eftersom *Saving Private Ryan*s likartade kornighet och ton kanoniserar dessa fotografiska förlagor ytterligare.

Konventionella markörer

De omständigheter som hittills omnämnts innebär att Hollywoods användning av så kallade konventionella markörer, *conventional markers*, idag är annorlunda än tidigare (Bordwell, 1989). Dessa

 © Författarna och Studentlitteratur

markörer kan liknas vid vedertagna markeringar som klassisk Hollywoodfilm vanligtvis inkluderar i berättelsen för att visa att spelfilmen ifråga är vad den utger sig för att vara och att den exempelvis inte är ett nyhetsreportage. Det främsta skälet till att Hollywood alltid använt sig av konventionella markörer är att man vill uppfylla respektive följa rådande genreförväntningar och stilkonventioner.

En komplikation har dock börjat uppmärksammas inom dagens filmutbud: i digital film har dessa markörer erhållit en närmast omvänd funktion. Nyhetsreportage och dokumentärfilmsekvenser vävs idag omärkligt in i Hollywoods historiska skildringar för att höja trovärdigheten och samtidigt överskrida genregränserna. Denna strategi har fått utstå hård kritik från historiker som menar att Hollywoodfilmens fiktionella bilder härigenom lätt kan uppfattas som dokumentära, det vill säga som exempelvis nyhetsreportage. Kritikens relevans ligger i att historisk spelfilm idag medvetet försöker blanda fakta med legend eller historia med myt. I Hollywoods audiovisuella palimpsest är det i vissa fall omöjligt att särskilja vad som är dokumentärt material från tiden då det begav sig och vad som är inspelat i efterhand. Därför kan man konstatera att de konventionella markörer som klassisk Hollywoodfilm har använt sig av ända sedan mitten av 1910-talet i sin digitala skepnad nu har förvandlats till ett slags *okonventionella markörer* vars främsta uppgift är att utplåna tidigare gränser mellan reportage och spelfilm.

Konsekvenserna av ett sådant nytt förhållningssätt till sin skildring innebär att Spielbergs version av invasionen av Normandie kräver en något annorlunda audiovisuell läskunnighet jämfört med gängse Hollywoodutbud. Inser vi inte att det är hans fiktionella version som vi ser gör vi lätt Capa eller dåtidens dokumentärfilmare till antydda upphovsmän i *Saving Private Ryan*. Om så skulle vara fallet uppfattar vi det som att spelfilmens bilder utgör en fotografisk registrering av närvarande vittnen.

Omständigheten förklarar de negativa uttalanden som har gjorts om Spielbergs film. Problemet med denna typ av kritik är emellertid att merparten kretsar kring betydligt mer grundläggande frågor än huruvida vi uppfattar markörerna eller inte. Som så ofta annars riktar sig nämligen kritiken i stort sett enbart in sig på korrektheten

© Författarna och Studentlitteratur

hos filmens historiska skildring. Men i detta sammanhang vill jag betona att likt all annan film säger en historisk film alltid mycket mer om sin egen produktionskontext än vad den gör om tiden som den skildrar. Som historisk källa säger alltså *Saving Private Ryan* framför allt någonting om det sena 1990-talets syn på historia och historieförmedling. Som källa till information om andra världskriget är dess värde tämligen ringa. Trots detta faktum är det mestadels det senare värdet som diskuteras och kritiseras när film i allmänhet och Hollywoodfilm i synnerhet ska debatteras.

Men låt oss återgå till diskussionen kring Spielbergs film och titta på hur han lyckades efterlikna Capas och dokumentärfilmarnas originalbilder. Detta möjliggjordes genom att ett flertalet olika digitala tekniker användes. Förutom Spielbergs eget multimediala bolag *Dreamworks* hypermoderna utrustning användes bolagen DTS:s och Dolby Digitals respektive ljudsystem när den suggestiva ljudmattans cirkulära inramningar byggdes upp. Vidare kontaktades George Lucas bolag *Industrial Light and Magic* (*ILM*) för arbetet med specialeffekter och digital efterproduktion. I augusti 1997 offentliggjordes det dessutom att *ILM* i sin tur skulle samarbeta med ett av *Microsoft*s dotterbolag, *Softimage 3D*, för att uppnå bästa möjliga prestanda. Allt arbete resulterade i att vissa enskilda bilder i *Saving Private Ryan* är uppbyggda av ett stort antal digitalt konstruerade pusselbitar som för det mänskliga ögat omärkligt fogats samman till ett enhetligt bildflöde. Det är denna historiska digitalväv som den antydde upphovsmannen Spielberg i sin roll som monstrator och ”kameraman vid fronten” slutligen har valt att *visa upp* för oss. Det är dessutom detta manipulerade bildpussel som kritiker och allmänhet har hyllat som den mest trovärdiga återgivningen av invasionen någonsin. Det är på detta vis som historia lärs ut idag. Det är så modernistiska händelser skildras och framför allt är det så publiken förväntar sig att de ska skildras.

Som påpekats tidigare övertygade invasionssekvensen till och med dem som var med i Normandie och Spielberg har efter filmens premiär dekorerats av samtliga grenar inom den amerikanska försvarsmakten. *Saving Private Ryan*s sätt att på en och samma gång visa upp det förflutna specifikt och generellt verkar således ge den en unik historiografisk potential som tilltalar den moderna människans krav på komplexitet, palimpsest och närvaro. Med några års distans

 © Författarna och Studentlitteratur

till mottagandet världen över verkar det onekligen som om upphovsmännens strategi att efterlikna tidigare bilder av invasionen med hjälp av ett digitalt, skitigt och slarvigt pussel har varit lyckosam. I alla fall om man utgår från biljettintäkterna. Filmen har hittills spelat in över 200 miljoner dollar enbart i USA. Merparten av åskådarna vill tydligen att det ska synas, höras och kännas som om de var i centrum av händelserna – kanske till och med som om de själva utgör centrum för allt det som sker runt omkring. Likt aktiva deltagare i ett dataspel vill dagens biopublik utifrån de subjektiva kamerornas motstridiga vittnesbörder uppleva en virtuell historisk verklighet som man känner igen sedan tidigare. Spielbergs audiovisuella didaktik har följaktligen blivit alltmer interaktiv.

Dataspel

Handlingsvärldarna hos historiska Hollywoodfilmer och historiska dataspel grundar sig båda på principer för en så kallad virtuell verklighet (*virtual reality*), en form av imaginär realitetsdimension som förutsätter ett illusoriskt respektive reellt medagerande. En av de senaste och mest framgångsrika trenderna inom dataspelsproduktion är spel som kretsar kring historiska händelser. Det är därför föga förvånande att *Saving Private Ryan* givit upphov till ett flertal globalt populära dataspel som tagit starka intryck av filmens historiska berättande och karaktärer. Denna typ av spel är fortfarande påfallande ”filmiska” i sina berättargrepp. Idén om en eller flera rörliga kameror utgör exempelvis en av de viktigaste influenserna på dataspel. Tredimensionella och datagenererade tekniker präglas därför vanligtvis av klassiska filmgrepp som zoomning, tiltning, panorering och åkning.

Det vi upplever i mötet med historiska spel och filmer i digitalt format kan beskrivas som ett slags illusoriskt samröre med det förflutna på den intima nivån. Dagens audiovisuella historieförmedling liknar en form av *taktil audiovision* som är mer påtaglig än tidigare. Genom sin fysiska inverkan får den oss att se och tänka på, men även minnas och rekonstruera, dåtiden utifrån delvis annorlunda perspektiv. Kort sagt förmedlar magister Spielberg idag en digital närkontakt med det förflutna av tredje graden. För det är just

© Författarna och Studentlitteratur

den verklige upphovsmannen Steven Spielberg som tillsammans med sin vän och kollega George Lucas har gått i spetsen för utvecklingen av ny digital teknik inom film och spel. I en intervju under Venedigs filmfestival 1998 ondgjorde Spielberg sig dock över den effekt som underhållningsvåldet har fått. Han var framför allt kritisk till att ”[Det] har byggts en bro mellan spelfilmer och videospel. Spelen har enorma mängder blod och våld. Sambanden mellan TV-spelen och filmerna skapades när filmvåldet kommersialiserades. Ingen blir underhållen av ’Rädda menige Ryan’” (Rehlin, 1998). Spielbergs nedvärdering av eller avståndstagande från underhållning ska sättas i relation till att det är på en europeisk filmfestival som han är uttalat negativ till underhållning. Härigenom försöker Hollywoodregissören onekligen förstärka sitt kulturella kapital i Europa. Med andra ord ser vi på nytt exempel på hur denne pragmatiskt lagde och ytterst fingertoppskänslige filmmakare ständigt förhåller sig till, och rättar sig efter rådande krav och förväntningar. På ett mer generellt plan kan hans kommentar naturligtvis även länkas till historiskt förankrade skillnader i synen på kultur och underhållning i Europa respektive USA.

Trots Spielbergs upprörda kommentarer i Venedig är det intressant att konstatera att hans eget bolag Dreamworks kort efter succén med *Saving Private Ryan* är med om att utveckla ett av de mest populära historiska dataspelen hittills. Detta spel, *Medal of Honor*, lanserades 1999 och är förvillande likt sin filmiska förlaga. I början av 2004 finns det i sex olika versioner. Det tredje spelet i ordningen, *Medal of Honor: Allied Assault*, är det som tydligast refererar till *Saving Private Ryan* och detta spel är med stor marginal fortfarande det mest framgångsrika i serien. Spelets invasionssekvenser från landstigningen i Normandie är i stort sett kopierade från filmen. Denna likhet har av många användare framhållits som en av spelets främsta tillgångar. Det personliga perspektivet betonas dock ytterligare genom att man som spelare intar rollen som löjtnant Mike Powell. Trots att Spielberg i sitt uttalande påpekade att bron mellan videospel och spelfilmer inneburit att våldet hade kommersialiserats, lanserar alltså hans eget bolag den typ av spel som han ondgjort sig över samma år han mottog fem Oscars för *Saving Private Ryan* – bästa regi, foto, ljud, redigering och specialeffekter.

© Författarna och Studentlitteratur

Till saken hör att det dessutom var under Venedigintervjun som Spielberg betonade att han ville ”sätta åskådaren fysiskt rakt in i filmen” samt att han inte ville att ”han eller hon skulle bli en passiv betraktare.” Man skulle kunna tro att upplevelse av fysisk närvaro inuti skildringen upplevs i än högre grad i ett dataspel, men jag är en aning kritisk till en sådan förenklad tolkning. Naturligtvis är interaktiviten i dessa spel mer handgriplig och den påverkar onekligen bildflödets fortsatta förlopp. Men spelens interaktiva krav leder till att biograffilmens omkringgärdande illusion av närvaro inte längre kan bibehållas på samma sätt. Spelaren kan exempelvis störas eller påverkas av extradiegetiska fenomen, det vill säga av förhållande som existerar utanför spelhandlingens ramar. De direktiv som styr spelakten och som måste följas för att man ska kunna fortsätta spela innebär att världen utanför ständigt gör sig påmind. Vi upplever kanske därför en lika eller mer intim och omslutande verklighet i biosalongen än vi gör när vi spelar dataspel?

Flertalet recensioner av *Saving Private Ryan* tyder mycket riktigt på att filmen uppfattades som minst lika övertygande som spelen när det gäller deltagande närvaro. En skribent menade exempelvis att ”man deltar i landstigningen” (Höjerberg, 1998) medan en annan sa att det kändes ”som om man var där” (Andersson, 1998). Ytterligare andra ansåg att vi ”kastas rakt in i påträngande sinnlig upplevelse” (Aghed, 1998). Men frågan kvarstår: Kommer spelfilm närmare en upplevelse av interaktion med det förflutna jämfört med dataspel? För att få klarhet kan några recensioner av *Medal of Honor, Allied Assault* anlitas, det vill säga det spel som mest liknar filmförlagan. I detta leds spelaren på samma sätt som åskådaren av en klassisk Hollywoodfilm genom ett kausalt styrt händelseförlopp som i kronologisk ordning utvecklas scen efter scen.

I positiva ordalag liknas detta spel bland annat vid en intensiv och skitig krigsfilm (Paretti, 2002). Denna välvilligt inställda text utmynnar i att spelet kan sägas likna ”a gritty war film”. Ett sådant omdöme innebär att Spielbergs ambition att göra originalfilmen ”sloppy” inte bara fungerade, den har till och med påverkat dataspelens utformning. Spelet får 9,5 poäng av 10 möjliga och det är framför allt spelvänlighet och ljud som imponerar på recensenten. Återigen är det påfallande att likhet till filmmediet ses som dataspelens kanske främsta kvalitet. En detalj som särskilt lyfts fram av Paretti är

© Författarna och Studentlitteratur

den kompass som återfinns i övre vänstra hörnet under spelets gång. Den informerar spelaren om hur lång tid han eller hon har kvar att ”leva”, det vill säga spela. Men medför inte kompassen att spelaren hela tiden måste vara medveten om sig själv som aktör utanför spelets fiktionella ram? Innebär inte Parettis uppskattning av kompassen att ett bra betyg på historiska dataspel lika mycket handlar om tekniken utanför den historiska skildringens värld som det handlar om själva spelvärldens trovärdighet eller skildring? Om spelarens nedsänkning i det förflutna ska kunna fortsätta måste kompassens information följas kontinuerligt. Men i och med att indikatorn återfinns på skärmen som en ständig påminnelse om själva spelakten i realtid utanför berättelseramen kan den i viss mån sägas underminera en fullkomlig illusion av virtuell historisk verklighet.

Utifrån denna recension av ett historiskt dataspel, och det finns flertalet liknande, verkar det som om retorik och ordval är tämligen snarlika när film och dataspel recenseras. Det man prisar är trovärdighet, illusion av närvaro, noggrant återgivna detaljer, taktila ljudeffekter, komplexa scenarion samt gripande förstapersonsupplevelser. Varken skildringarna eller spelarna höjer sig över det som visas upp vilket egentligen aldrig har varit uppgiften för denna typ av historieförmedling. Både spelfilm och dataspel är med andra ord underhållning mer än vad de är analytiska instrument. Därför är det olyckligt att det ändå fortfarande är bristen på analys och distans som den historiska Hollywoodfilmen kritiseras för. När det gäller *Saving Private Ryan* har emellertid ett flertal recensenter framhållit att det är en tillgång att Spielberg inte försökt analysera eller använda pekpinnar i sitt sätt att lära ut. En svensk recensent diskuterar exempelvis de inledande invasionsscenerna och slår entusiastiskt fast att Spielberg inte är ”en analytiker, utan en storstilad berättare”. Recensenten påpekar till och med att ”det är bilderna som talar, inte Spielberg som predikar” (Tunbäck-Hanson, 1998). Här bör man observera att det anses vara bilderna i sig som talar. Det tyder på att åskådaren inte uppfattas som delaktig i konstruktionen av filmberättelser. Naturligtvis kan man inte kräva att en filmrecensent ska förhålla sig till filmteori, i synnerhet inte i en recensions korta format. Men detta exempel framhålls naturligtvis inte för att visa på en viss brist kunskap, utan för att observationen om bilder-

 © Författarna och Studentlitteratur

nas funktion i *Saving Private Ryan* är mer relevant än vad man kanske i förstone kan tro.

Invasionsscenerna som diskuteras präglas nämligen inte av ett Hollywoodberättande i traditionell mening. Den övergripande berättarstrukturen mellan sekvenser och scener, mellan början, mitt och slut samt mellan olika karaktärer finns bevisligen kvar i Spielbergs film. Men den audiovisuella presentationen av invasionen är så fragmenterad och fylld av specialeffekter att berättandet inte blir färdigkonstruerat av åskådaren förrän i efterhand – kanske inte ens då. Eftersom bild- och ljudfrekvensen varit så snabb, överväldigande och komplex ger vår berättelsekonstruktion inte någon klar bild av vad det egentligen är som har presenterats för oss i kronologisk ordning. Det audiovisuella bombardemangets omkringgärdande och närmast fysiska påtaglighet resulterar i att vi inte skapar en berättelse i traditionell mening. Mötet med en triumferande teknik som denna involverar oss istället så intimt med berättande effekter och stilgrepp att normal åskådaraktivitet trängs undan på bekostnad av ett mer delaktigt engagemang. Det konstanta utbudet av ljud och bild som *monstratorn* visar upp för oss leder till att vi inte ger *narratorn* lika stor uppmärksamhet. Det är på grund av detta nära förhållande till – och imaginära delaktighet i – invasionen som den svenska recensenten kände det som om det var bilderna själva som berättade. Om historieförmedlingen i tillräckligt hög grad överväldigar åskådaren blir den mentala aktiviteten av att konstruera en förståelig historia mer utmanande och givande. Här finns en av förklaringarna till att denna typ av flerskiktade, ständigt föränderliga och palimpsestiska strategi idag efterfrågas av den alltmer medialt bevandrade biopubliken.

Den sistnämnda omständigheten förefaller vara en av orsakerna till att invasionsscenerna i *Saving Private Ryan* upplevts som sevärda och till att filmen i övrigt – med undantag för slutstriden – ofta har betecknats som tämligen konventionell. En svensk recensent menar exempelvis att underhållningsdramaturgin dominerar ”på bekostnad av omsorgen om historien”, och det fastslås att vi oavbrutet påminns om att Spielberg ”i långt högre grad är en durkdriven förmedlare av Hollywoodfilmens traditioner än en sannfärdig populärhistoriker” (Aghed, 1998). I enlighet med Sobchacks tidi-

© Författarna och Studentlitteratur

gare resonemang tycker jag dock att denna typ av polarisering – som ställer en durkdriven Hollywoodregissör mot en sannfärdig populärhistoriker – varken är nödvändig eller särskilt fruktbar. I detta sammanhang är den kanske inte ens relevant. Ett palimpsestiskt synsätt som syntetiserar dessa båda motpoler är kanske därför att föredra när historisk Hollywoodfilm ska diskuteras. Enligt ett sådant synsätt bör en Hollywoodregissör som ägnar sig åt historisk film inte bedömas utifrån huruvida han eller hon är en sannfärdig populärhistoriker eller ej. Snarare ska upphovsmannen ses som en av många alltmer inflytelserika förmedlare av en ny och mångfacetterad variant av historisk film som på en och samma gång kombinerar sannfärdiga återgivningar av det förflutna med en ny sorts Hollywoodberättande i digital form. Genom att på detta sätt tillfredsställa ett nytt slags historisk medvetande hos åskådarna och sig själva undermineras den polarisering som hittills har utgjort grunden för kritik av historisk Hollywoodfilm.

Behovet av en sådan underminering handlar främst om att läraren i historia inte längre slumrar inuti Spielberg. Det har han nog aldrig gjort och idag är han inte enbart fullkomligt vaken, han är dessutom ytterst medveten om sin starka position och roll inom dagens historieförmedling. Vare sig vi vill det eller ej styr verkliga och antydda Hollywoodregissörer vårt förhållande till det förflutna. När det specifikt gäller den klarvakne magistern Steven Spielberg har han under 1990-talet genomgått en markant utveckling vad gäller filmdidaktiskt genomslag och hans typ av populärkulturella skildringar kräver därför nya perspektiv. Ett steg i rätt riktning är att inte koncentrera kritiken till filmernas skildringar utan istället studera vad dessa verk säger om sina respektive produktionskontexter. Tar vi detta första steg är vi redan på god väg mot en bättre förståelse av filmmediets sätt att skriva historia.

Referenser

Aghed, Jan, ”Smidigt fungerande illusioner”. *Sydsvenska Dagbladet*, 98-10-09.

Andersson, Jan-Olov, ”Skildring av krigets vansinne”, *Aftonbladet*, 98-10-09.

 © Författarna och Studentlitteratur

Andersson, Lars Gustaf & Hedling Erik (red.), *Modern Filmteori I*, Lund, 1995.
Appleby, Joyce, Hunt, Lynn & Jacob, Margaret, *Telling the Truth about History*, New York & London, 1994.
Bann, Stephen, *Romanticism and the Rise of History*, New York, 1995.
Dokumentärfilm, *Into the Breach – Saving Private Ryan*, 1998. Extramaterial på dvd-utgåvan av filmen.
Gaddis, John Lewis, *The Landscape of History, How Historians Map the Past*, Oxford, 2002.
Gaudreault, André, ”Narration et monstration au cinéma”, *Hors Cadre*, nr 2, 1984.
Gaudreault, André, ”Singular Narrative, Herative Narrative, Au Bagne (Pathé, 1905)”, *Persistence of Vision*, nr 9, 1991.
Höjerberg, Thomas, ”Realistisk krigsfilm – omskakande Spielbergsuccé”, *Sydsvenska Dagbladet*, 98-08-12.
Mälarstedt, Kurs, ”Varje år drömmer han om Dagen D”, *Dagens Nyheter*, 98-10-11.
Osignerad, ”Animal House Goes to War”, *TIME Magazine*, 79-04-16.
Paretti, Christopher, ”Medal of Honor: Allied Assault”, www.insidemacgames.com (2003-12-04).
Pizzello, Stephen, ”Five-Star General”, *American Cinematographer*, augusti 1998.
Probst, Christopher, ”The Last Great War”, i *American Cinematographer*, augusti 1998.
Rehlin, Gunnar, ”Steven Spielberg, Sagofarbror och sanningssökare”, *Tidningen Vi*, nr 35/36, 98-08-27.
Sobchack, Vivian, *The Peristence of history, Cinema, Television, and the Modern Event*, New York, 1996.
Sobchack, Vivian, ”The Insistent Fringe: Moving Images and Historical Consciousness”, *History and Theory*, vol 36, nr 4, 1997.
Sundholm, Magnus, ”’Välkommen till min värld’”, *Aftonbladet*, 98-09-13.
Toplin, Robert Brent, ”The Filmmaker as Historian”, *American Historical Review,* vol. 93, nr 5, 1988.
Tunbäck-Hanson, ”Spielbergs berättande berör”, *Göteborgs-Posten*, 98-10-09.

© Författarna och Studentlitteratur

Den osedda filmen – kulturarv och visualiseringsprocesser

Peter Aronsson

Turism i kända människors fotspår, i lokaliserade fiktiva världar eller platser med anspråk på historisk autenticitet, utgör inget nytt men är ett i högsta grad livaktigt fenomen. Bara i Sverige har vi hela komplex kring Astrid Lindgrens liv och gärning, samt det av Jan Guillou och Skara museum skapade ”Arnland”. Mer begränsad men av i princip samma art är vägledningen till Mikael Niemis Pajala eller Henning Mankells ”Wallanderland” i Ystad. Mindre kända är kanske Maria Langs Nora, Lars Ahlins Sundsvall eller Harry Martinsons ”Nässelslinga”. De internationella exemplen kan mångfaldigas. Anne på Grönkulla, eller Anne of Green Gables som den kanadensiska föräldralösa flickan skapad av L. M. Montgomery kallas – också som tv-serie – är nu grunden för hundratusentals besökare till landskapet i Prince Edwards Islands nationalpark, Kanada. Det obestämda ”förr i tiden” som i engelska språket fångas i ”period” har en enorm dragningskraft som romantiskt landskap.

Upplevelsen och förmedlingen av kulturarv gestaltas i en tät relation till bilder, idag ofta förmedlade som rörligt media, vilket resulterat i nya sätt att se, använda och röra sig i ett landskap. Den förstärkta positionen för den visuella kulturen där referenser till filmer är centrala, samspelar med kulturarvsindustrins fokus på besökarens upplevelse. Robert Rosenstone menar att filmmediet medfört ett paradigmskifte för historiemedvetandet:

> Film changes the rules of the historical game […] This new historical past on film is potentially much more complex than any written text, for on the screen, several things can occur simultaneously – image,

© Författarna och Studentlitteratur

> sound, language, even text – elements that support and work against each other to render a realm of meaning as different from written history as written was from oral history. So different that it allows us to speculate that the visual media may represent a major shift in consciousness about how we think about our past (Rosenstone, 1995:12).

I följande artikel diskuteras relationen mellan historia, film och platser med utgångspunkt i de väsenskilda exemplena ”Mobergland” och Förintelsens platser i Krakow och Auschwitz, visualiserade genom till exempel filmen *Schindlers list* (Spielberg, 1993). Namnet ”Mobergland” används som ett samlingsuttryck för de begreppsliga och fysiska landskap som gemene man känner igen genom Vilhelm Mobergs biografi och hans skildringar av emigranterna från Småland, Utvandrarbygden som turistmål, Troells film *Utvandrarna* och musikalen ”Kristina från Duvemåla”, kort sagt ett

Mobergland. Kartan uppsatt utanför skolan i Moshultamåla.
Foto: Peter Aronsson.

© Författarna och Studentlitteratur

landskap som befolkats av bilder, symboler, berättelser och platser. Detta Mobergland betraktas utifrån frågan hur det filmiska seendet samspelar med kulturarvsrepresentationer. Tanken är att lyfta fram den mångfald av sammanhang där berättelsen och filmen samverkar: som ram för ett besökslandskap, som kulturella resurser för diverse strider i lokalsamhället, som stoff för nya mediala skapelser, som inspiration för kommersiella och traditionella entreprenörer. Vart och ett av dessa är värda sin egen studie. En del av dem kan utföras med eget deltagande och intervjuteknik, andra kan utföras bild- och textbaserat. När det gäller att förstå flödena mellan olika mediala och kulturella sammanhang är det emellertid en kombination av metoder och perspektiv som måste till. Låt oss börja i den strid som Vilhelm Moberg levde i allt sedan 1930-talet, att med historiska litteratur- och källstudier ta på sig uppgiften att ge röst åt de många människornas lidande och storhet, heroiserad mot en fond av akademins tystnad och motstånd (Aronsson, 1999). Vi börjar med en högst konkret busstur i ”Utvandrarbygden” eller ”Mobergland”.

Den radikala bildningens småländska utvandrarbygd

Ibland kan turism bli en ram för bildningsresor, också med budskap av mer kritiskt och kulturradikalt slag. På de resor som Ulf Nilsson guidar är temat småfolkets tidlösa strävan efter att förbättra sina villkor och Mobergs kraftfulla gestaltning av denna kamp. Vi följer hans berättarperspektiv på denna tur den 26:e juni 2003. I det följande kommer de mer litterära referenserna att tonas ner, och istället betonas det som rör vårt ämne, nämligen historiebruket av bilder, i detta fall från Vilhelm Mobergs så kallade Utvandrarepos och relationen till platserna i landskapet. När vi vet att vi befinner oss i utvandrarbygd ser vi landskapet med dessa ögon. Det gör exempelvis att järnvägen till Karlskrona blir ”utvandrarjärnvägen” då den fraktat många resenärer till hamnen där.

Den stora berättelsen som guiden ger om utvandringen är den om ett folk som söker ett bättre liv, framför allt materiellt. Det gäller de

© Författarna och Studentlitteratur

flesta, men några sökte religiös eller demokratisk frihet. Folkökningen var snabbare än försörjningsmöjligheterna, gårdarna kunde inte delas mer. De flesta utvandrarna fick det trots allt bättre och kunde sända hem pengar. En del återvände, gårdar återköptes och industrier anlades. En mycket stor emigration, om än inte högst i världen, gör det befogat att presentera landskapet vi färdas genom som ett utvandrarlandskap.

Moberg poängterar både att hans arbeten var ”oppdektade” och att det fanns en nära verklighetsbakgrund både i historiska fakta och med ursprung i hans egen uppväxt där språk, stoff och miljöer hela tiden hämtats. Kyrkmiljön i Ljuder, med prästgård, sockenstuga, sockenmagasin och arrendatorboställe – de senare omvandlade till hembygdsgård – förvandlas allt mer till en utvandrarplats. En påbörjad skulptur i trästockar av Karl-Gustav Holmevi, kyrkvaktmästare i Emmaboda, visar ett utvandrarpar som ser lite väl fryntligt välmående ut. Församlingshemmet är även det numera en minnesplats, bland annat med material som speglar den mobergska språkstriden då listor undertecknades i bygden med protester mot hans romaners råa språk. Ljuders kyrkogård har gravstenar med titeln ”Amerikafarare”, och kyrkinteriörerna från filmatiseringen av Mobergs första bok, *Utvandrarna* (Troell, 1971), med den uppdiktade prosten Brusander, återgestaltas för oss besökare. Vi far vidare förbi Åkerby vägskäl där Mobergs emigranter samlades, men vi hinner inte stanna utan ser monumentet endast genom bussrutan. Platsen, vars verkliga namn är Griseboda, är kanske den minst historiskt korrekta i boken. Ljuderborna far i romanen *Utvandrarna* (1949) dessutom över Karlshamn, när de flesta emigranterna tog vägen över Göteborg. Apropå monumenten anför guiden att Moberg själv sagt att stengärdsgårdarna är det kanske ståtligaste monumentet över fädrens odlargärning.

Guiden återger lustfyllt striden kring romanernas ”osedliga” språk när vi besöker minnesstenen vid Mobergs födelsehem: lokalt folk med komministern och skolläraren i spetsen skrev på en lista med krav på att boken *Utvandrarna* borde stoppas. Förstakammarledamoten på Värnanäs brände boken i pannan under det att hustrun och han själv stämde upp ”Du gamla du fria”. 400 personer skrev på. Detta är en av orsakerna till att Moberg senare inte ville vara med när Algutsboda församlings hembygdsförening 1970 invigde

 © Författarna och Studentlitteratur

minnesstenen över hans födelsehem. En sten över en levande författare passade heller inte, eftersom det framstår som en gravsten vid en tid, då han själv höll på att tappa livsgnistan. Moberg dog 1973.

Gästboken i den gamla skolan från Påvelsmåla, som 1960 flyttades in till Moshultamåla för att bli en samlingslokal för bygden, visar på ett par tre tusen signerande besökare under året. Under 1970-talet genomgick huset en gradvis förvandling från samlingslokal till Mobergsmuseum med cirka tiotusen besökare om året. Mobergs böcker fanns visserligen med redan vid invigningen som ett paradnummer i det filialbibliotek till Emmaboda som då öppnades. Minnesavdelningen expanderade sedan så att skolfrökens gamla kammare blivit ett Mobergrum, med försäljning bland annat av en liten bronsbyst i avgjutning och vykort. Det är *Sänkt sedebetyg* (1935) som apostroferas här, den egensinnige lille pojken visade redan här sin kaliber. Romanfiguren Knut Toring sammansmälte med författaren Vilhelm Mobergs person.

Under tidigt 1970-tal, med Jan Troells filmer *Utvandrarna* och *Nybyggarna* (Troell, 1972), kom det stora intresset för trakten. I maj 2000 invigdes en ny Mobergbyst, påskyndad av samma initiativtagare, Ivar Karlsson, och huggen av samma konstnär, Niels Elley, som två år senare invigde Kristina i Duvemåla-statyn. En tavla med sponsorer, där påfallande många är företag, pryder en vägg i skolan. Ett tillskott till den kulturella repertoaren och en ny publik kom just 1995 med Benny Anderssons och Björn Ulvaeus musikal ”Kristina från Duvemåla”. En omfattande bakgrundsberättelse, med samma resa i Mobergland, är också publicerad på musikalens hemsida.

Duvemåla var en obemärkt småländsk by till 1989 då fyra syskon Rundqvist dog och lämnade sex miljoner kronor efter sig. Historien om hur en enkel och sparsam livsföring bidrog till både förmögenheten och en kraftigt förfallen gård känns igen. Gården räddades av lokala krafter från Allmänna arvsfonden – lösöret var redan sålt och skingrat – som en naturskön, vacker och genuin plats. Till naturvärdena kommer att Kristinas fiktiva födelseplats, i verkligheten mormoderns födelsegård, ligger mitt emot rundqvistarnas gård. Blott en grindstolpe återstår som nostalgiskt märke. Stolpen omfamnades av

© Författarna och Studentlitteratur

Det sista avskedet: från avgrund till utflykt med tillbehör.
Foto: Peter Aronsson.

Mobergs dotter när hon besökte platsen som hon mindes med värme. I Duvemåla hage ordnas musikarrangemang som en följd av musikalens ”Kristina i Duvemåla” genomslag. I ett uthus finns en av de mer välutvecklade museibutikerna i trakten, med bordsunderlägg, servetter, nyckelringar, smörknivar med Duvemåla inskrivet, förutom de sedvanliga broschyrerna, vykorten och böckerna.

Även Klasatorpet, nestorn i Mobergland, har en välutvecklad shop, här finns även videoband och cykelsadelskydd till försäljning. Vi samlas till dragspelsmusik runt kaffeborden när hembygdsföreningens kassör, Gösta Johansson, ger ett engagerat föredrag om livet kring Troells filminspelningar och stugans bakgrund. På resan har vi även hunnit med ett besök på ständigt nedläggningshotade glasbruk, en del av Vilhelm Mobergs ungdomserfarenhet och ett för dåtiden befintligt alternativ till emigration. Stämningen av hotad bygd är levande.

© Författarna och Studentlitteratur

Vetenskapens engagemang

Vilhelm Moberg anklagade ofta professionella historiker för deras ointresse för småfolkets historia i allmänhet, och emigrationens i synnerhet. Det är inte en rättvisande bild, även om det är riktigt att historievetenskapen först med 1960-talet på allvar vrider tyngdpunkten i sin forskning från politisk till social historia. 1960-talet är dock inte första gången emigrationen tas upp i den offentliga debatten. I slutet av 1800-talet uppfattades emigranterna av stora grupper inom det etablerade Sverige som antingen landsförrädare, eller förlorare utan hopp om att få bättre villkor här hemma. Nationalföreningen mot emigration skapade berättelser och propaganda där resorna sågs som en nationalförlust. Den gav upphov till komplex politik bestående av egnahemsreformer, nykterhetspolitik och försiktig demokratisering i ett försök att inte bara stoppa emigrationen utan även socialismen. Det statliga utredningsväsendet åstadkom en massiv kunskapsbank som innehöll minutiös kartläggning av allt från hemmansklyvningen till ”Det svenska folklynnet” (Sundbärg, 1911).

Mobergs egen relation till fiktion och fakta innehåller de klassiska ambivalenserna mellan å ena sidan anspråk på dokumenterad autenticitet, å andra sidan åberopande av diktarens frihet att forma och koppla samman fakta till en poetisk och litterär gestaltning. Det tog sig för Mobergs del uttryck i ett spänt men måhända även produktivt förhållningssätt till akademiker. De är inte bara begränsade i sina perspektiv, utan även missunnsamma och okunniga om sakernas verkliga belägenhet – detta bidrar till en pakt mellan läsaren och författaren mot den ofta arroganta överhet som skildras i böckerna, till vilka också akademikerna hör. Samtidigt finns det ett stort behov av erkännande från just dessa och ett närmande till den historiska genrens arbetssätt med källkritik och arkivarbete. Till detta kan fogas en spänning mellan trohet och vördnad inför det folkliga i det förgångna, och ett stingsligt förakt för dess uttryck i samtiden då det närmar sig journalistik, turism eller återbruk av idéer som Moberg själv ansåg sig ha juridisk och moralisk ensamrätt till (Eidevall 1974; Aronsson 1999). Man kan säga att hela denna debatt missar grundbulten till varför platserna blir viktiga och *Utvandrarna* får en så dominerande position i svenskt berättande:

© Författarna och Studentlitteratur

den sociala historia om emigrationen som bekymrade överheten vid 1800-talets slut och resulterade i imponerande statistiska utredningar, fångas här i en trovärdig historia om identifierbara människors liv och strävanden. Samtidigt projicerar vi våra egna strävanden till värdiga liv som en del i det tidlöst mänskliga. Krafter ligger i överlappningen fakticitet, gestaltning och igenkännande.

Moberg, Småland och filmen

Moberg hade ett mycket intimt förhållande till det förflutna. Snart sagt varje verk hanterar frågor som uttryckligen har med det småländska förflutna att göra, samtidigt som de bearbetar både personliga livsfrågor och moderniseringens upplevda dilemman. Förhållandet både till den faktiska historien och medieringen via film och tv fördjupades över åren. Misstron för filmen baserades på tidiga besvikelser och mindre lyckade försök att själv skriva filmmanus. Moberg deltog dock senare i manusarbetet till framgångsrika filmatiseringar av historiska romaner som *Rid i Natt!* (1942), *Din stund på jorden* (1972) och *Raskens* (1976). Först efter hans bortgång 1973 har Bengt Forslund i *Vilhelm Moberg, filmen och televisionen,* givit en bild från insidan av fler av filmprojekten (Forslund, 1998).

Alla dessa böcker och filmer har haft betydelse för den svenska historiekulturen. Temat i *Raskens* och Utvandrareposet, de verk som kanske haft störst publika genomslag inom historiekulturen liknar varandra: det gamla strävsamma Fattigsverige tar personlig gestalt. Kärlek, heder och oförrätter sätts i spel under en mörk himmel, svårplöjd jord, oförstående och ofta grym överhet. Vi kan känna med människorna, men samtidigt är hela förloppet avlägset placerat förr i tiden – tiden före demokratisering, lika rättigheter, välfärdssamhälle, industri och masskonsumtion. *Rid i natt!* var i sin tur omedelbart relevant genom sin under brinnande krig tydliga allusion på tysk ockupation och svensk feghet. Redan ett år efter att boken utkom 1942 var uppsättningar för Dramaten, Riksteatern, Göteborgs och Helsingborgs stadsteatrar klara. Radioteater och filmatisering av Svensk Filmindustri (SF) spädde på den massiva medialiseringen mitt under ett krig där krigslyckan börjat kantra åt väst-

 © Författarna och Studentlitteratur

makternas favör. Akademiker debatterade framför allt om huruvida boken visade en sanningsenlig bild av 1600-talet. Moberg uttalade sig då bland annat om hur han såg på den konstnärliga friheten i ett historiskt författarskap. Samtidigt som han hävdade höga frihetsgrader för detta så har han naturligtvis anspråk på att det som beskrivs i princip hade varit tänkbart och i den meningen var historiskt autentiskt (Aronsson, 1999).

När Moberg vid samma tid funderar över förhållandet mellan roman och film berörs inte relationen till verklighetsunderlaget. Han konstaterar att den gemensamma grunden är ett episkt, berättande framställningssätt, med ord respektive bilder som grund. Relationen mellan roman och film är ett översättningsproblem, nämligen att få ord att bli bilder, i detta fall ålderdomlig dialog till en historisk men ändå gripbar känsla, samt att förkorta skeendet från romanens till filmens form. Huvudsakligen framstår det som en konstnärlig förlustaffär. Motivet för att ändå delta i en sådan är ”att filmkonsten är en makt, som i vår tid kraftigt bidrager till att dana folksjälen” (Forslund, 1998:84). Det delvis tidsbundna i verket framstår tydligt då man 1984 försökte upprepa den publika framgången med *Rid i Natt!*, inspirerad av den mellanliggande succén med Troells filmatiseringar – det gick inget vidare bra.

Bengt Forslund har ingående utrett den långa vägen för Mobergs romaner till att bli film (Forslund, 1998). Dröjsmålet berodde inte på vare sig ovilja från Mobergs eller filmbolagens sida. SF hade först option på rättigheterna redan åren efter att *Utvandrarna* släppts (1949). Från våren 1952 är det dock Sandrews som behåller successivt förlängda rättigheter att filmatisera romanen. Turerna kring de utdragna förhandlingarna och diskussionerna om pengar, alternativa producenter, synopsis, regissörer och aktörer, ända fram till att SF slutligen övertog rättigheterna 1968 var många. Det som tycks ha fällt avgörandet var att Moberg själv sett Jan Troells filmatiseringar av Eyvind Johnssons Olofromaner och blivit mäkta imponerad.

Under det påbörjade inspelningsarbetet uttrycker Moberg i brev till Bengt Forslund före jul 1968 sin oro. Kvällspressen visar ett överdrivet intresse för att blåsa upp och skriva sönder filmen innan den var klar: *”Gör nu också* Utvandrarna *så tyst som möjligt – det är min bön,*

© Författarna och Studentlitteratur

först och sist!" Moberg oroade sig också över att turistnäringen skulle trivialisera och vulgarisera temat: "Jag har hört att man redan öppnat caféer och våffelbruk i Långasjö, som service åt turisttillströmningen." Från att ha mött motstånd i hemtrakterna kunde regissören rapportera att han numera var att betrakta som "kanoniserad i hembygden". Mobergs svar i februari 1969 blev: "Jag måste nog komma ner och ändra på det där – mota kanoniserings-Olle i grind. Om jag begår ett våldtäktsförsök mot prästfrun i Långasjö, skulle inte det hjälpa emot den påstådda helgonförklaringen?" (Forslund, 1998:148).

Utvandrarna hade premiär i mars 1971 – utan Mobergs närvaro. Han protesterade mot att SF hade givit rätt till pressen att stödja lanseringen med bildsidor och citat. Moberg kände sig överkörd och hotade med stämning. Samtidigt var han nöjd över att förlaget tryckt en ny upplaga i klotband inför premiären. Över en miljon svenskar såg *Utvandrarna* på ett halvår. Året därpå upprepade och förstärkte *Nybyggarna* succén – bara enstaka pressröster ställer sig kritiska. Den vänsterkritik som riktats mot inspelningsprojektet 1968 som daterat och inte tillräckligt samtidsengagerad, avvisade Moberg ilsket: "En modevåg – ingenting annat. Om några år är [kritiken] passé" (Forslund 1998:137).

1998 genomfördes en omröstning i SVT:s litterära magasin "Röda rummet", där 1900-talets mest betydelsefulla svenska litteratur skulle vaskas fram. Högst på listan kom Mobergs fyra böcker i Utvandrarsviten. Horace Engdahl, Svenska Akademiens sekreterare, protesterade över de folkliga värderingarna som fällt utslag i denna litterära tävlan. Men beträffande frågan om det genomslag som böckerna haft för bilden av Sveriges förflutna, som det formades från 1950- till 90-talet, är omröstningen en utmärkt vägvisare. Först på plats hundra kom Verner von Heidenstam, tillsammans med Selma Lagerlöf, en av de klarast lysande litterära stjärnorna på historiekulturens område runt sekelskiftet 1900 (Blom, 1998).

Även om Moberg har rätt i att tematiken i romanen tål samtidskritiska läsningar och att sådana fortfarande låter sig göras, kan man också konstatera att många andra bruk av romangestalter och filmplatser också har kunnat utvecklas. Nöjesfälten, handlarna, tidningarna, vetenskapen, klädförsäljarna, turistnäringen rör sig runt

 © Författarna och Studentlitteratur

de betydelsefulla rummen tillsammans med kärlekens, umbärandenas och strävandenas teman. Det meningsbärande i verket har visat sig livskraftigt, inte bara tack vare sina eviga teman om kärlek, umbärande och strävsamhet, vilket Moberg menade var dess främsta värde, utan också av sina möjligheter att trots protester, likt filmens Ulrika, låna sig till, enligt författarens mening, ovärdiga kommersiella och turistiska återbruk.

Från utlänning till invandrare

Under 1960-talet ser Sverige sin största invandring på mycket länge. Den arbetskraftsinvandring som då uppmuntrades för att förse industrin med arbetskraft pågick parallellt med kvinnornas inträde på arbetsmarknaden – och snart också på allvar i politiken. Begreppet invandrare ersatte gradvis det äldre ”utlänning” som grundbegrepp i politiken vid 1960-talets mitt. Intressant nog menar Owe Ronström att begreppet ”invandrare” blev användbart just på grund av termens positiva kopplingar till romanen *Invandrarna*. Den publicerades visserligen redan 1952, men kom i stora nytryck under 60-talets första hälft (Ronström, 1989). År 1965 invigdes även Svenska Emigrantinstitutet. Moberg spelade en inte obetydlig roll med sitt kulturella och mediala kapital när landshövdingen i Kronobergs län, och en grupp kring denne, lyckades etablera ett forskningsinstitut i Växjö dedikerat till den forskning som Moberg så häcklat historikerna för att försummat. Redan i festtalen till invigningen spann man trådar kring parallelliteten. Svenska emigranter sökte förverkliga lyckan i främmande land som utvandrare – och blev till invandrare i USA. Idag kommer invandrare hit för att söka en bättre tillvaro. Vi kan lära av de bekymmer och möjligheter som mötte de tidigare utvandrarna när vi ska möta de nya invandrarna. Anslaget stannade dock i den historiska parallellen under lång tid eftersom samlingarna främst byggdes upp genom dokumentation av svenska emigranter i USA. Men under 1990-talet har det kompletterats med insamlingarna av småländska invandrarminnen i Kronobergs län. Den mångkulturella kontexten har tagit ett fast grepp om Emigrantinstitutet och gjort det till ett (av många) cen-

© Författarna och Studentlitteratur

trum för studier av migration. Förhoppningen om att lära av det förflutna, om de parallella ödena, präglar dock fortfarande bilden när institutets relevans ska poängteras.

Platsernas förvandling

Moberg var redan från starten av Troells filminspelningar bekymrad över den massmediala och turistiska uppmärksamheten filmerna torde få. För den som ville orientera sig i Mobergland fanns det hjälp att få redan kort tid efter filmpremiärerna i början av 1970-talet. Redan 1974 kom vad vi kan kalla den första guideboken till Mobergland, skriven av dåvarande turistintendenten i Kronobergs län, Sven-Eric Rydh. Den gavs ut i flera upplagor och 1985 i en ny utgåva, som pekar ut platser av betydelse inte bara för Utvandrareposet utan även för andra romaner som *Rid i natt!* och Mobergs gärning som värnpliktig och journalist på trakten (Rydh, 1974; Rydh, 1985). 1993 publicerades *Vilhelm Moberg och utvandrarbygden* av Svenska emigrantinstitutets chef sedan 1968, Ulf Beijbom med fotografier av Sune Ekstrand. Beijboms bok är genomarbetad och tar med utgångspunkt i Mobergs uppväxtmiljö upp många av de platser och personer som verkat inspirerande på den litterära gärningen. Rydh och Beijbom hade redan 1968 planerat utflyktsleden ”I utvandrarnas spår” – till Mobergs förtret. Till detta kommer en utförlig modell över det fiktiva landskapet, utställd på nämnda institut från 1998. Informationstavlor och kartor över Mobergland och Utvandrarleden finns uppsatta på olika platser i bygden, till exempel vid Åkerby vägskäl och utanför Moshultamåla skola. Tilläggas bör att Utvandrarbygden kanske är ett vanligare namn på det som i denna artikel kallas Mobergland. Det förra namnet syftar på den omtalade historien och det senare på betydelsen av historiens omtalare.

Kartorna skiljer sig åt, men ett flertal platser ingår som kärnelement: Moshultamåla med släktgården och skolan, soldattorpet vid Bjurbäcken, Korpamoen, Klasatorpet, Ljuder kyrkplats, Åkerby vägskäl och senast Duvemåla by med Rundqvistgården. Kartorna är inte bara enkla vägvisare. Avslutningsscenen i *Sista brevet till Sverige*

 © Författarna och Studentlitteratur

(1959) där Karl-Oskar sitter och tummar på en gammal karta över sin hembygd, är en sinnebild över mannens längtan hem, på liknande sätt som astrakanäpplet och gungan på logen är det för Kristina. Det är den kartan över Ljuder som är kopierad på stenen vid Åkerby vägskäl. Denna karta, som existerar i sinnevärlden, är filmens länk till hembygden. En helt annan karaktär har kartan över Mobergland som finns utanför den skola där Moberg gick som barn. Den ingår i ett medvetet konstruerat ekomuseum som talar om vilka platser som lämpligen kan besökas för den som vill uppleva Mobergland (se bild s. 60).

De många berättelserna

Landsbygdssverige kämpar för sin överlevnad. En av de gemensamma förhoppningarna riktar sig mot turisterna, inte minst de mer penningstinna och mindre väderberoende kulturturisterna. I Moberglands närhet är redan ”Glasriket” ett väletablerat, om än med jämna mellanrum krisdrabbat varumärke, lanserat redan under tidigt 60-tal. Ett nyetablerat ”Hästrike” har tydlig landsbygdsprofil. Runt Hönshyltefjorden har lokala krafter skyltat upp en tur som berättar om kulturlandskapets värden och förändringar – i första hand på tyska, men det finns också översatt till svenska. Mörrumsåns industrilandskap lanserar sig som ekomuseum och i söder har Karlskrona nyligen fått status som världsarv. Tre nya älgparker har under senare år etablerats i länet för att tillfredsställa det till synes outsinliga intresset för skogens konung. I mellanrummet mellan dessa satsningar, i ett av Sveriges fortfarande mest utflyttningsdrabbade områden på gränsen mellan Blekinge, Kronoberg och Kalmar är det en mångfald av aktörer som försöker lansera Utvandrarbygden och Mobergland som vandringsled, cykelled och bilutflyktsland.[1]

1 Av dessa är det bara Glasriket som har ett mer allmänt genomslag att jämföra med det mest etablerade ekomuseet i Sverige, Ekomuseum Bergslagen också där med ambitioner att utveckla regionen. Jämför även Industrisamhällets kulturarv i Västernorrland. Ingen av dessa har dock någon tydlig filmatiserad narration med liknande genomslag att knyta an till.

© Författarna och Studentlitteratur

Moberg noterade med förskräckelse hur turismen plågade hans hemtrakter redan på 60-talet. Han såg det som en plåga för sina släktingar, men dessutom som en vulgarisering av småfolkens livsöden och möda, samt inte minst en otillåten kommersialisering av hans eget verk. Ulf Beijbom ser sina egna och andras insatser med större stolthet och rättfärdigar dem med att detta är ett relevant sätt att levandegöra kulturarvet – om det görs väl. Hans egna insatser från 1968 har efterföljts av häftet *På tur i Vilhelm Mobergs utvandrarbygd*, som även utkommit i en variant för bussguider på 1990-talet (Nilsson, 1993). I *Vilhelm Moberg och utvandrarbygden* från 1993 har antalet platser som prickas på kartan utökats, men det är samma socknar som omsluts av Mobergland: Långasjö, Ljuder och Algutsboda. Såväl vandringar till fots som bussturer och fria upptäcktsfärder uppmuntras på turistsidorna.

I en vidare cirkel definierar de nuvarande kommunerna Tingsryd, Emmaboda och Lessebo sin Utvandrarled. Här är det naturen, skogen och kulturminnena i största allmänhet som skapar 78 besöksplatser på kartan. Bara ett fåtal av dem hör till själva utvandrartemat mer direkt, men visst finns där också Klasatorpet, där ”stugorna är bevarade i sitt ursprungliga skick som vid filminspelningen”. Även fler filminspelningsplatser tillhör sevärdheterna, som Näset där filmen *Här kommer Petter* (Gimtell, 1963) spelats in. Denna led invigdes redan 1975, i anslutning till tv-sändningen av *Utvandrarna* som skedde för första gången i december 1974.

Framgångarna har stimulerat till ännu ett Utvandrarland. Karlshamn var först ut med ett monument över ”Utvandrarna” och under senare år ha även Utvandrarnas väg lanserats med start vid Smålands Jakt- och fiskemuseum i Eriksmåla via glasbruk, restauranger till Kreativum och domebiografen Kreanova i Karlshamn till Laxens hus i Mörrum. Sponsorerna antyder att det är ett samarbetsprojekt på klassiskt maner mellan lokala entreprenörer, hembygdsföreningarna, kommunerna och de lokala sparbankerna. Vinjetten för satsningen har den klassiska vagnen med oxarna och familjen på, men nu presenterade på en trevlig utflykt där picknickorgens rutiga duk verkar lovande. Man kan även inhandla passande servetter, till exempel på Duvemålas kafé (se bild s. 64).

© Författarna och Studentlitteratur

Ett exempel på en tidig svensk kommersiell temapark som kombinerar kulturarvsmedvetande med film är High Chaparral – ”Wild West Park Smaland Sweden”. High Chaparall anlades emellertid inte som en genomtänkt kulturmiljövårdande insats i nationens tjänst. När Big Bengt 1966 började bygga sitt fort i Småland av 200 000 telefonstolpar som han kommit över billigt från Televerket var det med tanke på privat representation. Den stora vildavästernvågen i Sverige började med tv-serien *Bröderna Cartwright* från 1957 och fortsatte under hela 1960-talet. Besökarna till hans överskottsbutik blev nyfikna och entreprenören såg en möjlighet att ta inträde. Ett av temaparken High Chaparall första förvärv blir intressant nog Kristinastugan, med anspråk på att autentiskt ha använts i Troells inspelning, där det nu serveras våfflor. Idag inkorporeras både mångkulturella och ekumeniska anspråk i denna folkliga blandning av nöjespark och historisk gestaltning.

Det är lätt att raljera över dessa satsningar, men man ska då komma ihåg att dessa gränstrakter mellan sydöstra Sveriges län har fortsatt att tappa befolkning i en takt som saknar motsvarigheter ens i Norrlandslänen. Det är bygder som med alla medel försöker finna en utkomst och en plats för sin befolkning och då hellre ser resande komma dit än befolkningen flytta ut. Och på sätt och viss lyckas man. Lågt räknat har 15 000 personer om året i över trettio år gjort en resa till utvandrarbygden. Nästan en halv miljon besökare har med andra ord registrerats sedan 1970-talet. Det är inte en resa som motsvarar utvandringens betydelse i bygden, men överträffar den väl i kvantitet. Denna paradox har sin motsvarighet på fler håll inom upplevelseturismen, som till exempel det faktum att riddartorneringar är mycket vanligare idag än de någonsin var under medeltiden.

Monument

Vägvisare är ett sätt att strukturera ett landskap. Ett annat som inte kräver ett aktivt inköp av besökaren och inte heller ger någon övergripande kontext i sig själv är minnesmärken eller monument. De förutsätter egentligen att man känner till sammanhanget, men kan också bli en första markering för den okunniga om att hon befin-

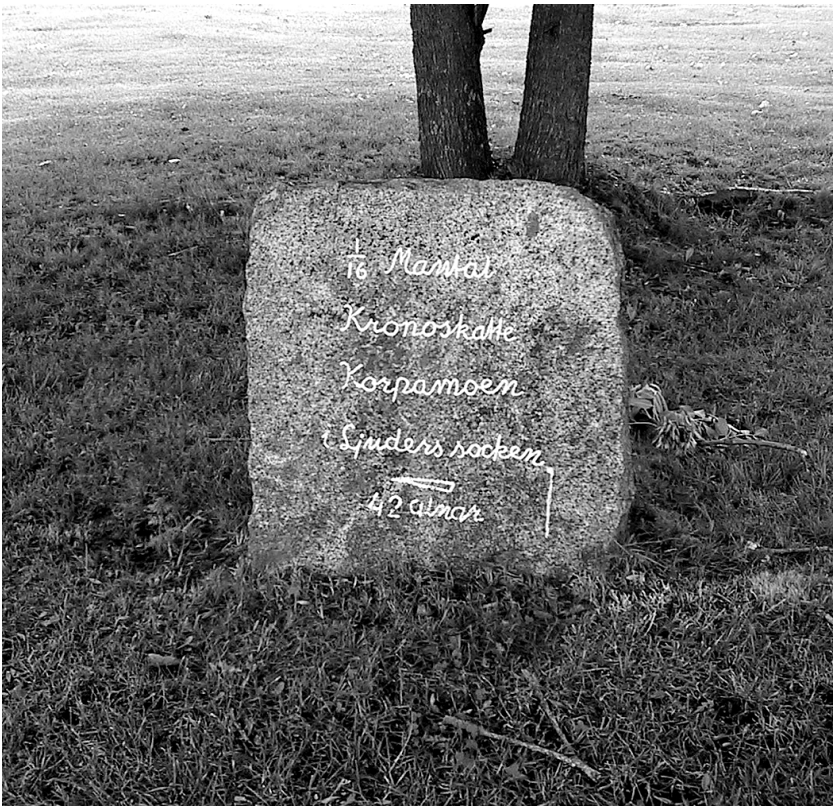
© Författarna och Studentlitteratur

ner sig på historisk mark. I Mobergland finns en rad monument: Utvandrarmonumentet i Karlshamn invigt 1959, Utvandrarstenen i Långasjö 1961, Mobergstenen i Moshult 1970, Emigrantstenen vid Åkerby vägskäl 1974, Mobergbyst i Algutsboda hembygdsgård 1977, Karl-Oskar och Kristina på torget i Emmaboda 1998, Mobergbysten vid Moshultamåla skola 2000, samt Kristinastatyn vid Duvemåla invigd 2003. Det finns flera olika sätt att markera en plats som betydelsefull; kartan med sina signaler om vad som är sevärt, informationsskyltar uppsatta av Riksantikvarieämbetet, länsstyrelse, kommuner eller föreningar, och förstås, sedan stenåldern, resta stenar med inhuggna budskap för evigheten och de efterkommande.

Först ut bland de moderna utvandrarmonumenten i Mobergland var Axel Olssons staty i Karlshamn, varifrån de första, tidiga utvandrarna från trakten reste. Den invigdes av Moberg själv 1959 och kan ses som ett allvarligt monument i nära anknytning till författarens egen ambition. Stenen i Långasjö restes 1961, ”Till minne av de tolvhundra Långasjöbor som under åren 1850–1930 utvandrade till Amerika”, placerad på glasformgivaren Vicke Lindstrands mosaik över segelleden. Den ligger närmare en berättelse om just denna socken, än eposets generella mening.

Kartan som symbol för hembygden och dess platser har en central roll i berättelsen, särskilt för Karl-Oskar i Amerika då han på ålderns höst mindes tillbaka. Moberg har också nämnt sockenkartan vid flera tillfällen, bland annat i den animerade diskussionen om var Korpamoen egentligen låg. På Emigrantstenen vid Åkerby vägskäl finns just denna karta inristad. Faktum är att vid Åkerby vägskäl började för många resan mot landet i väster. Platsen kring Emigrantstenen omges också av två stora informationstavlor om kommunen och bygden, samt ett stort antal skyltar som pekar på olika möjligheter att följa leder till fots, cykel och bil. ”Aktivitetspunkter” och utflyktsmål i mångfald omger med andra ord stenen. Den som behöver betänketid kan sätta sig ned, ta lite vatten eller studera den vägsten som anger att Korpamoen har väghållningsskyldighet. En tillverkad historisk artefakt, falsk i den meningen att den utger sig för att representera en gård och dess skyldigheter, äkta som lämning av en historieproduktion av Mobergs verk, men otänkbar utan filmens konkretisering av gården. Att monument av detta slag inne-

 © Författarna och Studentlitteratur



Åkerby vägskäls Korpamoen – den fiktiva väghållningsstenen i Griseboda. Besöksplatsen skapar konkretionens fiktiva detaljer.

Foto: Peter Aronsson.

håller en tredubbel hyllning bör uppmärksammas och poängteras – det gör en mångfald av läsningar möjlig.

År 1970 invigdes Mobergstenen i Moshult på tomten av det gamla soldatbarndomshemmet vid Bjurbäcken. Moberg hade flera skäl till att inte uppmuntra företaget, även om han inte bestämt motsatte sig ett monument som ärade de fattiga som bebott dessa backar. Skälen han angav är dels att en sten inte ska resas över en levande person, och att han överhuvud tackar nej till borgerliga hederstitlar. Men ett skäl var också att Algutsbodaborna visat en sådan fientlighet under sedlighetsstriden kring romanernas råa språk, liksom att

© Författarna och Studentlitteratur

han menade att det var ”helt emot min vilja [att] mina böcker [blir] inblandade i kommersiella turistsammanhang.” Något paradoxalt vänder sig Moberg till ordningsmaktens högste ansvarige, landshövdingen, för att få skydd mot turistbussarna som plågade bland annat hans syster (Beijbom & Ekstrand, 1993:15). Vid invigningen av stenen var Moberg endast närvarande med en skriftlig hälsning, medan det på stenen står skrivet:

> Här föddes soldatsonen, författaren, Vilhelm Moberg den 20 aug. 1898. I denna bygd levde människorna i hans diktning sitt liv i armod och stolthet, förnedring och storhet. Ur dess jord hämtade de sin torftiga näring. Stenen restes av sockenborna 1970.

För de invigda kan nog Mobergstenen i Moshult och hälsningen ändå ses som en både uttrycklig och underförstådd förlikning mellan Algutsboda socken och Vilhelm Moberg. Denna försoning kan sägas fullbordas då änkan Margareta Moberg 1977 skänker en bronsbyst av Adhle Hedblom till församlingens hembygdsförening. Men debatten går tillbaka till 1951, då ett hemligt upprop utgått från Algutsboda, mot det grova språket och den förment sedeslösa skildringen av utvandrarna i Mobergs roman. Inga av de gamla vännerna tog ställning för Moberg. Han förlät långsamt och där verkar han ha sin like i sockenborna. Ännu 1965, vid insamlingen av medel för att etablera Emigrantinstitutet står Algutsboda ensamt utanför insamlingen och ”emigrationsståhejet”. Men Moberg såg till att bidra med en väl tilltagen summa som motsvarar det frånvarande bidraget, från en ”anonym Algutsbodabo” (Bejbom & Ekstrand 1993:191, SvD 1965-09-15).

Handlingarna till striden ställdes ut inte bara i Utvandrarnas Hus utan även i Ljuder som är en grannförsamling till Algutsboda. Enligt hembygdsdiskursens princip om att den egna hembygden är den viktigaste ligger numera ”det riktiga” Korpamoen i Ljuder efter en motsvarande strid med både flera församlingar och Moberg själv inblandade.

De monument som restes över Moberg under det sena 1990-talet har en något annorlunda logik. Bakom minnesstenarna i Moshultamåla och Duvemåla finner man eldsjälar men också en rad sponsorer som ligger bakom bägge monumenten. Monument har ett kommersiellt värde, och konstnären Niels Elley har faktiskt på kommission tillver-

 © Författarna och Studentlitteratur

kat både Mobergbysten framför skolan i Moshultamåla, Kristinastatyn utanför Duvemåla – samt en ännu oplacerad Dackestaty, till salu för en hugad spekulant (*Barometern*, 2003). Kommunala bidrag utgår till denna monumentverksamhet, men kommunen är bara en av många sponsorer. Det tycks med andra ord som om en förhandling mellan lokala entreprenörer – med lokal utveckling av besöksnäringen i sikte – har blivit en allt viktigare förhandlingsaxel, än konflikt och förlikning mellan lokalsamhälle och dess store son, Moberg själv, vilket fram till 70-talets mitt utgjorde kontexten för monumenten.

Klasatorpet och/eller Korpamoen

I Utvandrareposet är Korpamoen en central plats. Där sätter Karl-Oskar och Kristina bo, där framlevde de sin hårda men kärleksfulla tid – som likväl leder fram till beslutet att emigrera. När Svensk Filmindustri i slutet av 1960-talet letade efter inspelningsplatser till *Utvandrarna*, hörde man av sig till både Mobergs hemsocken Algutsboda och grannsocknen Ljuder. Ingen av dem visade dock något större intresse för att leta fram en lämplig plats. I vart fall är detta segrarens berättelse. Långasjö hembygdsförening däremot hade den kraftfulla företrädaren redan på 50- och 60-talet i John Johansson, mannen bakom en lång rad hembygdsböcker och ett gediget hembygdsarbete, bland annat den stora kartläggningen av emigrationen i Långasjöboken (1967). Tillsammans med kyrkoherden Redin tog man, enligt denna berättelse, efter att ha hört rykten om att SF var på jakt, kontakt med filmbolaget och erbjuder ”Klasatorpet” som inspelningsplats. När Moberg ansåg att marken var alltför fattig på sten för att vara trovärdig, erbjöd man sig till och med att frakta dit småländsk sten för att skapa den rätta autenticiteten av kärvhet och tyngd.

En poäng i berättelsen är att Långasjöborna visade en finurlighet och entreprenörsanda som grannsocknarna saknade. Kanske fanns där en också en insikt om storheten hos bygdens son, som ju mött organiserade protester i hemförsamlingen i sedlighetsstriden 1951. Snickaren som bodde på Klasatorpet förmåddes till och med att

© Författarna och Studentlitteratur

avstå från sin bostad, och även återställa den till ursprungligt grått skick, genom att ta bort den faluröda ”spänningen”, de fasadbrädor med lockpanel som moderniserat huset. Även takteglet plockades ner och ersattes av torvtak.

Idag har många av traktens äldre fortfarande minnen från filminspelningens dagar då skådespelarna levde bland sockenfolket och hade behov av deras tjänster. Hembygdsföreningens nuvarande ordförande var till exempel privatchaufför åt Monica Zetterlund och Liv Ullman. Därför kan han berätta minnen med särskild auktoritet och länka erfarenheten från filminspelning, det vi själva sett på film, vad vi tror oss veta om stjärnorna och svara på frågor om ”hur de egentligen var”. Ett särskilt utrymme för detta slags möte har konstruerats bakom stugan i ett ombyggt uthus. Där möter Klas på Klasatorpet oss i bussturen med musik på enradigt Magdeburgerspel till kaffet, med tre sorters kakor, på samma sätt som han gjort med 1 500 tidigare bussturer. Till kaffet får vi berättelsen om hur platsen kommit till genom idoga Långasjöbors agerande. Moberg har en lite mer ambivalent roll i denna berättelse. Han beskrivs här också som en ganska besvärlig person som inte gärna fick tillåtelse att besöka inspelningarna.

I denna möteslokal är väggarna täckta framför allt med svart-vita bilder från inspelningen, med korta texter som både refererar till filmen och förmedlar inspelningen som en egen erfarenhet. En känsla av äkthet förmedlas som refererar både till inspelningstillfällets realitet och i det svart-vita fotografiets autenticitet till utvandrarnas verklighet. Därigenom överbryggas med särskild täthet gränsen mellan det fiktiva och det faktiska, genom bruk av både fotografi och film, inspelningsplats och historisk plats.

Bakom hantverkaren vid ingången som är verksam med näverslöjd är väggen täckt av tidningsklipp om platsens utveckling som besöksmål, vilken inleddes omedelbart efter filmpremiären. De första entreprenörerna som arrenderade stället av hembygdsföreningen hade även haft roller i *Utvandrarna*. Naturligt nog kallade man besöksplatsen som växte fram inte för Klasatorpet, utan för Korpamoen, det vill säga platsens roman- och filmnamn. Det skulle man aldrig ha gjort. Den alltid lika stridbare Vilhelm Moberg ansåg att det var en stöld och ett övergrepp. I en handfull brev 1971,

 © Författarna och Studentlitteratur

samma år som *Utvandrarna* hade premiär, framhöll han detta utan att skräda orden. Först när arrendatorn slutat, och hembygdsföreningen från 1980 beslutat driva platsen i egen regi, har platsen återfått sitt riktiga namn, Klasatorpet. Vid ingången kan man besöka den mest välförsedda shopen i Mobergland. I shopen kallas för övrigt platsen åter för Korpamoen, om än inom citationstecken. Ambivalensen mellan platsen som film och som verklighet, är fortfarande kommersiellt produktiv, och det kan inte upphävas av att Moberg själv med emfas hävdade att platsen var ”oppdektad”. Det var för övrigt bara en position som han upprätthöll när det passade honom. Annars hade både hans arbetssätt och ambitioner betydligt högre anspråk vad gällde historisk autenticitet. Ulf Beijbom tog också arrendatorerna i försvar mot den upphovsmannakränkte Moberg. Han menade att den helhetsgestaltning som familjen gav de kanske 15 000 besökarna redan första säsongen inte luktade av förkonstling eller vulgarisering. Både arbetsmomenten, språket och bemötandet andades autentiskt småländskt småbrukarliv, även om roman, film och samtid flätades samman på ett nytt sätt i visningen av Kristinas gunga, jordkällaren där gröten dödade Anna och stugan med äkta sängen. Det arrenderade torparparets öde lyfts av Beijbom fram till en egen historia, en sorts parallell till Mobergs dikt (Beijbom & Ekstrand 1993; Hulenvik, 1972).

Det finns andra berättelser om upptäckten av det ”uppdektade” Korpamoen. På hemsidan för musikalen ”Kristina från Duvemåla”, har Bo Strömstedt rest till Schweiz för att intervjua Vilhelm Moberg. De hukar över en karta över Ljuder, och där är det Moberg som pekar ut en plats som han passerat på väg till biblioteket i Åkerby. Där stod stugan som utgjorde förebilden till Korpamoen. Och där står den än med sin längtans astrakan och hungerlidande jordkällare. I denna version av det ”uppdektade” Korpamoen, påminns man om att Moberg själv faktiskt pekade ut platsen, och det därtill i Expressen 1958. För Ulf Beijbom är det, trots författarens envisa uttalanden om att allt är ”oppdektat” och ”ingen enda person i utvandrarromanen har någon förebild ur verkligheten”, ingen tvekan om att det faktiska barndomslandskapet och i detta fallet ”Drängatorpet på Bondeskogs Södregård” som är förlaga för Korpamoen. Fast det är inte detta fiktionens verkliga Korpamoen som blir filmens, utan det är Klasatorpet i grannsocknen. Detta utlöste

© Författarna och Studentlitteratur

redan vid mitten av 1970-talet en kamp mellan socknarna och den nybildade Korpamoenföreningen om rätten till den autentiska platsen – till vilken man fogar ett ditflyttat torp. Klasatorpsanhängarna drar tillbaka beteckningen Korpamoen, men kontrar med Mobergs egna ord om att det varken låg i Ljuder eller i Långasjö, det är en uppdiktad plats! Brev, ilskna artiklar, genealogiska utredningar och vittnesmål från gamla i bygden dras fram för att vinna striden (Beijbom & Ekstrand, 1993:117–21; Ulf Beijboms forskningssamling om Vilhelm Moberg, kapsel 16:3, vol. 44, Svenska Emigrantinstitutet, Växjö).

Alfredssons berättelse

En plats som Korpamoen formas i berättelsen ovan i korsdraget mellan en litterär gestaltning, en filmatisering och lokalsamhällets vilja att synas och använda sig av de kulturella resurser som skapas. Arnold Alfredsson – som arrenderade Klasatorpet efter filminspelningen – har givit ut sina memoarer, tillägnade ”Mobergbygdens folk” (2003). Familjen i Lida var redan före inspelningarna involverade i såväl emigrantcirkel som hembygdsföreningen. Sex av familjens medlemmar får roller i filmen och enligt biografin var det ofta tips ifrån Arnold som ledde Jan Troell rätt i såväl rollbesättning som val av inspelningsplatser. Alfredsson är dock inte bara rådgivare och aktör i skepnad av kyrkvärden Per Persson, utan även filmare. Han tillverkade i själva verket parallellt med Troells filminspelning två amatörfilmer. En av dem dokumenterade filminspelningen, och en blev ett alternativt Emigrantepos som visades i bygdegårdar i trakten både före och efter premiären av SF-produktionen.

En överenskommelse om arrende gjordes mellan Alfredsson och hembygdsföreningen redan 1970, och det första årets turistström på 17 000 besökare, redan före filmpremiären, möttes av hela familjen Alfredsson med barn, föräldrar och farföräldrar som gestaltade ”en kring sekelskiftet för bygden tidstrogen torp- eller småbrukarmiljö” (Alfredsson, 2003). Året därpå upplevde besökarna en i hastig takt utvecklad besöksmiljö, bestående av en småbruksmiljö med tidstypiskt klädd småländsk familj bland smådjur och odlingar. Allt

© Författarna och Studentlitteratur

fler ting gick att köpa: smålandsstolar, hembygdshantverk – billigt inköpt direkt av tillverkare i södra Kalmar län – smycken, vykort och, som bästa affärsidé, ett par LP-skivor. ”Farmors sånger” spelades in på plats 1972 i vedboden, och uppföljaren, ”Vi sjunger med Farmor” inspelad i Starec-studion i Växjö 1974, sålde i tiotusental. Berättaren Alfredsson är stolt över goda affärer, men betonar samtidigt de rimliga priserna och stora investeringar som pengarna gjort möjliga.

Livet i filmvärldens vridning av hembygdsengagemanget fortsätter också på sätt och vis efter det att arrendet upphör och hembygdsföreningen tar över i egen regi 1981. De möjligheter som platsen erbjuder integreras med den självsyn som småländska småbönder har, vilka aldrig kunnat söka sin utkomst enbart genom att bruka jorden. Företagandet kombineras med ett hembygds- och familjeprojekt, som i detta fall hade sin start långt före filmen, och fortsatte efter det att man lämnat Klasatorpet. Det intensiva korsdraget mellan biografi, medialisering med egna filmer, musikinspelning, teaterpjäser, Lasse Holmqvist-inspelningar har dock klingat ut och ersatts av en dynamik som är mer allmänt kulturturistisk. Till viss del har dock Duvemåla dragit vidare det mediala utnyttjandet genom ett fokus på musikalen ”Kristina från Duvemåla” och mer associativt som Musik i Glasriket. När det gäller landskapets betydelse och berättelserna knutna till detta, kan ändå inte musikalen mäta sig med Troells filmer. Den senare ger konkreta, ovedersägliga gestaltningar som skapar platsförtrogenhet, medan den förras stämningar i högre grad låter sig reproduceras som musikal på världens scener.

Evenemang

Det är emellertid inte bara i Mobergs uppväxtmiljö som hans arv används. Ett av dem mer synliga bruken återkommer varje sommar sedan tjugo år tillbaka som en stadsfestival i Växjö – Karl-Oskardagarna. I augusti 2003 annonserade till exempel Radio HIT FM på sin hemsida vad som skedde i deras regi på Stortorget: ”På den stora Karl Oskar scenen finns The Sounds, The Ark, Kamera, Sahlene,

© Författarna och Studentlitteratur

Rydell & Quick, John Martin Bengtsson och Sylwia Chaliss. På Kristina scenen (också på Stortorget) spelar lokala band – Esther, Kürten, The Jet, X-it, Crossfire och Zebra Kings." Genom att sms:a KARLOSKAR till rätt nummer kunde man delta i utlottningen av biljetter. Cityhandlarna i Växjö arrangerade vidare ponnyridning, hoppkuddeland, barnteater, och Karl Oskar-disco och Axels nöjesfält erbjuder sina upplevelser. I museiparken, som delas mellan Smålands museum och Utvandrarnas hus, erbjuds vidare en resa tillbaks till 1800-talet med en köpenskapens och folklivets Snusgata, Minnesotadag med musik och utdelande av förtjänstmedaljer, samt gratis inträde och tillgång till släktforskningen. På biografen Palladium visades naturligtvis *Utvandrarna* och *Nybyggarna*. Minnesotadagen bestod av ett mer officiellt kulturprogram som inramade medaljutdelningar och hälsningar från sällskap på ömse sidor av Atlanten. Detta var det första inslaget i ett mer publikt firande som anslöt till borgerliga jubileumstraditioner i staden. Numera fungerar det som en högtidligare avslutning på Karl-Oskardagarna.

I vinjetten till annonserna för Karl-Oskardagarna har också filmens klassiska utvandrarbild återbrukats. Där säger familjen för sista gången farväl till föräldrarna och fadern ropar "Kör sakta genom grinn!". Det ödestunga, som även framgår av Ove Alströms svartvita fotografi har med Björn Gidstams pensel omvandlats till ett mer idylliskt och stilla tema där ekipaget stannat. Vinkningarna mellan de gamla i stugan och de resande antyder starka band snarare än livsavgörande uppbrott (Beijbom & Ekstrand, 1993:126). Denna scen, något av en ikon för utvandrartemat, dyker upp på fler håll. På hemsidan för Utvandrarleden är till exempel Alströms bild i centrum, men då omgiven av färgbilder av friluftsliv med hästar, kanot, cykel och vandring – rörelser, men i en annan tid. I Emigrantinstitutets shop kan flera saker med motiv på inhandlas. Utresetemat förekommer på en tändsticksask av bordsmodell och bricka. Här är det finklädda resenärer som på sin vagn vinkar glatt för en utflykt i det vackra vårvädret. Stämningen är mer Carl Larsson än Moberg (se bild s. 64).

"Utvandrarnas väg" har i sin tur renodlat sin vinjett mer till en ren utflyktsmetafor. Nu är det inte en fin häst, men väl två välnärda stutar som drar vagnen förbi en skylt där det står Karlshamn – Duvemåla. Inga avsked längre, utan mer en vilja att se sig om med famil-

 © Författarna och Studentlitteratur

jen i världen. Följdriktigt finns motivet också på kafferservetter, omgivna av landskapsblomman Linnea, och på ett bordsunderlägg i behändig plast, här också med utvandrarnas väg angiven med en enkel karta. En nyckelscen i romanen blir en bild i filmen, som sedan utvecklas till en förenklad referens till sammanhanget, och genom sin förenkling justeras på mening utan att helt tappa sin referens.

Ett parallellt evenemang till Karl-Oskardagarna är de svensk-amerikanska dagarna i Tingsryds kommun. Korrö blir en portal för kommunens ambitioner att bli turistmål, med utvandrarbygd och naturturism. Ett allmänt nostalgitema anslogs 2003 och ett veteranmopedrally drog en hel del deltagare som puttrade runt i de småländska skogarna. Emigrantinstitutet gjorde en utflykt och presenterar sin verksamhet, inte minst hur aktuell parallellen är mellan dagens invandrare och dåtidens emigranter. En helt annan lärdom drar en insändarskribent – ”Stanna och ruttna i torpet”. Illustrerat av klassisk bild från Klasatorpet formulerade insändaren sitt ja till EU som kongenialt med Karl-Oskars oförvägna framtidstro och strävan, och ett nej med Kristinas räddhågsna vilja att hålla fast vid det gamla. Inte heller universitetet går fritt från Karl-Oskar och Kristina: den stora restaurangen är döpt efter henne och bibliotekskaféet efter honom, den finare restaurangen heter Rasken – och visst finns det ett seminarierum vid namn Moberg.

Skuldens eller hjältarnas landskap

Vilhelm Mobergs Utvandrarepos handlar om vanliga människors strävan efter ett värdigt liv, klämda mellan naturens nyckfullhet, oförsonliga myndigheter och en alltför svag och orättvis ekonomi. Flykten undan detta i sökandet efter något bättre kallas emigration. Folkomflyttningarna har ingalunda upphört och har på nytt en bitande realitet i samtidsdebattens pendlingar mellan politiskt korrekt mångfaldsretorik och en stram asylpolitik. Alla dessa bekymmer tenderar ändå att anta formen av något vardagligt och trivialt jämfört med berättelserna om den absoluta ondska som Förintelsen blivit den tydligaste exponenten för.

© Författarna och Studentlitteratur

Frågan om medial iscensättning och reell autenticitet ställs på sin spets i det omfattande historiebruket kring Förintelsen och Auschwitz. Samtidigt är upplevelserna kring dess platser i hög grad förbundna med filmproduktion, inte bara som generell kontext och allmän skräckbakgrund. När Steven Spielberg spelade in *Schindlers list* (1993) stramade man upp kulturminnespolitiken kring Auschwitz och ändrat kurs från en betoning på det polskt nationella till det judiskt internationella. Förskräckelsen över tidigare lämningar av gaskamrar i papier maché som klingar illa mot högtidlighållandet av minnesplatserna, föranledde Spielberg att bygga upp ett nytt koncentrationsläger, där autenticiteten handlade om att det placeras i närheten av de platser där händelserna verkligen inträffade. Krakow kunde däremot användas för inspelningar från det judiska gettot och Schindlers fabrik, även om de på liknande sätt bara delvis blev autentiska platser, eftersom de bästa husfasaderna ligger i en annan del av staden än där det gamla gettot låg.

Redan tidigt insåg en polsk journalist som intervjuat Spielberg och gjort film om filminspelningen, möjligheterna till att guida i stadsmiljön. *Retracing Schindlers list* blev en officiellt sanktionerad guidebok som också användes för att strukturera visningen av staden när jag var där med en skolklass hösten 2000. När guiderna i Krakow ska etablera en gemensam plattform för sin visning utgår de från inspelningen av *Schindler's list* som är vår gemensamma erfarenhet och pekar i stadsrummet ut inspelningsplatserna för kända scener och därefter på de platser ”där det egentligen utspelade sig”.

Denna sammanblandning av Hollywoodrepresentation och verklighetsbakgrund provocerade 1996 fotografen Shimon Attie till en utställning liknande den Walk of Fame som finns på Hollywood Boulevard, men där namnen på berömda skådespelarna på den gata som i filmen fick representera ghettot, Szeroka Street, byttes ut mot namnen på judiska offer i ett försök att visa på absurditeten i flödet mellan tragiska offer och Hollywoodrepresentationens inflytande på det samtida stadsrummet i Krakow. Attie hade tidigare under 1990-talet tydliggjort platsers beroende av medierade bilder, kunskap för att bli till minnesplatser genom att i europeiska stadsmiljöer, på husfasader, tågvagnar och gator, projicera ljusbilder på svunna skeenden: judiska bokhandlare, tyska truppers förbimarsch, familjeliv (Young, 2000).

 © Författarna och Studentlitteratur

Schindlers fabrik: med besökande studenter på guidad tur år 2000.
Foto: Peter Aronsson.

Huvudsakligen har mottagandet av både minnespolitiken och Spielbergs verk varit positivt. Såväl värdet och vikten av minnet och de slagkraftiga gestaltningarna har inte begränsat sig till de politiska och kulturella eliterna utan fått ett massgenomslag. Filmen och tv-versionen sågs bara i USA av 90 miljoner – att jämföra med att museet i Auschwitz har besökts av 25 miljoner personer. Kritiken mot minnesindustrin har emellertid också varit skarp utifrån det slags klander som påpekar att turism och masskonsumtion alltid hotar kraften i det genuina objekt som hyllas – erfarenheten förflackas och platser slits ner. En mer specifik kritik har gällt just Hollywoodversionen av Förintelsen som tenderar att betona överlevare, de goda individernas möjligheter och ett lyckligt slut, på tvärs med erfarenheterna om omfattande ”banal ondska”, död och struk-

© Författarna och Studentlitteratur

turellt våld inbyggt i det västerländska samhället (Bauman, 1991; Cole, 1999).

Den oro som kulturminnesvårdarna, konstnärer, samhällskritiker och forskare känner över att publiken inte ska kunna hålla isär representation och historiskt skeende är av samma art som Vilhelm Mobergs motvilja mot turism i utvandrarbygden. Det som hänt är av sådant allvar att man fruktar att representationerna och återbruket ska missa poängen med den historiska skildringen. Samtidigt är kritikerna själva delar i det mediala återbruket och det finns ingen annan väg till det förflutna än andrahandsgestaltningar. Reflektion och medvetenhet om de olika skikten av representation blir ett redskap för att påminna om verklighetsbakgrunden. Men samtidigt som man ser en kritisk opinion mot effekterna av massmedial gestaltning, kan man fråga sig vad frånvaron av en sådan betyder. Vad betyder till exempel avsaknaden av samma starka filmrepresentation av Stalins utrotningsläger? Naturligtvis är inte en stark filmisk representation det enda avgörande, men utan en sådan blir det allt svårare att göra sin berättelse gällande i såväl den mediala offentligheten som det allmänna medvetandet.

Film och platser

Medialisering eller mediering används ofta som termer för en losskoppling från det lokala till förmån för en standardiserad och globaliserad representation, och som en referens till en postmodern belägenhet där hela frågan om original och representation anses överspelad. Båda dessa processer är av generell betydelse också för samtidens historiebruk. I denna artikel har relationen mellan platser och medierade berättelser behandlats. Minnets platser får inte oproblematiskt sin betydelse av vad som ”verkligen hänt” där, utan får sin mening av betydelsebärande berättelser. De blir i och med detta platser i en mer preciserad och sammansatt bemärkelse som scener och rum för gemensamma, kollektiva minnen (Nora & Kritzman, 1996). Utvecklingen under 1900-talet brukar beskrivas som ett sönderfall för det kollektivt delade rummet och en medierad fragmentarisering. Samtidigt tycks det födas ett nytt behov av just platsbundna erfarenheter med referenser till autentiska händelser,

 © Författarna och Studentlitteratur

kanske som en reaktion mot den globaliserande post-moderna belägenheten (Kirshenblatt-Gimblett, 1998).

I ett längre perspektiv brukar utvecklingen av den visuella kulturen beskrivas som linjär där platsbundna former av representation ger vika för massmediala. De under 1800-talet fulländade teknikerna för att ställa ut och rekonstrueras som visas upp i världsutställningar, vaxkabinett och museer, har bedömts som revolutionerande tekniker för att kategorisera, förmedla och objektivera, inte sällan i nationalismens och kapitalismens tjänst (Bennett, 1995). Filmen har då ofta setts som ett logiskt nästa steg, som överskrider begränsningarna i rummet, tillåter en obegränsad massdistribution, låter seendet bli ohämmad voyeurism och förflyttningen i rummet en fulländad illusion genom att filmen synbarligen kan avbilda platsen och skeendet snarare än vara en tekniskt fulländad rekonstruktion av verkligheten. Följaktligen blev tekniker där man rörde sig i tablåer och rekonstruktioner snart sedda som gammalmodiga. Mark B. Sandberg menar i sin studie *Living Pictures, Missing Persons* att denna bild är förenklad (Sandberg, 2003). Samspelet mellan teknikerna att stå utanför och se, respektive låta sig själv in i det rum som betraktas, fortsätter att leva sida vid sida. Att det ligger mycket i en sådan iakttagelse vet alla besökare på de nämnda platsbundna institutionerna – de finns fortfarande kvar.

Man kan driva tesen med en epokindelning där olika visuella tekniker upplevs som mer autentiska än andra. Slutet av 1800-talet står då för en idé där rekonstruerade helhetsmiljöer, i vilka besökare själva får vandra runt i iscensatta världar såsom utställningar, friluftsmuseer och panoptikon med vaxkabinett, ersätter de enstaka artefakterna, till exempel museiföremål, som bärare av sanning. Upplevelsen baserar sig på den egna personens förflyttning i rummet, som komprimerat rekonstruerar en resa i både tid och rum; för utställningarnas del ofta framåt i tid, för museerna oftast bakåt i tid. Massmedialiseringens möjligheter gör dessa tekniker i viss mån förlegade, de uppfattas snart som just omoderna. Men med deras tilltagande dominans, kombinerad med den digitala teknikens möjligheter till svårgenomskådad illusorisk representation, uppstår ett revitaliserat upplevelsebehov och sanningsvärde av att ”ha varit där”, att personligen delta i en rekonstruktion på plats. Det kan förklara varför till synes likartade tekniker mot slutet av 1800-talet,

© Författarna och Studentlitteratur

åter upplevdes som innovativa mot slutet av 1900-talet: temaparker och levande historia, rollspel och medeltidsfestivaler, till formen egentligen direkta fortsättningar på friluftsmuseet och vaxmuseet. Den platsbundna erfarenheten kommunicerar emellertid som vi har sett här i hög grad med den visuellt massmedierade bilden och skapar det upplevelserum som den avser att överskrida, fördjupa eller exploatera.

När det gäller att ge liv och gestalt åt det förflutna har vi sedan tidigt 1800-tal befunnit oss i ett spänningsfält mellan kraften i berättelser – skriftliga och muntliga – bevarade föremål och återgestaltningar. De sistnämnda utfördes redan under 1600-talet i form av tablåer och draman för en exklusiv publik, och senare för en större massa i form av panoramor och utställningar av mer eller mindre genomarbetat slag. Kommersiellt uppbyggda temaparker hämtar ofta en del av sin gestaltande kraft från filmvärlden, med Disneyland som det främsta exemplet – även om den stora historieparken kom av sig på 1990-talet (Wallace, 1996). High Chaparall kan ses som ett tidigt exempel på ett sådant temaland i Sverige, medan Jamtli Historieland är ett senare tillskott som dessutom är förnyat omkring 1970 med inspiration från Chaparall (Att levandegöra historia, 2000:3). Varför skulle det inte gå att roa och dra till sig en allt större publik också kring genuina byggnader och autentiska historier, frågade sig museichefen Sten Rentzhog, och deklarerade:

> Historieland är att göra historien till underhållning, ett kulturens svar på de stora kommersiella nöjesanläggningarna, lika roligt och spännande som tivoli eller sommarland. Historieland är att låta sig roas och att våga leka med historien.

Inspirationen har gått ett varv runt och återvänt till det kulturhistoriskt institutionaliserade arvet.

Välkända och med tätare kontakter med filmvärlden är Universal Studio i USA, Spanien, Japan eller Filmpark Babelsberg i Potsdam. Guidade turer till Mankells filmgestalt, Wallander är en av attraktionerna i Ystad. Astrid Lindgrens Värld är bara en del i vad man kan kalla ett Lindgrenland där inte bara temaparken, utan även minnesmärken över författarinnan, jordbrukslandskapet i Lönneberga vävs in i en mångsidig värld där inte någon enskild person står som beställare eller koncernchef.

© Författarna och Studentlitteratur

Filmatiseringen av Vilhelm Mobergs Utvandrarepos har utan tvekan samspelat med framväxten av en Utvandrarbygd och ett Mobergland i sydöstra delen av Småland. Den vetenskapliga debatten och det stora forskningsprojektet som genomfördes med Uppsala som bas under 60–70-talet om emigrationen, har framför allt intresserat sig för faktorerna bakom utvandringens rumsliga och tidsmässiga fördelning. Detta förhållningssätt till rummet, människorna och platserna har ringa gemensamt med Mobergs identifikation med sina litterära karaktärer och samtidens mångsidiga bruk av platserna.

Frågan om det autentiska kan då bli mycket viktig, lika viktig som den traditionella källkritikens analys av vad som verkligen skett. Vem var ”verklighetens Karl-Oskar” egentligen? För en traditionell hembygdsorienterad känsla är respekten för verklighetens detaljer och fakticitet bärande och debatterna lika hätska som vetenskapsteoretiska dito i akademin. Här är inte bara socknarna i södra Småland i luven på varandra. I Hassela i Hälsingland hävdar man till exempel bestämt, och gestaltar även i dramats form, att det var Joris-Pelle och hans hustru Carin som Moberg hade som förebilder – ”verklighetens Karl-Oskar och Kristina kommer från Joris”.

Men det finns också ett helt annat folkligt bruk där denna fakticitet bara är en utgångspunkt för att skapa en stämning där attributen, en smålandsgård, ett gammaldags klädesplagg bär på tillräcklig skaparkraft. Dessa i sin tur lånar sig som anledningar för evenemang där förhandlingar mellan vetenskapliga, kommersiella och populärkulturella intressen utnyttjar samma plats och anledning för att erbjuda sina tjänster.

Plats, film och berättelse

Det finns en viss om inte så stor tidigare forskning i vilket det diskuteras hur människor förhåller sig till verkliga miljöer som givits betydelse genom litterära, filmatiserade och på andra sätt medierade gestaltningar. Nick Couldry har undersökt hur människor träder in i en värld som är fiktiv, en filminspelningsplats som är rakt igenom konstruerad. Det gör att det faller sig naturligt för honom

© Författarna och Studentlitteratur

att skilja strikt på vardagsvärld och mediavärld, på ett sätt som inte är fruktbart här, där snarare glidningarna mellan dessa och en historisk fakticitet varit ett huvudtema (Couldry, 2000). Det visuella berättandet svarar just mot en massmedialisering, nya distributionsformer och konsumtionsformer för kultur. Anne-Marie Willis har i linje med Rosenstone argumenterat för att filmen spelar en avgörande roll i ”the rise of the figural”, vilket i sin tur blivit en avgörande bakgrundsfaktor bakom framväxten av temaparker och vår uppfattning om vad som räknas som en trovärdig ”re-enactment” av det historiska. Förtingligandet av upplevelser som möjliggör konsumtion sker med kraft från filmens förlagor (Willis, 1995). Denna artikels huvudexempel Mobergland, präglas istället av produktiva oklarheter om just denna gränsdragning. Modellen beskriver det dialektiska förhållandet mellan plats, berättelse och visualisering:

Medium:	**Förlaga**	**Text**	**Film**	**Medialiserad verklighet**
Plats:	Drängatorpet	Korpamoen	Klasatorpet/ Korpamoen	Utvandrarbygden
Metafor:	Emigration	Avskedet	Vagn-grind-farväl	Vagn-resa-utflykt

Odd Aare Berkaak har visat hur skilda medier bäddar för olika meningsproduktion: film tenderar till mer monolitisk, nationell och samtidigt konfliktundvikande tolkningar, medan Internet står för motsatsen genom sina låga kostnader ekonomiskt, politiskt och ideologiskt. I det lokala rummet är också konkurrensen starkare mellan olika uppfattningar om autenticitet och kommersiella villkor (Berkaak, 1999). Inte sällan ses fotografiet som en respektabel och mer autentisk källa till det förflutna, medan filmen är en berättelse, en parallell till en traditionell uppfattning om hur historia konstrueras. Studiet av dessa olika medier har utvecklats ur skilda akademiska discipliner, konst- respektive litteraturvetenskap. I ett samhällshistoriskt perspektiv belyses hur dessa medieformer skapats och återverkar på den historiska utvecklingen. Det går då inte att förbise ett humanistiskt perspektiv som ställer frågan om hur mening skapas för och av människor i denna korseld av möjlighe-

© Författarna och Studentlitteratur

ter. Denna studie har visat på en mångfald av meningar som tillskrivs platser som används av olika aktörer.

De olikartade medieringsformerna ger också en komplex spelplan för skilda aktörer. I själva verket flyter litteratur, mediabevakning, tv, filminspelningar, musikal och turistnäring samman i fallet Mobergland. I Krakow tillkommer på ett tydligare sätt ideologiska, politiska och vetenskapliga uppfattningar som både krafter och kapital i formeringen av platserna. Utbytet dem emellan är intensivt och bildar ett konglomerat av lösa meningsglidningar som undantagsvis tydliggörs genom uttryckliga förhandlingar, möten och konflikter.

Avslutning

Några av de tematiseringar som kan skönjas i Mobergland ryms inom en gemensam framgångsberättelse. Att det är möjligt, trots att rollerna pekar i skilda riktningar, beror på att det inte är samma berättelse som betonas. För amerikaresenärerna är exodus och den lyckosamma karriären i Amerika temat, medan det för dem som stannade kvar i Långasjö är finurligheten och den lokala kreativiteten vid filminspelningen som blir till ett lokalt karaktärsdrag, förstärkt av jämförelsen med grannsocknarnas tillkortakommanden. Där finns även utrymme för individuella framgångsberättelser som Alfredssons i den luriga och ambivalenta kampen med Moberg själv som i tilltagen i Klasatorpet. Även vetenskapssamfundet och dess institutioner kan framställa sitt intresse för fenomenet och omsorgen om minnet som en entydig framstegshistoria, utan att ta allvarlig skada av Mobergs anklagelser om försummelse. De potentiella konflikterna i berättelserna kommer sällan upp till ytan, tvingas inte till konfrontation, dels för att rummet i Mobergland tillåter flera parallella initiativ, men kanske framför allt då ramberättelsen inte är en tvingande del i många människors identifikation på samma sätt som svenskhet har varit. Ramberättelsen i Utvandrarbygden kan, om man betraktar den som traditionsdominant, ses som en del av den stora Folkhemsberättelsen. Tillsammans med ett antal liknande platser och landskap visar den på landsbygdens omvandling och

© Författarna och Studentlitteratur

industrialiseringen som löst kan fogas in i våra egna framgångsberättelser utan att behöva konfronteras med andras.

Berättelsen, som fullständig version, som en utvidgad samhällsberättelse, eller metaforiska förkortningar, står i centrum för den metod som här presenteras för studiet av historia och film. Samspelet mellan dessa nivåer av berättande och dess olika medialiseringsformer är många och tillåter en mångfald av historiebruk.

Det populärkulturella genomslaget befruktas av visualisering och medialisering. Det filmiska står starkt, men inte ensamt i den värld av meningar som byggs av många intressenter. Trots betoningen på mångfald vill jag avslutningsvis argumentera för att det ändå går att urskilja sex centrala teman för hur relationen mellan olika historiebruk fungerar, med särskild relevans för denna antologis generella tema om relationen mellan film och historia:

1 Rörliga bilder skapar en hyperrealitet och utgör en referenspunkt för allt fler upplevelser.
2 Med sin spridning och sitt gestaltande genomslag presenterar filmer, särskilt amerikanska storproduktioner, inte bara ett gemensamt språk utan i flera fall en gemensam värld på samma sätt som tidigare endast religioner och nationella kulturer förmådde.
3 Platsbundenheten är central för uppfattningar om autenticitet. Filmen och den digitaliserade teknikens segertåg skapar begär efter en platsbunden upplevelse som lånar formelement som utvecklades före filmens genomslag, till exempel skyltar, monument och guideböcker.
4 Ett tematiserat landskap startar en egendynamik, som till exempel Mobergland, där besöksevenemang kan frodas utan kontroll av någon enskild organisatör. Skillnaden mellan Mobergland och Krakow är många, men vissa likheter återfinns. De utgörs båda av landskap som saknar tydlig ägare, men som däremot har en tydligt kollektiv berättelse att organisera resor i, och upplevelsen av autenticitet skapas genom en historisk verklighet, en filmisk förlaga och en autentisk filminspelningsplats.
5 Glidningar och sammanfall mellan platser där det historiska skeendet hänt, där berättelsen har sina faktiska förebilder och där filmatisering skett är stor. En hypotes är att detta gynnar framväxten av ett tematiserat landskap. Glidningar som är teoretiskt orena

© Författarna och Studentlitteratur

och oklara blir ideologiskt och upplevelsemässigt till en stärkt enhet.

6 Många berättelser kan förekomma parallellt, även om de står i teoretisk konflikt med varandra. Rumslig konkurrens kräver konfliktlösning och förhandling medan platsbefriade konflikter om tolkningar i akademiska texter eller på Internet kan artikuleras skarpare utan att pragmatisk konflikthantering är nödvändig.

En generation efter att massemigrationens upphörde till följd av första världskriget, börjar idén om en roman ta form hos Moberg och ytterligare en generation senare är det dags för Troells filmer att ha premiär. Det är ofta vid sådana tidpunkter som manöverutrymmet är stort och avgörande för vilken ställning en historisk händelse får i det kollektiva minnet. Mer tid har inte förflutit än att många har hört självupplevda berättelser om skeendet, men allt färre har upplevt tiden själv – det betyder att berättelserna måste formeras och traderas. Detta gäller i hög grad Vilhelm Moberg själv, vars familj präglades av emigrerade släktingar.

I teoribildningen kring kulturella trauman och formeringen av kollektiva minnen, ”social memory”, betonas just att det inte är upplevelserna i sig som skapar dem, utan hur de hanteras två till tre generationer därefter. Eric Hobsbawm myntade det slagkraftiga uttrycket ”the invention of tradition” – ett slags uppfunnen tradition, vilket dekonstruerar själva idén om tradition som organiskt förbunden med det förflutna (Hobsbawm, 1983). Erfarenheter kan glömmas bort, fångas in i alternativa sammanfattningar eller glida in som bakgrundsstoff i en tredje framgångshistoria. Men de kan också bli ett konstitutivt element i självförståelsen för en grupp, som slaveriet för dagens svarta i USA (Eyerman, 2002). Om berättelsen genom sin narrativa kraft breda appell generella teman, blir till en självklar del i det kollektiva medvetandet, kan den förvandlas till vad folkloristerna kallar en traditionsdominant som andra föreställningar måste relatera till. Att diskutera svensk 1900-talshistoria utan att förhålla sig till idén om ”folkhemmet” har till exempel från 1970-talet inte varit möjligt.

Emigrationen är just en sådan erfarenhet som kan fogas in både som en del i ”den gamla onda tiden”, före folkhemmet och ”den gamla goda tiden”, då verkligheten var mer påträngande, männi-

© Författarna och Studentlitteratur

skor mer på riktigt och livsavgörandena mer karaktärsdanande. Svälten och det hårda arbetet blir till en tacksam kontrast till de senare erfarenheterna av industrialisering, demokratisering och välfärdsbygge. I en tredje, från officiellt håll ivrigt påhejad, variant är det parallella ödet mellan ”våra” dåtida emigranter och nutida immigranter som legitimerar intresset. Många människor och bygder har infogat minnet av emigranterna i sina traditioner. Avfolkningsbygder har formats av emigrationen och en stor mängd människor har släktingar på ömse sidor Atlanten. Ett dolt men grundläggande drag i berättelsen om emigranterna är att det är vår, i betydelsen etniska svenskars, historia om umbärande, kamp och befrielse. Detta öppnar hur ogärna man än vill erkänna det minst lika lätt för Sverigedemokraternas bruk av historien som för de som vill öka förståelsen för invandrarnas situation. Berättelsen och de bilder som bär den kan användas för flera olika projekt. Likheterna etableras inte mellan svenskarnas emigration till Amerika och bemötandet av flyktingar i dagens Sverige, där ett av de övergripande samhällsproblemen samtidigt är just avfolkningen. Kanske låg det närmare till hands på 60-talet än idag? Det tycks som om en positiv emigrationsparallell var lättare att utveckla i den nästan samtidiga koloniseringen av Norrland, ”Framtidslandet” inom ramen för det gamla Sverige (Sörlin, 1988). När 60-talets invandringspolitik förändrats till vår tids asylpolitik och utvisningspraktik ändras förutsättningarna för berättelserna. Strävsamma svenska emigranter ryms inte i samma berättelser som utlänningsnämndens utvisningsbeslut. En systematiserad politik, dold och synlig på samma gång, på ett sätt som är karaktäristiskt för strukturellt våld. Så långt bär inte metaforerna vare sig för Mobergs utvandrarbygd, eller för länken mellan utvandrare och invandrare, utvisning och förintelse. Det är helt skilda landskap man reser till när man far till Mobergland och Krakow. Men det är samma verklighet, där vi ömsom utgör projektorn som lägger skikt på skikt till berättelserna, och ömsom är filmkameran som registrerar den situationellt betingade berättelse som just då framställs. Nutida aktörer projicerar sina drömmar ovanpå minnen, landskap, gamla berättelser och bilder.

© Författarna och Studentlitteratur

Ett tack till guiden Ulf Nilsson och Grimslövs folkhögskola som abonnerat turen den 26/6 2003 men lät mig delta. Ulf har även läst manus och liksom Lennart Johansson, Ingrid Nettervik och Brit Uppman bidragit med väsentliga kommentarer men är helt utan ansvar för kvarstående onöjaktigheter.

Referenser

Alfredsson, Arnold. *Arnold i Lida: Sällsamma minnen och möten*. Eget förlag, 2003.

Aronsson, Peter, ”Den historiska romanen och historikerna. Vilhelm Mobergs *Rid i Natt!* i debatten”, i *Vilhelm Moberg i blickpunkten*, Ingrid Nettervik (red.), Växjö, 1999.

Att levandegöra historia. Museipedagogisk konferens 16–17 mars 2000, 16–17 november 2000.

Bauman, Zygmunt, *Auschwitz och det moderna samhället*, Göteborg, 1991.

Beijbom, Ulf, (text) & Ekstrand, Sune, (foto), *Vilhelm Moberg och utvandrarbygden,* Stockholm, 1993.

Bennett, Tony, *The birth of the museum: history, theory, politics,* London; New York, 1995.

Berkaak, Odd Are, ”Oppgjøret ved OK Corral: Tolkninger, fortellinger og virkninger, i *Dugnad”, Tidskrift for etnologi* 25, 1999.

Blom, K. Arne, Vilhelm Moberg hade fått Nobelpriset!, i *Tidningen Boken,* 1998.

Cole, Tim, *Images of the Holocaust. The Myth of the 'Shoah Business',* London, 1999.

Couldry, Nick, *The place of media power: pilgrims and witnesses of the media age,* London, 2000.

Eidevall, Gunnar, *Vilhelm Mobergs emigrantepos: studier i verkets tillkomsthistoria, dokumentära bakgrund och konstnärliga gestaltning*, Stockholm, 1974.

Eyerman, Ron, *Cultural Trauma. Slavery and the Formation of African, American Identity,* Cambridge, 2002.

Forslund, Bengt, *Vilhelm Moberg, filmen och televisionen: fakta och kommentarer: brevväxlingar och debattinlägg*, Stockholm, 1998.

© Författarna och Studentlitteratur

Hulenvik, Bertil, *Utvandrarromanens källor: förteckning över Vilhelm Mobergs samling av källmaterial*. Emigrantinst. (Utvandrarnas hus): Växjö, 1972.
Johansson, John, (red.), *En smålandssocken emigrerar: en bok om emigrationen till Amerika från Långasjö socken i Kronobergs län*. Långasjö emigrantcirkel: Långasjö, 1967.
Kirshenblatt-Gimblett, Barbara, *Destination culture: tourism, museums, and heritage,* Berkeley, 1998.
Moberg, Vilhelm, *Sänkt sedebetyg,* Stockholm, 1935.
Moberg, Vilhelm, *Utvandrarna,* Stockholm, 1949.
Nora, Pierre & Lawrence D. Kritzman, (ed.): *Realms of memory: rethinking the French past,* New York, 1996.
På tur i Vilhelm Mobergs Utvandrarbygd. u. å.
Ronström, Owe, "Sverige och de nya svenskarna", i *Invandrare och minoriteter,* Lyngby, 1993.
Rosenstone, Robert, *Visions of the Past. The Challlenge of Film to Our Idea of History*, London; Harvard, 1995.
Sandberg, Mark B., *Living pictures, missing persons: mannequins, museums and modernity,* Princeton, 2003.
Sundbärg, Gustav: *Emigrationsutredningen. Bil. 16, Det svenska folklynnet: aforismer. Förtitel: Folklynnet och utvandringen,* Stockholm, 1911.
Sörlin, Sverker, *Framtidslandet: debatten om Norrland och naturresurserna under det industriella genombrottet*, Stockholm, 1988.
Willis, Anne-Marie, "Photography and Film. Figures in/of History", i *Fields of vision: essays in film studies, visual anthropology and photography*, Devereaux, Leslie & Hillman, Roger (eds.), Berkeley, 1995.
Young, James E., *At memory's edge: after-images of the Holocaust in contemporary art and architecture,* New Haven; London, 2000.

 © Författarna och Studentlitteratur

Clioporr – historiebruk i populärkultur och pornografi[1]

Cecilia Trenter

När Lars von Trier och Peter Aalbaek-Jensens filmbolag *Zentropa* 1997 etablerade dotterbolaget *Pussy Power*, senare omdöpt till *Puzzy Power*, med avsikt att göra porrfilm för kvinnor, väckte detta uppseende. De utmanade såväl porr- som spelfilmsbranschen genom att producera rumsren och lyxigt förpackad pornografi, dessutom regisserad av den homosexuella regissören Knud Vesterskov utan tidigare erfarenhet från pornografisk filmproduktion. Produktionen gav syn för sägen; emballaget utformades diskret och estetiserat, anständigt nog att placeras på hederliga medborgares soffbord och bokhyllor. Christina Lohse, Puzzy Power's rollbesättare, engagerade den danska världsstjärnan Katja Kean till huvudrollen i bolagets första film, *Constance*, och den populära skådespelerskan Hella Joof lade rösten till filmens berättarstämma. Parallellt tillsattes en kvinnlig panel som bestod av Gerd Winther, sexolog, Lilli Henriksen, redaktör för tidningen *Tidens kvinder*, Christina Lohse, tidigare porrmodell, journalist och rollbesättare, och Vibeke Windelløv, produktionsledare, för att ge råd om pornografi för kvinnor. Ett manifest formulerades som uttryckte en önskan om porr för kvinnor med utgångspunkt i kvinnors fantasi, utan tvång och våld mot kvinnor, såvida det inte tydligt framgick av sammanhanget att det rörde sig om fantasi. Däremot, framhöll panelen, skulle porren erotiseras

1 Ett särskilt tack till bibliotikarien Lena Trenter som hjälpte mig att hantera det känsliga pornografiska materialet i Kungliga bibliotekets samlingar. Artikeln bygger på ett konferensbidrag presenterat på History in Words and Images, september, Åbo 2002.

© Författarna och Studentlitteratur

genom att spela på förväntningar och leka med närhet och avstånd. Om miljön skrev man intressant nog: ”Filmerna kan utspelas förr i tiden såväl som i nutid. Det är inte tid och plats som är avgörande utan vad som händer i filmerna. En blottad axel eller ankel kan vara mycket erotisk, och denna form för lite 'gammaldags' erotik kan mycket väl arbetas in i en handling som föregår i vår tid” (”Puzzy Power manifestet”, 1998, *författarens övers.)*.

Constance hade premiär i november 1998. Åsikterna om filmens kvalitet gick vitt isär, men uppmärksamheten var inte att ta miste på, och filmbolagets försök att göra något nytt gör definitivt *Constance* till en film värd att stanna upp inför. Utmaningarna bestod i att skapa ett sammanhang som möjliggjorde förklaringar av sociala relationer. Man valde historisk tematik. Handlingen kretsar kring Constances minnen, berättade genom hennes handskrivna dagbok.

Följande artikel frågar sig bland annat vilken roll som bruket av historisk rekvisita och historiska scener egentligen spelade för att *Constance* skulle lyckas med föresatsen att bli en porrfilm för kvinnor? Men den resonerar även kring hur historia används i pornografi överlag. Att historiker inte ägnat sig åt historiebruk i populärkultur kan tänkas bero på att historia definieras som kunskap om det förflutna och i detta avseende bidrar inte populärkulturen med mycket. Trots att historiker kommit att intressera sig mer och mer för historiebruk i andra sammanhang än de akademiska, lyser närgående analyser av populärkulturens historiebruk med sin frånvaro. Populärkulturen kopplas vanligtvis ihop med konsumtion och den privata sfärens liv, och forskning om populärkultur bedrivs enligt akademisk tradition av *cultural studies*, och då med andra fokus än historiebruket i relation till en historiekultur.

Varför ska man överhuvudtaget intressera sig för historia som inte syftar till att söka kunskap om det förflutna? Svaret är att historia i populärkultur berör ett historiebruk som de flesta i samhället möter i någon form, och den ger inblickar i hur historisk kunskap praktiseras när syftet inte är att forska, lära eller förstå. Därför ägnas denna artikel frågan hur historia används i populärkultur, och pornografin är undersökningens själva fallstudie. Artikeln inleds med att ge riktlinjer för vad historia i populärkultur kan vara, och övergår därefter till historiebruk i hårdporr för heterosexuella män

© Författarna och Studentlitteratur

representerat i framför allt i den italiensk-amerikanska regissören Joe D'Amato's produktioner under 1990-talet. Artikeln gör även nedslag i den svenskproducerade porrtidningen *Private*'s bildserier med historisk tematik – för att slutligen återvända till filmen *Constance*.[2]

Historia i populärkultur

När vi talar om att syssla med historia tänker vi främst på akademiker som forskar om det förflutna. Eftersom kunskapssökandet om historia är så viktigt för människor är det heller inte märkligt att faktorer som styr historiesökandet som till exempel politiska influenser och vetenskapliga traditioner i sin tur blir intressanta att forska om. Eftersom historiker ofta undersöker politisk historia är det nog inte eller en tillfällighet att studier i samhällets historiebruk gärna tar sin utgångspunkt i den politiska offentlighetens användning av historia. I skolan, på museer och i populärvetenskapen förmedlas forskningsresultat om det förflutna, och den förmedlande funktionen är därför väl värd att undersöka och har så gjorts i skol- och museipedagogiska undersökningar. Amatörverksamhet som till exempel bygdespel, fritidsforskning, studiecirkelverksamhet söker historisk kunskap framför allt för att finna identitet. Att undersöka identitetsskapande processer som bottnar i en kollektiv gemenskap tangerar historikernas traditionella områden och kan, liksom receptionen av "historiska spelfilmer", relateras till nationsgemenskap, genus och etnicitet.

Längst ner på skalan mellan fin- och populärkultur återfinns historiebruk som underhållning, ett historiebruk som inte alls får samma dignitet som det historiebruk där kunskapssökande, lärande och identitetsskapande aktiviteter står i centrum. Det vi kallar populär-

2 Pornografi med historisk tematik är inte en särskild genre, utan återfinns i handeln bland annan porrfilm. Därför är det svårt att sammanställa hur många filmer det rör sig om och i vilken omfattning de köps. Artikeln baserar sig på filmer vars försäljning når en bred publik, medan pornografi som säljs lokalt eller genom mindre kända distributörer lämnas därhän. Porrfilm med historiebruk ska inte förväxlas med så kallad *vintage-pornography* som är pornografi från sent 1800-tal och tidigt 1900-tal.

© Författarna och Studentlitteratur

kultur är ofta medialt massproducerat i syfte att underhålla och förströ, och historiebruket inordnas i detta. De historiska referenserna blir utan att skämmas underordnat ett syfte – att sälja en produkt, att föra fram ett ideologiskt budskap, att på ett eller annat sätt tillfredsställa konsumentens behov – och därmed, möjligen, fullständigt utbytbara. Det klingar illa mot föreställningarna om historia som autentiskt i sin egenskap av synonym till eller spegling av det förflutna.

Men det historiska rummet kan inte heller i populärkulturen bytas ut utan att berättelsen, budskapet eller bilderna – kort sagt, narrationen – mister sin kraft. Den historiska handlingen, oavsett om den utspelar sig i en dramatiserad spelfilm eller i en roman, ger oss ett facit på hur historien slutade; vi vet att engelsmännen förlorade mot de blivande amerikanerna i frihetskriget; vi vet att franska revolutionen ”åt sina barn” och att demokrati och jämlikhet fick vänta på sin historiska entré; vi vet att trots inledande framgångar förlorade Hitlers Tyskland kriget. Därför blir rollfigurerna och berättelsen ofta stiliserade efter den mall som vår kunskap om vad som skedde utgör. Historien som berättas får indirekt ett värde i skenet av vad som hände sedan. Hitler framställs som en vanvettig skurk med orealistiska drömmar om världsherravälde, franska revolutionens män som passionerade ideologer utan samvete och engelsmännen som dekadenta och aristokratiskt gammaldags fegisar. Det finns sällan så tacksamma bovar som i historiska romaner och filmer, som i motsats till skräckfilmernas mördande barnflickor och psykopatiska poliser, är tydliga och väldefinierade.

Historiebruket ser olika ut i böcker för barn, i kvalitativ spelfilm, reklam, pornografi, kort sagt i de genrer som går under benämningen populärkultur. Kravet på realism, konsekvens och trovärdighet skiljer sig kraftigt åt. I populärkulturens lägre genrer är den gemensamma nämnaren att historien är ett rum att möblera och beträda för publik och berättare. Populärkulturellt historiebruk gestaltas ofta genom visualiserad nostalgi med en koppling till universella och grundläggande värden som trygghet, frihet, rättvisa, sex, hunger och undvikande av fara (Root, 1987). Historiebruket tangerar inte heller så sällan politikens historiebruk genom att appellera till schablonartade föreställningar om rötter till nationen och identiteters giltighet. Men trots att populärkulturens lägre gen-

 © Författarna och Studentlitteratur

rer inte söker kunskap eller förmedlar kunskap om det förflutna styrs framställningarna av strävan efter trovärdighet. Det betyder att berättaren (författaren, reklammakaren, filmproducenten) använder sig av den historiekultur som bjuds i samhället i form av bilder, symboler, berättelser, fakta om historien i enlighet med mediets genrekrav för att skapa ett trovärdigt rum – en kostymfilm är ju inte enbart en film med historisk tematik utan i allra högsta grad även en Hollywoodfilm. Det kan göras genom materiell rekvisita eller olika audiovisuella upplevelser för sinnena som till exempel signalerar 1700-talets London, medeltidens Frankrike eller 1920-talets Chicago. De visuella upplevelsernas betydelse – oavsett om de är historiskt korrekta eller inte – skapar stämning inte bara i film, utan även på upplevelsedagar och historiefestivaler (Aronsson & Larsson, 2002; Gustafsson, 2002). Det materiellas betydelse för att skapa stämning är utmärkande för i synnerhet populärkulturens mindre kvalitativa genrer. Recensenter och skribenter uttalar sig ibland föraktfullt om filmer som dignar under ”historisk” rekvisita. Den engelska kostymfilmens kritiker trycker på det fetischistiska bruket av historia utan sinne för estetisk smak eller historisk korrekthet (Higson, 2003:42). En annan typ av kritik som riktas mot kostymfilmen påminner om Frederik Jamesons, som i pastischen ser det postmodernas ytlighet och brist på fokus. Filmen *Elizabeth's* (Kapur, 1998) tydliga orienteringen mot thrillergenren och inspirationen från den samtida visuella kulturen föranledde vissa recensenter att raljera över ytligheten. En scen när drottningen dansar tillsammans med sina hovdamer kommenterades bland annat med att ”man förväntade mer eller mindre en berättarstämma för balsamreklam” (Higson, 2003:222–223, *förf. översättning*). Den avgörande skiljelinjen mellan godtagbar och dålig historia går således inte mellan akademisk historieskrivning eller historia som ska läras ut. Slaget om vad som är bra respektive dåligt står mellan populärkulturens filmgenrer.

Även skådespelarval avgörande för att säkra den historiska trovärdigheten i en film. Skådespelare har vanligtvis en rollnisch och den historiska spelfilmen har sina föredragna personligheter. I en sarkastisk artikel beskrivs konceptet för engelsk kostymfilm som ett recept i vilket det bland annat ingår: ett stycke klassisk text, en stor tub tokerier, en trädgård och en Helena Bonham Carter (Higson, 2003:33). Bonhamn Carter har tillhört den fasta ensemblen i eng-

© Författarna och Studentlitteratur

elsk kostymfilm sedan 1980-talet, och bland annat medverkat i *A Room with a View* (Ivory, 1985) och *Howards End* (Ivory, 1992). Liam Neeson är ett annat exempel på en skådespelare med tydlig rollprofil i historiska filmer. I *Schindlers list* (Spielberg, 1993) spelar han tysken Oscar Schindler som räddade 1 300 människoliv från nazisternas dödsläger. När legenden om den skottske legenden Robert Roy MacGregor filmatiserades, *Rob Roy* (Caton-Jones, 1995), spelade Neeson huvudrollen som den skuldsatte och jagade klanledaren. Karaktären som hederlig hjälte bland skurkar återkom i *Michael Collins* (Jordan, 1996), som skildrar den blodiga kampen när IRA grundades i skuggan av första världskriget. Profileringen har fortsatt i Billie Augusts filmatisering av *Les Misérables* (1998), där Neeson porträtterar den förrymde straffången Jean Valjean. I Martin Scorseses film *Gangs of New York* (2002) spelar han gängledaren Priest Vallon som försvarar de irländska immigranterna mot gänget Native Americans. I historiska filmer används ofta kända namn för att ge de historiska karaktärerna relevans och profil. Om filmerna däremot bygger på kända litterära förlagor, är det vanligare med okända skådespelare för att inte konkurrera med publikens förutfattade meningar om karaktärerna.

Vid sidan av skådespelarval sörjer populärkulturen för historisk autenticitet genom att förhandla fram ett tidsbegrepp som respekteras i berättelsen och som publiken är införstådd med. I filmer och äventyrsromaner reser hjältarna både framåt och bakåt i tiden. De kan manipulera med det redan skedda och det som komma skall. Men en återkommande punkt är att historiens grundläggande drag aldrig kan skrivas om. Det är ett återkommande tema i tidsresor, inte minst i historiebruk för barn. I C.S. Lewis berömda serie om landet Narnia återfinns tidsaspekten som en förklaring på barnens pendling mellan fantasilandet och verkligheten. De upplever äventyr under många år men när de återvänder till verkligheten har det endast förflutit ett par minuter. Barnens upplevelser i Narnia får inte påverka deras verkliga liv. I Harry Potters värld omnämns tidslagarna som den viktigaste av alla trollkarlslagar, och tidsbegreppets tvingande existentiella relevans formuleras av Harrys väninna Hermoine när hon förhindrar Harry att gripa in i historien: ”Fattar du inte? Professor McGonogall talade om för mig vilka hemska saker som inträffar när trollkarlar fifflar med tiden […] Det slutade med

 © Författarna och Studentlitteratur

att massor av dem av misstag dödade sina tidigare och framtida jag!" (Rowling, 2001:489). I den populära spelfilmens värld vävs tidsbegreppet in på liknande sätt. När till exempel den digitala figuren Lara Croft blir filmhjältinna i *Lara Croft: Tomb Raider* (West, 2001), lyckas hon genom kamp och magi hitta den uråldriga nyckeln som kan förena nutid med det förflutna. Hon vill använda tiden för att återuppleva sin döde far. Men hennes far, som besöker henne från minnenas land, cementerar det vi redan vet, hon ska inte ändra historien utan förstöra nyckeln. Historien är ofta ett rum för äventyr, men tiden kan aldrig utplånas eller förhandlas om. Det är förseglat av ödet.

Tidsbegreppets komplexitet i populärkulturens berättelser skapar alltså ett slags autenticitet som inte är beskaffad med realism i relation till förflutenhet. Historien är ett rum som hjältarna kan möblera om i så länge bara väggarna förblir intakta. Det betyder att historiebruk i populärkultur ingalunda är tillfälligt eller utbytbart trots uppenbara historiska oegentligheter. Historiebruket bygger på en förhandling mellan betraktaren och genreregler om hur och vad historien kan användas till i berättelsen. Ett tydligt exempel på hur populärkulturen utnyttjar det historiska rummet är i reklamkampanjer som appellerar till svunna tider och nostalgiska rum där sylten var hemmakokad, familjen samlad, råvaror naturliga och människor lyckligare. Här är det historiska rummet fyllt av nostalgi, och dit kan vi återvända om vi köper produkten. Reklam spelar gärna på nostalgiska tillbakablickar som får oss att associera produkten med tradition och kvalitet.

Populärkulturen betraktas ofta som en karnevalistisk kultur. Det karnevalistiska draget återfinns i den upp och nedvända världen där högt och lågt, heligt och profant blandas. Enligt den ryske litteraturkritikern Mikhael Bakhtin är karnevalens rörlighet och själva relativiseringen en hyllning till ifrågasättandet som sådant. Karnevalen är ett tillfälligt brott mot det offentliga livet och en tillfällig flykt till ett utopia. Populärkulturen har ibland tolkats som karnevalistisk (Cartmell *m.fl.,* 1997). Eftersom populärkulturens innehåll inte är statisk utan förändrar sig i takt med samhället blir själva begreppet "populärkultur" laddat med karnevalistiska anspråk. Efter 1970-talets ideologiska uppgörelse med överklassens högkulturella imperialism blev begreppet populärkultur delvis revitaliserat

© Författarna och Studentlitteratur

Reklam använder i likhet med andra genrer inom populärkulturen, historiska teman. Syftet är inte att förmedla det förflutna utan att anspela på konsumenternas förförståelse av historia. Bilden föreställer skoföretagets Ecco's kampanj för sandaler som saluförs med hjälp av associationer till Caesar.

Foto: Morten Pedersen.

© Författarna och Studentlitteratur

som ett positivt uttryck för folklighet och demokrati på grund av den karnevalistiska hållningen till samhället (Jonsson & Öhman, 2000). Populärkultur är idag inte något skällsord. Däremot värderas olika genrer inom populärkulturen på olika sätt, till exempel värderas spelfilmer högre än reklamkampanjer. Men det karnevalistiska historiebruket återfinns även inom reklamvärlden. Skofirman Ecco gjorde till exempel en tid reklam för en ny sandal med en bild av en blå himmel och en romersk ruin. Sceneriet ackompanjerades av texten: ”Do like Caesar – conquer the world in sandals”. Reklamen flirtar med vår kulturella identitet och tycks säga att ”vi vet båda två att detta inte är riktig historia, utan tvärtom rena fånerier och vi det både du och jag eftersom vi båda besitter samma historisk kunskap”. Genom att använda fragment av historisk kunskap får vi veta att skon på bilden minsann inte är en vanlig sandal, men vi får inte veta någonting om antiken eller sandalens funktion i det förflutna.

Pornografi

Genom sin historiska bundenhet till populärkulturen är pornografin ett uttryck för en kulturyttring som bryter mot den sociala ordningen och som på grund av sitt medvetet vulgära tilltal skapar ett legitimt lågvattenmärke som såväl motståndare och anhängare är överens om. Motståndare slåss för att avskaffa eller reglera porren och branschen värnar om sitt monopol, vilket medverkar till att pornografin status cementeras som oönskad i det offentliga rummet. Pornografins producenter värnar såtillvida om dess karnevalistiska lågstatus. (O’Toole, 1999).

Pornografi kan definieras som beskrivningar av erektioner, penetreringar, synliga genitalier och ejakuleringar. Definitionen berättar för oss vad vi ser, men pornografi omfattar betydligt mer än att vara realistiska skildringar av genitalier och sex. Pornografi är i sin moderna form lust, makt och individualitet, utvecklat som en del av det moderna projektet. Pornografi är historiskt och kulturellt kopplat till upplysningsprojektets idé om individens rättigheter och vetenskap, bland annat genom sensualism som extrem empirism, i den mekaniserade newtonska världsbilden. Under upplysningsti-

© Författarna och Studentlitteratur

den fungerade pornografin som politisk satir riktad mot auktoriteter och fördomar, en direkt appell till idealet om den fria människan. Pornografin blev en symbol för människans rätt till (sexuell) lycka. Det hedonistiska draget, som bland annat odlats av epikuréerna under antiken, utgick från att människan försöker undvika smärta och därför söker efter lust, omformulerades till en samhällskritisk filosofi genom bland andra Markis de Sades filosofiska arbeten. Begreppet pornografi nämndes för första gången under 1860-talet och kopplades sedan dess ihop med prostitution. Under 1800-talet och framåt utvecklades pornografi till en visuellt gestaltad företeelse adresserad primärt till män. Pornografi blev ett slags amoralisk eller omoralisk dröm om ett pornutopia, men även ett hot mot den sociala ordningen (Hunt, 1998; Marcus, 1994).

I takt med att pornografin visualiserades, kommersialiserades och synliggjordes i det offentliga rummet, blev brukarna fler, men också mer anonyma. Hårdpornografi slog på allvar igenom under 1970-talet när pornografin legaliserades i bland annat Danmark och Sverige, och det är under denna period som motståndet mot och bejakandet av pornografi ökade och förstärktes. I mitten av 1980-talet utvecklades den visuella pornografin explosionsartat genom distributionsmöjligheter via video och senare Internet.

Pornografi kan aldrig helt definieras som en avspegling av människors fantasier eftersom – och detta är ytterligare ett särdrag för pornografi – den levererar endast en del av varan. Definitionen är hämtad från porrbranschens egna led. Producenten Henri Pachard menar att pornografi ska förstås enligt ”80/20-regeln”. Porrprodukten står för åttio procent medan åskådarens egen fantasi fyller på resterande tjugo procent. Den pornografiska upplevelsen kan liknas vid en kopp pulverkaffe där pulvret är bilderna och åskådarens fantasi det oumbärliga vattnet. Att skapa ett avstånd som ska överbryggas är avgörande för att de tjugo procent fantasi ska sammansmälta med de visualiserade åttio procenten. Ett begrepp som ”distans-närhet” blir ytterst viktigt för att en bild ska fungera pornografiskt optimalt. I pornografin före år 1800 skapades avståndet mellan publiken och modellerna genom att den avbildade voyeuren iakttog de älskande genom nyckelhål eller dörrspringor. I 1800- och 1900-talens pornografiska bilder lades avståndet mellan iakttagaren och bilden i rekvisita som sörjde för att betraktarens värld avskiljdes

 © Författarna och Studentlitteratur

från ett utopia långt från vardagens påfrestelser. Verklighetsflykten ökade i takt med att boulevardtidningar etablerades från ungefär 1915. Målet för läsarna blev att drömma sig bort och genom vackra kvinnor och dyrbart sceneri fly från vardagen till ett utopia – pornotopia, där allt är möjligt. Dessa fetischistiska effekter blev ett alltmer avgörande redskap för att överbrygga avstånd. Fetischen ersätter ett förträngt behov, och psykoanalysens fader Sigmund Freud sökte bristen i psyket och sexualiteten. Karl Marx fann det i människors fortgående alienationsprocess i relation till sig själva, sina medmänniskor och mänskliga värden. Båda menade att fetischen är kopplad till den visuella representationen; en sak, ett ting blir symbol för en äkta känsla eller ett sant värde. Båda utgick i sina arbeten från att det äkta eller riktiga ersattes av bilden eller föremålet. Filmen har just mer än något annat medium betraktats som producent av fetischer (Mulvay, 1996).

Olika boulevardtidningar utgjorde under 1900-talet den huvudsakliga distributionsformen för pornografi. I en undersökning av den kanske mest kända svenska boulevardtidningen, *FIB. Aktuellt*, och dess visualiseringen av kvinnor, har Anja Hirdman bland annat påvisat att från att under 1970-talet ha visat nakna kroppar som fetischerats i natursköna bilder och därmed laddats genom att utgöra en förlängning av själva naturen, ändras den sexuella representationen av feminitet till att visa halvklädda kvinnor. Den nakna kvinnokroppen räcker under 1980-talet inte längre till som lockelse; smycken, klädesplagg och makeup blev en fetisch för nakenheten. ”Dessa ting fylls med en egen sexuell symbolik för känslor och begär som förefaller alltmer fristående från den fysiska kroppen” (Hirdman, 2001:243–44). Till och med 1970-talet var motiv från främmande kulturer, vid sidan av glamorösa teman från den rika världen viktiga inslag i svensk pornografi i tidningar och bilder. Målet var att bygga upp ett sceneri med lyxiga och fjärran tablåer prydda med vackra och rika, exotiska och ouppnåeliga kvinnor. Boulevardtidningen *Cocktail* lanserade till exempel många utvikningsflickor i djungelmiljöer eller i asiatisk utklädnad. Det exklusiva var viktigt, men under hårdpornografins era framställdes en ny pornografi i svensk regi som tog utgångspunkt i vardagen och i likhet med den amerikanska herrtidningen *Playboy* tematiserade *the-girl-next-door*. I tidningarna *Piff* och *Paff* skulle vanligt folk (svenska

© Författarna och Studentlitteratur

modeller) ha sex i Ikea-soffor och svenska kök. I konkurrenten, *Private*, odlades fortsatt den flärdfulla pornografin. Det är möjligt att exotiska miljöer kom att spela ut sin roll i ett alltmer globaliserat samhälle, kanske inspirerades branschen av ett nyvaknat intresse för historia i andra sammanhang. För under 1980-talet dök alltfler teman i *Private* upp med historiska motiv och filmer med historisk tematik ökade under de kommande tjugo åren.

Clioporr

Misstroendet för pornografin som historieförmedlande genre framgår i en recension av Maria Wykes *Projecting the past: ancient Rome, Cinema, and History*, en studie av antiken avspeglad i spelfilm (Wyke, 1997). Recensenten Allan Klynne noterar till exempel att Wyke utelämnat porrfilmer med antik tematik, ”som idag går att hitta i de flesta normalsorterade videobutiker. Här sitter den historiska rekvisitan bokstavligen löst; efter att ha fjantat omkring mellan vingliga pappkolonner låter aktörerna togorna falla av så att den nakna sanningen om antiken kan exponeras i minsta detalj. Hur denna genre påverkat masspublikens syn på romare och greker vore intressant att undersöka” (Klynne, 1998).

Historiebruk i pornografi, Clioporr, återfinns liksom annan pornografi i det offentliga rummet men placeras i speciella och avgränsade områden i till exempel cybersfären eller ”redlight”-distrikten. Den gemensamma nämnaren är att konsumenten förblir osynlig medan produkten är ytterst tillgänglig. I motsats till annan form av historiekultur som är gemensam och offentlig, är pornografins brukare anonyma. Det finns inga skäl att tro att pornografins historiebruk syftar till att skapa en känsla av gemenskap och samhörighet genom gemensamma historiska referenser. Den visuella presentationen lockar till historisk fetischism där enskilda föremål fungerar som symboler lösryckta ur sina historiska sammanhang och placerade i en sinnlig kontext. Den historiska kulissen används även för att maskera tabun – i en historiskt avlägsen tid är dagens syndighet inte alls någon synd. Historien används även för att lyfta fram vissa värden som generella och överhistoriska – vi är alla olika, men behovet av sex förenar oss.

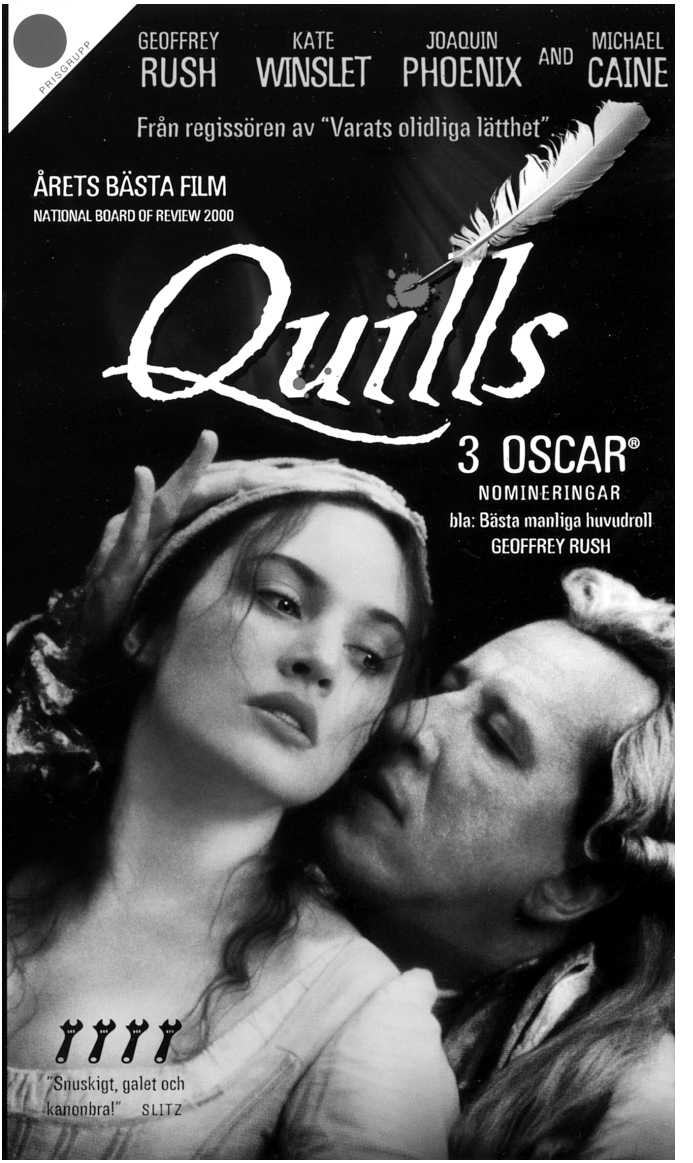
© Författarna och Studentlitteratur

Historisk fetischism visar framför allt upp den rika världen. Det förekommer visserligen smuts och källarhålor i de historiska porrfilmerna, men dessa utgör inte handlingens kärna utan fungerar som en kontrast till den huvudsakliga berättelsen. Smycken, kläder, arkitektur är hämtade från slott och palats. Detta gäller i synnerhet för filmer med antik koppling och filmer med hänvisning till 1700-talet. De historiska kostymfilmerna tillhör den pornografiska genren ”luxury and gloss” (O’Toole, 1999:101).

Vissa epoker associeras mer med erotik än andra. Rokokon och den antika världen är på olika sätt sensuella. Antiken har kopplingar till en dionysisk värld, en vällust som förvaltats till exempel genom Pompejis svulstiga målningar. En populär (spel)filmgenre är den så kallade *sword-and-sandal*-genren med teman från antiken och biblisk historia. I filmerna framställdes hjältar och hjältinnor från antiken i epos med sinnliga och våldsamma övertoner. På affischer avbildades skådespelarna i mer eller mindre visualiserad avkläddhet (Smith, 1991). Den senare delen av 1700-talet står på liknande sätt modell för en sinnlighet, associerad med hedonism och innan moraliteten och moderniteten tog över. Tiden associeras dessutom till lockelser i spets, silke och pärlor. Det finns ett flertal spelfilmer som tematiserar 1700-talets ekivoka estetik, till exempel Stephen Frears *Dangerous Liaisons* (1988) och Milos Forman *Valmont* (1989), båda baserade på en litterär förlaga från sent 1700-tal.

Medeltiden figurerar sällan som ämne för pornografi. Det finns däremot exempel på att pornografiska bilder och filmer hämtar detaljer från medeltida kulturarvsmiljöer. Medeltida valv, slott och möbler berättar om överdådig rikedom och adliga anor, som när den sofistikerade husfrun bjuder in sina älskare till sitt *chateau* dekorerat med en medeltida himmelssäng, ljusstakar och stenvalv (*Private* nr 77). Vikingatiden är ett nordiskt signum som ofta parar ihop den svenska myten om frigjordhet, svensk natur och sexuell utsvävning med den historiska myten om vikingen, till exempel i *Viking legends* (Bestseller). Renässansen och karnevalen är också användbara utgångspunkter. I karnevalen utlevs det vilda och ohämmade i maskerad form och kopplingen till bland annat Venedigs karnevalistiska utflykter med masker och guld, sammet och silverklädnader ger en sinnrik och sinnlig anonymitet (Private nr 163: *Betty-Love and Sandra*; *Constance,* Puzzy Power).

© Författarna och Studentlitteratur



Pornografin plagierar andra genrer inom populärkulturen. Vissa epoker är mer erotiskt gångbara än andra, som till exempel 1700-talet som figurerar i både spelfilm och pornografisk film. I Quills *(Kaufman, 2000) framställs Markis de Sades liv i en kvalitativ spelfilm som befinner sig i ett annat spektrum inom populärkulturen än pornografisk film. Bilden föreställer omslaget på videokassetten.*

© Författarna och Studentlitteratur

1900-talet är en epok som vanligen koncentreras kring andra världskriget. Det finns exempel på nazipornografi och pornografi om fascismen i Italien, men ofta beskrivs 1900-talet i ett nostalgisk ljus. I synnerhet efterkrigstiden presenteras som ett ljust minne av framsteg och modernitet. I drömmen om ett försvunnet 1950- och 60-tal möter betraktaren den väntande hemmafrun eller den oskuldfulla skolflickan, ibland farligt nära det pedofila men i regel neutraliserad genom sin distans i historisk kostymering (*Nostalgia blue*, *Jukebox*, *Drömfabriken*; Private nr 160: *Jessica Forrest Private service*; Private nr 153: *Twins in Every Way*; Private nr 153: *Heidi*).

Fokuseringen på vissa perioder reflekterar även ett nationellt bruk av pornografi. I USA, där oralsex är ett tabubelagt ämne, produceras längre fellatio-scener än i europeisk film, och i Frankrike är temat ”Madonna-Hora” ständigt återkommande (O’Toole, 1999). Denna ”nationalisering” av pornografi började före hårdporreran. I Paul English *The history of Erotica* som publicerades i Sverige 1932, nämndes England som huvudsaklig producent av flagellationsakter (sadomasochism) med Indien och Sydafrika som avnämarländer. England skilde sig genom sin fallenhet för grymhet, medan Italien ”når in i den orientaliska sexualitetens zon” vilket innebär sodomi, och Tyskland iscensatte i sin tur vanliga samlag i olika ställningar (English, 1932:393). På liknande sätt följer bruket av historisk fetischism landsgränser. Det är framför allt i USA och i Italien som Clioporrfilmer produceras, och följaktligen återfinns där ett flertal filmer om antiken och den amerikanska historien, vilda västern och amerikanskt 1950-tal.

Populärkulturen kännetecknas av sin upprepande och imiterande funktion; pornografin har just ofta kommit att kopiera spelfilmer. När hårdporren slog igenom under 1970-talet lanserades en rad imiterande sexversioner under titlar som låg nära förlagan, till exempel *Flesh Gordon* (Benveniste & Ziehm, 1974). Samma fenomen inträffade med den historiska filmen. Fellinis *Satyricon* (1969) följdes av en mjuksex-version och föranledde en omdöpning av förlagan till *Fellinis Satyricon*. *Caligula* (Brass & Guccione, 1979) är ett annan film som blivit känt som pornografiskt spektakel snarare än som historiskt drama. Filmen utkom 1979 initierad och finansierad av Penthousemogulen Bob Guccione, med bland annat Peter O’Toole och Helen Mirren i skådespelargalleriet. I efterhand klipptes scener

© Författarna och Studentlitteratur

med porrmodeller från Penthouse in. Filmen har senare fått en rad efterföljare i porrbranschen. Andra budgetkrävande filmer med historiska anspråk var till exempel *Captain Lust and the Pirate Women* (1979) och *Sodom and Gomorrah* (1979). Under 1980-talet fick Mozartfilmen *Amadeus* (Forman, 1984) en efterföljare i porrgenren där spelfilmens antagonister Mozart och Salieri i porrupplagans historia är de såtaste vänner som delar, om inte karriär, så åtminstone kvinnor och sexuella upplevelser.

När porrbranschen själv ibland blickar tillbaka delas hårdpornografi i rörliga bilder ofta upp i två perioder; den kvalitativa högtstående guldåldern före video- och massdistributionens tid fram till mitten av 1980-talet, och tiden efter som kännetecknas av massproducerade filmer med mindre konstnärlig fantasi (Barbano, 1999). I pornografi med historisk handling används historien, liksom i annan populärkultur, som ett (erotiskt) rum. Trovärdigheten skapas, liksom i reklam, ofta genom texter på emballage och i reklam, med syfte att skapa en stämning. Porrfilm och andra sexprodukter handlas ofta via Internet och därför blir texten som säljer produkten viktig. Ett återkommande tema på den skrivna texten på videokassetterna är att understryka den naturliga kopplingen mellan sex, ofta kombinerad med våld, och historisk förflutenhet. I presentationen som möter köparen på Internet kan man till exempel läsa om *Caligula* och dekadensen vid Neros hov där oskyldiga kvinnor kastades till lejonen om de inte villigt tog del i orgier: ”Ingen har lov att säga emot sin kejsare – speciellt inte mot Caligula”. I en film som travesterar *Skattkammarön*, heter det: ”Väck barbaren inom dig! Tänk dig den tid då spriten flöt, då slagsmålen avlöste varandra, då kvinnor var byte och mannen jägare, som kan få fatt på det han vill – med vapen i handen. Talar vi om år 2000? Nej, Karibien på 1600-talet. Rövarepokens storhetstid då piraterna kunde plundra ett land snabbare än vår egen regering” (*förf. översättning*).

Enligt dessa presentationer som finns att läsa på bolaget Max’s hemsida – ”Skandinaviens största bolag inom erotik” – berättas den ocensurerade sanningen för att visa på det naturliga och universella i sex och lust. Porrfilmerna inte bara berättar om hur det var förr i världen, det förflutna kopplas även aktivt ihop med vår samtid. I filmen *Tidsmaskinen* (Enright, 1998) blir hjältinnan slungad tillbaka till ett frigjort 60-tal. Hennes tidsresa gör det möjligt att bevara sitt

© Författarna och Studentlitteratur

Porrfilmen Constance *som vänder sig till en kvinnlig publik använder genomgående "gammaldags" detaljer för att skapa en sfär av kittlande erotik på bekostnad av traditionell pornografiskt innehåll. Bilden föreställer omslaget till videokassetten.*

© Författarna och Studentlitteratur

nuvarande jag i en tid av frivolt leverne. I en annan film med sadomasochistiskt tema och Markis de Sade i huvudrollen är tidsresan den omvända, där behoven av idag möter 1700-talets perversioner.

Inom clioporren är kläder och möblemang ofta tidsenliga, om än med en bristande kvalitet, men i sexscenerna används aldrig redskap hämtade från historisk tid. Det som gör pornografiska filmer till pornografi är att sexscenerna är realistiska. Aktörerna och aktriserna gör ”det” på riktigt, och denna realism går stick i stäv med den representativa och fiktiva handling som i övrigt kännetecknar hårdporrgenren (Kipnis, 1998). Det kan förklara varför sexscenerna inom clioporren är traditionellt pornografiska, medan texterna som presenterar filmerna inom genren ger sken av att verka i en annan tid. Genom historisk fetischism skapar filmmakarna en sfär av fantasi och stämning som sedan relateras till betraktarens erfarenhet.

Historiska visualiseringssvårigheter återfinns i clioporren, liksom i kostymdramer generellt, på flera sätt. Åskådarens måste känna igen sig och kunna identifiera sig med det som beskrivs på bilderna. Bilderna får heller inte framstå som löjeväckande, ett problem som är relaterat till i synnerhet manlig kostymering (Tashiro, 1998). Denna problematik är uppenbar i pornografi. Därför går maskuliniteten före det tidsenliga, och figurer i piratkläder, byxor och skjorta går före klädestyper från 1700-talet eller barocken. Kvinnodräkter är uppenbarligen inte lika problematiska. Silkiga strumpor, flortunna slöjor, smink och korsetter påminner om annan rekvisita i pornografi och får därför en dubbel koppling som förstärker den sensuella upplevelsen.

Constance

Bolaget och regissören Knud Vesterskov valde en historisk tematik för porrfilmen *Constance*. Ambitionen var att skapa en lekande känsla av distans och närhet, men även av en erotiskt laddad och svunnen tid. Historiseringen i *Constance* sker dels genom tillbakablickar i tiden, dels genom kostymer. Filmens nutida huvudperson, som i övrigt aldrig uppträder i sexscener, läser sin mormor Constances dagbok. Bokens svårlästa handskrift ligger som en transparant

 © Författarna och Studentlitteratur

slöja över bilden av den unga kvinnan som nyfiket följer sin mormors berättelser från en svunnen tid. Genom en berättarstämma får man höra om de erotiska lekar Constance beskriver i karaktären Lolas hus. Vem Lola är får vi aldrig veta, hon tycks vara Constances sexuella alter ego och hennes hus är en lustens högborg där hon bor med sin hjärtevän och husslav. Det är Lola som fostrar Constance i hennes sexuella uppvaknande. Vi får se hur Constance – spelad av porrmodellen Anais – flyr över brinnande fält iklädd en vit empireinspirerade klänning med tyll och slöjor. Hon har lockigt hår och är osminkad. Hennes kostymering påminner om engelsk kostymfilm under 1990-talet. Den ikonografiska likheten medverkar till två viktiga resultat. För det första kopplas Constance aktivt till en filmtradition med i huvudsak kvinnlig publik och är därför bekant för den tänkta publiken. För det andra bidrar denna kopplingen till kvalitetsfilmer med litterära förlagor, till att ge *Constance* en prägel av bättre kvalitetsfilm.

Lola, som spelas av den danska porrstjärnan Katja Kean, uppträder däremot i historisk kostym som hämtar detaljer från barockens tunga draperade kjolar, även om hennes make-up och frisyr inte följer samma linje. Det är intressant att den sexuellt frigjorda kvinnan uppträder i kostymer som associeras till äldre epoker medan Constance, i egenskap av mormor till läsaren, utseendemässigt placeras runt sekelskiftet. Betraktaren är, liksom filmens moderna kvinna som läser dagboken, närmare Constance i tid än den erotiskt erfarna Lola. Den förmodade kvinnliga betraktaren närmar sig pornografin via sekelskiftet och vidare till en tid höljd i dunkel. Ett liknande grepp återfinns i spelfilmen *Elizabeth* (Kapur, 1998), som handlar om den engelska drottningen Elizabeth. Filmens huvudperson kliver ner från det engelska kulturarvets piedestal och gestaltas som en ung kvinna med både maktanspråk och sexuell aptit, ett brott mot traditionen som uppvisat Elizabeth som en avsexualiserad och vitmaskerade jungfrudrottning. ”Genom att röra sig under 1500-talet, har filmmakarna skapat ett slags förmodernt rum för att kunna spela ut farlig primitivism och irrationella passioner” (Higson, 2003:239, *förf. översättning*). Men sex och erotik är i *Elizabeth* är intimt förknippat med mord och död. (Renée Pigeon 2001:17). Kopplingen mellan förmodern lusta och mord förekommer inte i *Constance* som istället lyfter fram den förmoderna lusten i relation till karnevalen.

© Författarna och Studentlitteratur

I likhet med andra historiska porrfilmer används inte historisk rekvisita i *Constances* sexscener. Kvinnornas underkläder är till exempel i ett flertal scener direkt samtida och förhållandevis vardagliga. Däremot iscensätts stämningen genom romantiska historiska objekt; vi ser en himmelssäng i vitt, Constances säng, med gammaldags tvättfat och en spegel. Rummet liknar ett flickrum. Tapeter och rekvisita påminner om Laura Ashley, men de historiska detaljerna används inte fetischistiskt utan som bakgrundsbilder. Eller för att uttrycka sig som Aftonbladets recensent Åsa Moberg beskrev handling och miljö: ”En nutidskvinna läser sin mormors dagbok och samlagssekvenserna förläggs till mormors ungdom, vilket ger en sober sekelskiftesmiljö, det lilla man nu ser av den” (Moberg, 1998).

I en porrfilm för kvinnor blir naturligtvis mansbilden viktig. Lolas vän (Marc Duran) bär kroppsarbetarens kläder, enkla byxor med hängslen och vit skjorta. Hans maskulinitet understryks av den drängkammare där han bor och besöks av Lola. På golvet ligger halm och kroppen exponeras när han tvättar sig i ett enkelt porslinstvättfat. Lolas man är kroppsarbetande och muskulös. I en karnevalscen där maskeringen är det centrala fetischistiska inslaget bär Marc Duran en venetiansk guldmask med förlängd näsa, en fetisch som understryker hans roll och potenta betydelse i filmen. Husslaven (Niels Dencker) uppträder däremot i nattskjorta, inburad i en järnbur från vilken han endast släpps ut när Lola och hennes vänner ska leka. Styrkeförhållandet mellan Lola och hennes slav lyfts fram av bland annat kläderna som när Lola vilar i en barockklänning på en divan medan hon vällustigt äter körsbär och samtidigt tillfredsställs oralt av en i nattskjorta klädd husslav. Scenerna är analoga med de antika teman där kejsaren tillfredställs på liknande sätt av sina kvinnliga slavar.

Skådespelarsammansättningen är, i likhet med spelfilm, genomtänkt i *Constance*. Betraktaren möter syndens näste genom Constance, som är finlemmad med liten byst och blek hy. Valet är ingen tillfällighet. Modellen gjorde sin premiär som Constance och valdes på grund av sitt oskuldsfulla utseende (Barbados, 1999:103). Hennes manliga motsvarighet, husslaven, är blek, spensligt byggd och framstår som ungdomlig genom bristen på kroppsbehåring. De utgör det oskuldsfulla paret, hon genom sin oerfarenhet och han genom sin något asociala framtoning – genom sitt glada masturbe-

 © Författarna och Studentlitteratur

Filmen Constance *använder den historiska rekvisitan för att skapa det maktförhållande mellan könen som präglar pornografi. På bilden uppträder den maskulina/kvinnliga/aktiva Lola med sin husslav, den feminina/manliga/passiva Paw klädd i nattskjorta. Bilden är hämtad från filmen* Constance.

rande och älskande framstår han som lätt efterbliven. Lola och hennes manliga vän har en helt annan fysik. Han är bredaxlad och hårig och hon är storbystad och solbränd. Skådespelarnas fysik i kombination med rolltypen gör Lola och hennes vän till maskulinum – aktiva, erfarna och sadistiska – och husslaven Paw och Constance till femininum – passiva, naiva och masochistiska.

Constances roll som nyfiken och förförd är inte ny i porrfilmsgenrens persongalleri. Däremot möjliggör husslavens roll ett tänjande av den maskulina, manliga rollen. Den uppenbara märklighet som iscensätts och blir autentisk i den historiska miljön medger att han får bete sig ”kvinnligt”. I två scener masturberar han och slickar av sina fingrar vilket närmast är att betrakta som ett genrebrott i heterosexuell pornografi där manlig homosexualitet eller ens antyd-

© Författarna och Studentlitteratur

ningar till detta är tabu. Därför blir rollfördelningen i *Constance* ett genombrott i hardcore-pornografin eftersom maskuliniteten genom tydlig symbolik och med hjälp av historisk fetischism inte längre endast hör ihop med mannens roll.

Clioporr och historia

En norsk recensent har kommenterat *Constances* historiebruk på följande sätt: ”Filmen er gjennomgående påkostet og har et troverdig og rikt plot. Litt slurv med detaljer gjør allikevel at vi ikke helt tror på at dette foregår i Danmark tidlig på nittenhundretallet” (Iversen, 2004). Min artikel utgår från att historiebruk i populärkulturens lägre genrer inte strävar efter att använda historia som en realistisk återspegling av det förflutna. Historien används som berättelsens rum och känslan av trovärdighet skapas av stämningar och visuella bilder som visar upp ett ”förr i tiden”, eller som i *Constances* fall, ett slags ”gammaldags erotik”. Skådespelarval och publikens övergripande kunskaper i historia samspelar för att möblera detta historiska rum, och populärkulturens tidsbegreppet binder både publik och berättelser till historien som öde. I likhet med reklam strävar pornografin efter att skapa ett sammanhang där vi känner igen oss, där de historiska referenserna är stiliserade och stereotypa, och där historiebruk ofta anspelar på nostalgi. Denna medvetenhet om hur historien ska tolkas medverkar till en ansvarfrihet för betraktaren, och pornografins utgångspunkt är att betraktaren inte tar ansvar för händelseförloppet. Fetischism i egenskap av ting eller konkretiserade fragment i en berättelse medverkar till att skapa närhet och distans, som i sin tur ska överbrygga betraktarens erfarenhetsvärld och de visualiserade fetischerna på bilder eller i filmer. Den historiska fetischismen exotiserar, maskerar och medverkar genom sitt tidsmässiga avstånd till en distans där autenticiteten avgörs av den dignitet som ett historiskt föremål signalerar.

Historiskt fetischistiska porrfilmer iscensätter underkastelse och ansvarsfrihet med stor auktoritet. Men som åskådare måste man övertygas om att fantasin kan aktiveras. En viktig ingrediens är att slippa göra ett val. Sadomasochism i hårdpornografi för heterosexuella bygger på en stiliserad lek där underkastelsen är ritualiserad

 © Författarna och Studentlitteratur

och valfriheten utom räckhåll. I de historiska porrfilmerna fungerar den stiliserade underkastelsen och friheten från att behöva välja, en ytterst central roll i den historiska kunskap som fetischeras, där till exempel kejsare var maktlystna, vilda västern var vild, karnevalens maskering depraverande och så vidare. Ansvarsfriheten understryks i scener där rollerna implicerar underkastelse. Det gäller i synnerhet i porrfilmerna. I antika scenarier placeras slaven i kejsarens våld. Både han, kejsaren, och hon, slavinnan, är determinerade i sina historiska roller. I sjörövarfilmen vet man att hjältinnan och hjälten älskar varandra, trots denna brinnande kärlek kastas de ut i erotiska och ovalda situationer. Hon blir brutalt förförd av onda män och han blir bunden av en hord lystna kvinnliga pirater och därefter tvingad till sex av en kvinna från överklassen. Och de kan inte annat göra än att njuta. Därmed blir underkastelsen en fetisch för ett frånvarande oansvar som vi inte kan ta i våra vardagsroller.

Däremot är dessa handlingar inte konsekventa i förhållande till den utlovade historia som presenteras. Man får aldrig se eller ens höra om att de kvinnliga slavarna som kastas till lejonen vid Caligulas hov. Tvärtom verkar de kvinnliga slavarna ytterst tillfredsställda med att tjäna kejsaren. Man får aldrig se att piraterna är ondskefulla, annat än när de binder huvudpersonerna för att sedan hetsa och reta utan större motstånd. Underkastelsen och ansvarsfriheten konstrueras på olika sätt i pornografi med historisk rekvisita. I de traditionella pornografiska filmerna för heterosexuella män stimuleras fantasin genom skillnaderna mellan baksidestexterna som lanserar ett historiskt panorama i karnevalistiskt perspektiv med innehållets stereotypa sexframställning. I filmen *Constance* som primärt riktar sig till en kvinnlig publik, används de historiska föremålen på ett estetiserande sätt med referenser till en kvinnlig visuell populärkultur. Pornutopia skapas genom Constances dagbok och tidsresan, och för oss via Constances minnen till ett karnevalistiskt paradis för länge sedan. Genom tidsresan och referenserna till kvinnlig kultur möjliggörs njutningen.

Medan traditionell pornografi använder historien som ett öde att ge sig hän i, är *Constance* genom sin tidsresa, ett slags historiebruk som pekar på handling; vad som står på spel är att omförhandla genren pornografi för att bjuda in en kvinnlig publik. Därför ”slarvas det” med tidsenliga detaljer, som recensenten påpekade. Filmen är en

© Författarna och Studentlitteratur

resa med kvinnan i centrum som rör sig lika mycket i nutid som i sekelskiftet och barockens karneval. Filmen får en karnevalistisk innebörd, inte genom sin burleska humor, utan genom att blanda högt och lågt.

Avslutning

I den här artikeln har historiebruk diskuterats i relation till populärkulturens genrer och funktion. Men frågan är vilka kopplingar som finns till kunskap om historia i andra sammanhang än populärkulturens? Varifrån kommer till exempel bilderna och fördomarna om historien som man sedan återfinner iscensatta i populärkulturen? I pornografin imiteras ofta kvalitetsfilm, och i recensionsverksamheten upprätthålls skiljelinjer mellan lägre och högre populärkulturella filmer. Men de stiliserade kunskaperna om historien kommer även från litteratur och politik. I en artikel om den kollektiva och skuldfria avskyn för nazister, menar Greil Marcus att det kollektiva hatet institutionaliseras till minnet under flera decennier både genom politiska och kulturella manifestationer för att bli ”a powerful basis for any genre of fiction” (Marcus, 1995:63). Hans budskap är att kulturella sanningar skapas genom en process i samhället, som en del i ett kollektivt minne. Epokers erotiska laddning har i regel sina rötter i litterära och konstnärliga förlagor, som till exempel pornografiska bilder från antikens Pompeji eller upplysningstidens pornografiska litteratur. De formar ett kulturarv från vilket populärkulturen lånar bilder.

Denna artikel vill visa att historiebruk i en mening följer vissa genreregler, och i en annan mening inte är bundna av dessa genrer så som de uppfattas. Populärkulturen följer bestämda mallar som inte har med förflutenhet att göra. Det innebär inte att historiebruk i populärkultur passivt underhåller. Visserligen återfinns historien som förseglat öde men historiebruket i till exempel *Constance* visar också att populärkulturens historiebruk kan skapa möjlighet till handling. Det finns alltså ingen självklart mönster som säger att sökandet efter kunskap befriar, medan historie(miss)bruk i politik och populärkultur endast befäster fördomar och passiviserar människor. Omvänt kan man med Friedrich Nietzsche, Jürgen Haber-

 © Författarna och Studentlitteratur

mas, Eric Hobsbawm och andra tänkare, fråga sig huruvida historia som kunskapsteoretiskt fält i akademi, skola och kulturarvsinstitutioner, befinner sig i ett historiskt rum som är förseglat av ödet eller om det bjuder på ett emancipatoriskt handlande och i så fall för vilka?

Slutligen handlar denna artikel om att form, funktion och innehåll är intimt sammanbundna. Genrekrav och stil påverkar innehållet i det som framställs, även i akademisk forskning (Trenter, 1999). Hur formas historia i skolböcker med bristfälligt bildmaterial? Hur påverkas synen på spelfilm som historieförmedling när Internet övertagit rollen som populärkulturens stora utmaning? Hur förändras innehållet i akademisk forskning när historikers forskning huvudsakligen publiceras i artiklar? Detta är inte oviktigt för människor som arbetar med historia, och det tvingar oss att överväga själva syftet med att söka historia, förmedla historia, bruka historia, lära historia. Om och om igen.

Referenser

Cartmell, Deborah, Hunter, Heidi Kaye & Whelelan, Imelda (eds.), *Trash Aestethics. Popular culture and Its Audience,* London; Sterling; Virginia, 1997.

Dwight Macdonald, *Masscult & Midcult, I Against the American Grain*, New York, 1962.

Hirdman, Anja: *Tilltalande bilder: Genus, sexualitet och publisyn i Veckorevyn och Fib aktuellt*, Stockholm, 2001.

Higson, Andrew, *English Heritage, English Cinema. Costume Drama Since 1980*, Oxford, 2003.

Hunt, Lynn (ed.), *The Invention of Pornography: Obscentity and the Origins of Modernity 1500–1800*, New York, 1993.

Jonsson, Kjell & Öhman, Anders, "Introduktion", i *Populära fiktioner*, Jonsson, Kjell & Öhman, Anders (red.), Lund, 2000.

Kipnis, Laura: "Pornography", i *The Oxford Guide to Film Studies*, Hill John & Gibson Pamela Church (eds.), Oxford, 1998.

Klynne, Allan, *Svenska Dagbladet*, 98-08-13.

Marcus, Greil, *The Dustbin of History*, Cambridge, Massachusetts, 1995.

© Författarna och Studentlitteratur

Marcus, Steven, *The other Victorians: A study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*, New York, 1974.
Moberg, Åsa, ”Godkänd balans mellan manligt och kvinnligt”, *Aftonbladet,* 98-11-20.
Mulvey, Laura, *Fetischism and couriosity*, London, 1996.
O’Toole, Laurence, *Pornocopia: Porn, sex, technology and desire*, London 1999.
Pigeon, Renée: ”’No mans Elizabeth’: The Virgin Queen in Recent Films”, i *Retrovisions. Reinventing the Past in Film and Fiction* Cartmell, Deborah, Hunter, I.Q. and Whelehan, Imelda (eds.), London, 2001.
”Puzzy Power manifestet”, www.innocentpictures.com (2003-12-10).
Root, Robert L., *The Rhetoric of Popular Culture. Advertising, Advocacy, and Entertainment*, New York, 1987.
Rowling, J.K., *Harry Potter och fången från Azkaban*, Stockholm, 1999.
Smith, Gary A., *Epic films: Casts, Credits and Commentary on over 250 Historical Spectacle Movies*, London, 1991.
Tashiro, C.S., *Pretty Pictures: Production Design and the History Film*, Austen, 1998.
Trenter Cecilia, *Granskningens retorik och historisk vetenskap. Kognitiv identitet i dansk historisk tidskrift, norsk historisk tidskrift och svensk historisk tidsskrift 1965–1990*, Uppsala, 1999.
Williams, Linda: *Hardcore: Power, Pleasure and the ’Frenzy of the visible’*, Berkeley, 1999 (1988).

© Författarna och Studentlitteratur

Historisk dokumentärfilm – resultatet av en förhandling[1]

David Ludvigsson

En vanlig vardagskväll sitter en miljon svenskar i tv-fåtöljen och ser på en historisk dokumentär. De får en stunds avkoppling och kanske lär de sig något. Detta faktum, att många människor möter historia genom historiska dokumentärfilmer på tv, är utgångspunkten för den här artikeln. I själva verket är det betydligt fler människor som ser ett vanligt historiskt tv-program än som läser en bästsäljande historisk bok. Tv erbjuder alltså en viktig kanal för historieförmedling i Sverige idag och därför är det angeläget att undersöka vad tv-mediet egentligen gör med historien. Till exempel bör vi ställa frågan: vilka möjligheter och begränsningar har den historiska dokumentären när det gäller förmedling av historisk kunskap?

Den historia vi möter, både på tv och i böcker, är resultatet av en förhandling där författaren eller filmaren har försökt att jämka samman olika ideal. De olika faktorer som påverkar produktionen av en historisk dokumentärfilm kan sorteras i tre kategorier: kognitiva, moraliska och estetiska faktorer eller hänsynstaganden. Kognitiva hänsyn betyder att författaren prioriterar kunskapsförmedling. Idealet är att förmedla ny historisk kunskap. Moraliska hänsyn betyder att författaren prioriterar externa mål som till exempel politiska värderingar, eller ekonomisk framgång. Estetiska hänsyn betyder att formideal är det som väger tyngst. Idealet är då att skapa en estetiskt tilltalande berättelse. Alla tänkbara faktorer som påverkar författaren kan i princip härledas till någon av de tre kategorierna. Ofta kan idealen uppfyllas samtidigt, men ibland kolliderar de och författa-

1 Texten bygger på David Ludvigsson, *The Historian-Filmmaker's Dilemma: Historical Documentaries in Sweden in the Era of Häger and Villius*, Uppsala, 2003.

© Författarna och Studentlitteratur

ren tvingas välja vad hon ska prioritera. Det kan gälla att förenkla en berättelse eller att anpassa den till vår tids moraliska värderingar, trots att bearbetningen – estetiskt eller moraliskt motiverad – innebär ett brott mot vår faktiska kunskap om det förflutna. Förhandlingen mellan de olika idealen sker ständigt och kan vara medvetna handlingar eller något som görs omedvetet.

Insikter om hur faktorerna samverkar och bryts mot varandra är en värdefull kunskap för alla som bättre vill förstå vad en historisk dokumentärfilm är och kan vara, vad den gör med historien och vad den kan göra. I den här texten ska jag belysa samspelet mellan faktorerna genom att diskutera några historiska dokumentärer av Olle Häger och Hans Villius. Men innan vi går över till Häger och Villius historiska program ska jag säga några allmänna ord om den historiska dokumentären. Först av allt en definition: en historisk dokumentärfilm är en film som gör anspråk på att de skildrade händelserna eller förhållandena hände eller existerade i det förflutna så som de skildras (Ludvigsson, 2003:65; Plantinga, 1997). Definitionen kanske tycks onödigt krånglig, men formuleringen att filmen ”gör anspråk på” är viktig eftersom den påminner om att verkligheten kan skildras på olika sätt. Detta innebär givetvis inte att alla framställningar om en historisk händelse är lika rimliga och ”korrekta”. Men eftersom tv är ett bildmedium så måste man få fram något sorts bildmaterial som kan hjälpa till att förmedla filmens berättelse. Ibland finns det autentiska bilder av de människor man vill berätta om, ibland inte.

Det är framför allt tre strategier som används för att skildra det förflutna i en dokumentärfilm: förklarande, observerande och medverkande (Nichols, 1991). Den förklarande strategin innebär att en berättare kommenterar det som filmen visar. Berättaren kan synas i bild eller vara osynlig och berätta ”över” bilderna. Den förklarande strategin används ofta när dokumentärfilmaren utgår från ett autentiskt bildmaterial som till exempel gamla fotografier eller journalfilmer. Berättaren behövs då för att förklara vad bilderna visar. En annan strategi är den observerande, som innebär att filmen låter tittarna observera världen rakt genom kameraögat utan att någon berättare på ljudspåret ställer sig mellan tittaren och den filmade världen. Visserligen kan man inte filma det förflutna i efterhand, men i olika sammanhang används bilder som gör anspråk på att

 © Författarna och Studentlitteratur

låta oss se det oförvanskade förflutna. Det kan vara när man använder skådespelare som uppträder utklädda till forna tiders människor, eller när filmen visar okommenterade naturbilder vilka visar förflutenhetens landskap (fast även de kan vara nytagna och därigenom fejkade). Ett tredje alternativ är den medverkande strategin, där filmaren finns med som en aktör i filmen, antingen direkt synlig i bild eller i varje fall indirekt ger sig till känna. Strategin är vanlig i samband med intervjuer. Det kan vara en gammal människa som intervjuas om sina minnen eller en historiker som får berätta om händelser längre tillbaka i tiden. Intervjuaren märks vid sådana tillfällen mer eller mindre.

I olika historiska dokumentärer används olika strategier för att representera det förflutna. Enskilda dokumentärfilmare specialiserar sig ofta på en strategi som förklarande eller medverkande. Det är delvis en följd av filmtekniken som är starkt tidsbunden, men påverkas också av kognitiva, moraliska och estetiska överväganden. Under många decennier var det vanligt att använda den förklarande strategin eftersom det var en politisk uppfattning att filmerna skulle utbilda tittaren. Senare, under 1970-talet, växte intresset för enskilda människors minnen av olika händelser. Nya lätta kameror gjorde det också lättare att filma ute i stugorna, vilket ledde till att den medverkande strategin blev vanligare. I 1990-talets historiska tv-program blev det vanligt att en berättare dök upp på bild, i historiska miljöer, vilket är en variant av den förklarande strategin. Herman Lindqvist var en av dem som i Sverige använde sig av den här nygamla formen. Han liksom många andra presentatörer valde dock ett personligt tilltal och berättade mustiga historier snarare än problematiserade det förflutna. Förändringarna i innehåll och form visar att den historiska dokumentären är stadd i ständig förändring, både i Sverige och internationellt.

Historiska dokumentärer produceras på flera håll i samhället, både av ”fria filmare” och av producenter knutna till tv eller museer. Men den distributionskanal som är ojämförligt starkast i det moderna Sverige är tv. När Sveriges Television (SVT) bildades på 1950-talet fick den historiska dokumentären i Sverige en stabil produktionsmiljö och distributionskanal. Medielandskapet förändrades starkt under 1990-talet, men SVT har fortsatt att vara en viktig miljö för produktion och distribution av historiska dokumentärer.

© Författarna och Studentlitteratur

Historieproducenterna Häger och Villius

De historiska program som SVT har visat genom åren är producerade antingen i Sverige eller utomlands. Det finns flera svenska filmare som har gjort sig ett namn som producenter av historiska dokumentärer, till exempel Maja Hagerman, Björn Fontander och Dag Stålsjö (Ludvigsson, 1993:91–118). Men mest kända är Olle Häger och Hans Villius som anställdes vid SVT på 60-talet just för att göra historiska program. De började arbeta tillsammans 1967 och fortsatte med det ända till 2001. Genom åren hann de göra ungefär hundra vanliga dokumentärer (30 till 60 minuter långa) och hundrafemtio femminutersprogram. Häger och Villius är unika bland svenska producenter, främst eftersom de gjort så många historiska program och arbetat med historia under så lång tid. Det som också gör dem speciella är att de båda är utbildade historiker. Hans Villius disputerade i historia 1951 och hade sedan en akademisk karriär innan han började arbeta på SVT. Olle Häger skrev en licentiatavhandling i historia 1964 innan han gick över till tv.

Under årens lopp hade Häger och Villius flera funktioner på SVT och i historie-Sverige. Bland annat gav de ut en rad historiska böcker. Inom SVT hade de också viss betydelse eftersom de påverkade vilka historiska program som köptes in från utlandet, och i någon mån även vilka historiska program som gjordes inom företaget. Men deras viktigaste funktion var förstås den som tv-producenter.

Deras produktion kan delas in i tre perioder. Den första perioden pågick från 1967 och tio år framåt, då de lärde sig arbeta med tvmediet och gjorde flera program om utländsk, politisk historia. Från senare delen av 70-talet orienterade de sig istället mot svensk, social historia. Runt 1990 pensionerades Hans Villius och fick därefter klart mindre betydelse för arbetet. Den andra perioden motsvarar ungefär 1976–1990. Därför kan en tredje period urskiljas, 1990–2001. Om vi relaterar till de formbegrepp som jag nämnde tidigare har Häger och Villius framför allt använt de förklarande och medverkande strategierna när de har representerat historia på film. De är formmässigt ganska konventionella, snarare än avantgardistiska.

© Författarna och Studentlitteratur

Men i vissa avseenden var de nydanande, bland annat genom att utveckla en mycket nära relation mellan bild och berättartext, där berättartexten tar sin utgångspunkt i detaljer i bildmaterialet. Detta märks inte minst i den prisbelönade serien *Svart på vitt* (1984–1992).

Hur gick förhandlingen mellan kognitiva, moraliska och estetiska faktorer när Häger och Villius producerade sina program? På de närmaste sidorna ska jag försöka besvara denna fråga genom att titta närmare på tre av deras historiska dokumentärer. Den första handlar om det stora svältåret i Norrland 1867, den andra om ett spetälskesjukhus i Hälsingland i början av 1900-talet, och den tredje om arbete i Sverige under 1900-talet. Programmen gjordes under 1970-, 80- och 90-talen och ger en klar bild av hur ett par erfarna producenter gick till väga när de gjorde historiska tv-program.

Moral i fokus: *Ett satans år*

Programmet om svälten i Norrland 1867, *Ett satans år*, gjordes 1976–77 och visades på tv julen 1977. Häger och Villius hade börjat förbereda programmet flera år tidigare genom att prata med historiker på universiteten. Men eftersom ingen hade forskat på allvar om svältåret 1867 blev de tvungna att själva gå till källorna. De åkte till landsarkivet i Härnösand och läste rättegångsprotokoll, så kallade domböcker, från svältåret. På Nordiska museet i Stockholm tog de del av gamla intervjuer som gjorts med människor som varit med om svälten. I Skellefteå fanns en stor klippsamling från dåtidens tidningar. En av de anställda på museet där samlingen förvarades gick igenom den och kopierade intressanta texter som han skickade till Häger och Villius. På det här sättet byggde de upp sina faktakunskaper om svältåret.

Ett av rättegångsprotokollen i Härnösand var från ett mål som gällde den fattige pojken Nils Petter Wallgren, som dog under svältvintern. Producenterna beslöt att använda honom som huvudperson i programmet, så att svältåret kunde skildras genom någons upplevelser. Eftersom det inte fanns några fotografier av den verklige Nils Petter letade de fram en ung, smal pojke och klädde honom i 1800-talskläder. Pojken fotograferades sedan i svart-vitt i

© Författarna och Studentlitteratur

Ett satans år. *Drömmen om Amerika levde i fattigdomens Sverige, och detta illustreras med en bild där Nils Petter Wallgren läser en indianbok. Wallgren utnyttjas alltså för att visualisera generella historiska fenomen.*

Foto: Jan-Hugo Norman.

miljöer som kunde användas för att illustrera berättelsen om honom. Men av arbetsmaterialet kan man se att Häger och Villius inte bara ville berätta om själva svälten utan också om hur samhället såg ut vid den här tiden. Det gällde framför allt sågverksindustrins framväxt, proletariseringen av landsbygden samt den framvällande utvandringen. Efter hand strök de emellertid bort flera sådana partier från manus och renodlade programmet mera runt berättelsen om hur svälten uppstod och hur man då försökte hantera den.

Ett satans år ger en kronologisk skildring av svältåret 1867. Programmet börjar på vårvintern, fortsätter genom den korta sommaren och slutar sedan med höst, vinter och svält. Årscykeln gör att det blir lätt att följa handlingen, och tittaren förstår också snabbt att den nya vintern kommer att bli förfärlig. I samband med att programmet når sommaren så görs en utvikning om sågverken och utvandringen.

© Författarna och Studentlitteratur

Formellt sett används en förklarande strategi för att representera det förflutna. Flera olika grepp används för att förmedla kunskap om svältåret. Berättaren läser utdrag ur två ögonvittnesskildringar, vilket skänker närvarokänsla. Bristen på autentiska bilder var ett svårare problem. Producenterna hittade inga fotografier av svältande människor, vilket berättaren i programmet också påpekar, men däremot spårade de svälten i ett fotografi som visar hur ett skepp sjösätts i Härnösand i början av sommaren 1867. Kameran zoomar in några personer i förgrunden och berättaren påpekar att de har vinterkläder på sig – fast det borde vara sommar. Berättaren påpekar också att man kan se snö på marken. Därigenom blir fotografiet av ett skepp ett bildbevis för att sommaren kom sent, vilket skulle leda till att sådden kom igång för sent och att skörden senare slog fel. Som ersättning för autentiska bilder användes till stor del nyfilmade landskapsbilder, som när kameran sveper över ett snötäckt skogslandskap och musik ackompanjerar berättarens ord att det tog månader innan människor fick veta vad som hände i det ”väglösa landet”.

En intressant del av programmet handlar om nödhjälpen som skickades till Norrland. Berättaren framhåller att rika människor bidrog till hjälpen, men betonar samtidigt överhetens oförmåga att identifiera sig med de nödlidande. Han citerar ett herdabrev från biskopen i Härnösand som skyllde svälten på människornas dåliga leverne. På så vis frammanar programmet ett samhälle med inneboende spänningar, och tittaren måste rimligen ta avstånd från den överhet som inte behandlade de svältande med respekt.

Men det intressantaste greppet i programmet är användandet av Nils Petter Wallgren. Vi möter honom först hemma hos hans familj i en rekonstruerad scen där man ser människor agera i tidstypiska kläder. Medan kameran låter oss få en glimt av grisslakten som pågår så säger berättaren att Nils Petter Wallgren omnämns i domboken för Bygdeå, varpå kameran fryser bilden av den smale pojken och berättaren tillägger att ”så här har vi föreställt oss honom”. Producenterna anstränger sig med andra ord tydligt för att tala om för tittarna vad som är rekonstruktionens status.

Nils Petter Wallgren används i programmet som en representant för de fattiga som försökte hitta arbete, som tvingades lämna sina hem och som drömde om en bättre tillvaro. Svart-vita, nytagna fotogra-

© Författarna och Studentlitteratur

fier av honom används som illustration till allmänna resonemang om hur de fattiga drog fram längs älvdalarna i jakt på arbete. Mot slutet av programmet, när tittaren vet att svälten är ett faktum, så återvänder berättaren till Nils Petter Wallgren och berättar om hur han fick stryk av sin arbetsgivare, blev sjuk och hur han slutligen dog. Även i detta tragiska öde blir han en representant för de fattiga som gick under 1867.

Berättelsen om Nils Petter Wallgren bygger på fakta. Men samtidigt är det ett urval fakta, det är inte ”hela” berättelsen. Av domstolshandlingarna framgår att Wallgrens arbetsgivare, som behandlat honom illa, faktiskt dömdes till dryga böter. Men det får vi inte veta i programmet. En annan detalj i programmet är att när det omtalas att Wallgren låg sjuk och ”ingen brydde sig om honom” ser vi en bild av Wallgren där han ligger påpälsad i halvmörkret. Intrycket är att han ligger ensam i ett uthus, men i själva verket bodde han i köket där också andra människor sov. Bilden av den ensamme, lidande Wallgren är inte felaktig, men det tål att påpekas att producenterna också hade kunnat välja en bild där någon gav Wallgren något att äta eller dricka. Utan att vara mera sann skulle en sådan bild ha givit ett helt annat intryck än den där han ligger ensam. Urvalet av fakta och valet av bilder samverkar till att förmedla intrycket av orättvisa, lidande och förtryck.

Under arbetet med *Ett satans år* tog producenterna hänsyn till en rad olika faktorer. De förberedde sig noga genom att gå till primärkällor, tala med forskare och leta rätt på autentiska miljöer att filma i. Uppenbarligen strävade de efter att både skaffa sig och förmedla kunskap om svältåret. Strävan efter att förmedla en attityd till kunskap ledde också till att de tydligt markerade att bilderna av Wallgren inte var autentiska. Men samtidigt med denna strävan efter kunskapsförmedling byggde de berättelsen om Wallgren på ett urval fakta och komponerade bilder av honom på ett sådant sätt att de åstadkom både en moraliskt indignerad stämning och en dramatisk slutpunkt på programmet. Med andra ord så hade moraliska faktorer inflytande på programmet. Eftersom orättvisor betonas och ”skurkar” pekas ut så tydligt är det inte fråga om en allmänmänsklig moral utan ett slags politisk-moralisk hållning.

© Författarna och Studentlitteratur

Formens betydelse: *Spetälskesjukhuset*

Under arbetet med olika program under 70-talet hände det att Häger och Villius hittade gamla fotografier som vart och ett tycktes vilja berätta en historia. I början av 1980-talet prövade de därför att göra kortprogram som utgick från enstaka fotografier. Serien *Svart på vitt* blev en succé och kom att pågå under nästan tio år. 1986 ledde den rentav till att Häger och Villius fick Stora journalistpriset. Ett av de allra första programmen i serien hette *Spetälskesjukhuset* (1984) och byggde på ett fotografi av sjukhuset i Järvsö, som togs i början av 1900-talet.

Precis som med *Ett satans år* krävdes forskarmöda för att få fram kunskap om fotografiet och motivet. Olle Häger skaffade fram rullor med personalens och patienternas namn från åren kring sekelskiftet, gjorde upp listor och jämförde med människorna på bilden och försökte den vägen komma underfund med när fotografiet kunde vara taget. Kontakt med en gammal före detta anställd gjorde att några ur personalen kunde identifieras, och eftersom löv på marken pekade på att det var tidig höst kunde tidpunkten till slut sättas till 1906. Häger lyckades också identifiera den enda unga flickan på bilden, tolvåriga Engla Maria Flygare som var sjuk i spetälska. Utöver detektivarbetet med att identifiera detaljinformationer i bilden så läste han också in sig på sjukdomen spetälska. Först därefter kunde han skriva speakertexten.

Programmet är bara knappt fem minuter långt och bygger bildmässigt på ett enda fotografi. Ändå är det estetiskt sett mycket avancerat. Kameran rör sig över bilden och fokuserar detaljer medan berättaren och enstaka ljudeffekter används för att rikta uppmärksamheten mot det ena eller andra och för att skapa stämning. Programmet består av fyra delar. Först ligger kameran stilla över bilden, medan berättaren karakteriserar det vi ser: ett stort hus med ett antal människor samlade framför ”på en krattad grusgång”. Fågelkvitter på ljudspåret bidrar till känslan av sommaridyll. Först efter att ha etablerat idyllen bryter berättaren upp den genom att avslöja att det vi ser är ett sjukhus.

Sedan börjar kameran panorera över bilden från vänster till höger. Den rör sig över människornas ansikten medan berättaren talar om

© Författarna och Studentlitteratur

Spetälskesjukhuset. *Längst ute till höger, en detalj i den stora bilden, står Engla Maria. Hennes öde ger konkretion åt berättelsen om spetälskesjukhuset.*
Fotograf okänd. Med tillstånd av Börje Björklund.

© Författarna och Studentlitteratur

spetälskans härjningar. Här finns intressant nog en nära relation mellan ord och bild. När berättaren säger att sjukdomen drabbar ögonen så ser vi just en man som har något fel på ögonen, och när kameran rör sig över personalen så passar berättaren på att tala om hur sköterskorna ”frasar fram” inne i sjukhuset. Med andra ord får tittaren känslan av att se med egna ögon det berättaren talar om, trots att det egentligen bara är en gruppbild vi tittar på. I princip handlar det om två olika relationer mellan ord och bild. När det gäller mannen med de sjuka ögonen ”förankras” bildens information genom att berättaren preciserar vad det är vi ser. När det gäller allmän information om spetälska däremot ”adderas” information till bilden (Barthes, 1984).

När kameran har avslutat panoreringen stannar bilden på kvinnorna längst ut till höger. I hörnet av bilden kan också anas en telefontråd. Berättaren funderar på när fotografiet kan vara taget. Han redogör för sina iakttagelser, påpekar att det är telefon indragen till huset vilket gör att ”det måste vara efter 1902” och slår slutligen fast att det bör vara 1906. Under hela det här resonemanget ligger kameran stilla över kvinnorna till höger i bilden. Längst ut bland dem står en flicka, och i den avslutande fjärde delen av programmet är det hon som står i fokus. Berättaren säger hennes namn Engla Maria och berättar hennes livs historia, som också är berättelsen om hennes familj. En efter en hamnade de på sjukhuset för spetälska, och en efter en dog de. Engla Maria ger programmet den personliga dimension som behövs för att tittarna ska kunna känna identifikation. När vi hört den tragiska familjehistorien blir det extra starkt att få veta att Engla Maria kommer att dö ett par år efter att fotografiet tas. Från att ha inletts i en saklig, närmast positiv ton så slutar alltså programmet med den omskakande berättelsen om en ung, döende människa. Konsekvensen blir rimligen att tittaren känner en allmänmänsklig moralisk indignation över att sjukdomen måste leda till döden.

Det lilla programmet påverkades av en rad olika faktorer. De noggranna förberedelserna är exempel på kognitiva hänsyn. Det finns också en dimension av moralisk upprördhet eller sorg över människors öden i den avslutande scenen om Engla Maria. Men inte minst bör man betona den estetiska aspekten i produktionen. Estetiken lade begränsningar på programmet på flera sätt. Programmet ingick

© Författarna och Studentlitteratur

i en femminutersserie, vilket innebar en ganska stark begränsning av vad som kunde hinna sägas och visas. Den tydliga dramaturgin med saklig information före det engagerande slutet påverkade också vad som kunde ges plats. Slutligen innebär den estetiska tekniken att berättaren håller sig nära vad som kan ses i bilden. Berättelsen förankras i bilden. I praktiken innebär det att filmaren inte kan föra in särskilt mycket osynlig information i programmet. Med andra ord får estetiken, formen, stor betydelse för programmets innehåll.

Kunskapsförmedling: *Hundra svenska år*

I mitten av 1990-talet började många tv-bolag planera programsatsningar inför sekelskiftet. Olle Häger fick SVT:s uppdrag att göra en serie om Sveriges 1900-talshistoria, och han kom att ägna flera år åt detta jätteprojekt. Tidigare hade han och Villius brukat göra allt förarbete själva, men nu fick han förstärkning. Villius hade formellt gått i pension några år tidigare men ingick som rådgivare i den grupp av medarbetare som assisterade Häger under arbetet med *Hundra svenska år* (1999).

Gruppen beslutade att varje program skulle sträcka sig över hela 1900-talet. De tog fram ett stort antal förslag på tänkbara teman och kontrollerade sedan vilka av dessa som kunde täckas bildmässigt av SVT:s filmarkiv. Resultatet blev en lista med tio teman som skulle behandlas i ett program vardera. Det är intressant att notera vilka ämnen som valdes ut och vilka som valdes bort. Ett program skulle handla om de svenska kungligheterna, och enligt Häger var skälet till detta estetiskt. SVT:s filmarkiv innehöll helt enkelt enorma mängder arkivfilm om kungafamiljen. Som kontrast kan nämnas att förslaget att göra ett program om våld under 1900-talet lades åt sidan eftersom arkivet hade ont om autentiska filmbilder som skildrade våld. Exemplet visar hur tillgången på bilder direkt påverkat vilka program som gjorts om det förflutna.

Arbetsgruppen gick systematiskt till väga. De kontaktade historiker för att få tips om nya rön och aspekter på 1900-talet som borde vara med i serien. Framför allt gick de igenom det bildmaterial som fanns att tillgå, och letade rätt på gamla människor att intervjua.

© Författarna och Studentlitteratur

Den formmässiga idén var att visa upp arkivets gamla filmskatter och komplettera dem med intervjuer med personer som varit med om det som filmerna visade. Flera tusen timmar arkivfilm gicks igenom i jakten på bra (och helst okända) filmsekvenser. Sökandet efter ögonvittnen skedde dels genom telefonsamtal till servicehus och lokaltidningsredaktioner runt om i landet, dels genom ”efterlysningar” på tv som gick till så att man visade en sekvens med arkivfilm och därefter bad människor höra av sig om de kände igen någon i filmen. Det första Häger började leta efter var vittnen till skottlossningen i Ådalen 1931. Häger var själv från södra Norrland och det tycks som om Ådalen hade en central betydelse i hans förståelse av 1900-talets Sverige.

Två personer med nyckelroller i programarbetet var redigeraren Kjell Tunegård och ljudteknikern Gunnar Nilsson. Tunegård fick en fri roll att klippa ihop filmmaterialet, varpå Häger skrev speakertexten (som Villius läste in). Nilsson å sin sida fick till uppgift att förse de gamla arkivfilmerna med ljud. Många ljud kunde han leta fram i SVT:s ljudarkiv men andra fick han skapa själv. I slutändan skulle många tittare inte ens tänka tanken att ljudet från frustande hästar och skramlande spårvagnar kunde vara pålagt.

Åtta entimmesavsnitt i serien färdigställdes och sändes under hösten 1999. Ett av programmen handlade om arbete och kallades *I ditt anletes svett*. Programmet är uppbyggt som en kronologisk resa genom seklet från 1900 till 2000 och lägger den största tonvikten på de första decennierna. Arton intervjuklipp är integrerade i skildringen av decennierna fram till 50-talet, medan bara några korta intervjuklipp från 1990-talet representerar människorna under senare delen av seklet. Formellt sett används både den förklarande och den medverkande strategin för att representera det förflutna.

Arkivfilmerna visar människor i hårt fysiskt arbete, sysselsatta med jordbruk, fiske, järnvägsbygge, skogsarbete eller industri. En uppenbar kognitiv poäng med att visa dessa filmer är att den moderne tittaren får se gamla sysslor utföras på riktigt. Man får se hur det faktiskt såg ut när det begav sig. Som vanligt hos Häger och Villius kommenteras bilderna av en berättare. Men ibland är det snarare musiken som förmedlar filmarens tolkning av det förflutna vi ser på bilderna. Musiken är betydelsebärande genom att goda tider åtföljs

© Författarna och Studentlitteratur

av musik i dur, medan till exempel folkomflyttningarna på 60-talet åtföljs av melankolisk musik och alltså hjälper oss att förstå att denna historiska process var känslomässigt svår för många människor. Från demonstrationståg hörs Internationalen, 68-rörelsen får sjunga protestsånger och det snabba tempot på 1980-talet illustreras av snabb discomusik. Någon gång förmedlar musiken en nostalgisk ton, som i en sekvens då man ser timmerflottarna driva nerför älvarna.

De stumma arkivfilmerna har genomgående försetts med nytt ljud. Dessutom ljussattes de – ibland med någon detalj särskilt belyst för att framhäva denna. Ett tredje exempel på teknisk bearbetning är att arkivfilmerna beskars så att de fick andra proportioner än de ursprungligen haft. Moderna filmformat är mer avlånga än traditionella filmrutor, vilket anses göra modern film mer estetiskt tilltalande. Arkivfilmerna som användes i *Hundra svenska år* beskars således med ungefär tjugofem procent av bilden upptill eller nertill. En konsekvens av denna beskärning var att Häger och hans medarbetare kunde fokusera bilden kring det de ville framhäva. Samtidigt förändrades bildmaterialet. Sammantaget, med berättarröst, nytt ljud, ljussättning och beskärning, är det rejält bearbetade arkivbilder som tittaren möter.

Men den kanske mest intressanta beståndsdelen i programmet är intervjuerna. Häger intervjuade runt tvåhundra äldre personer för *Hundra svenska år*, och använde klipp från ungefär hälften av intervjuerna, arton av dem i detta program. I själva verket fyller intervjuerna olika kognitiva funktioner i programmet. Möjligen kan man urskilja fyra olika funktioner: informationsintervjun och erfarenhetsintervjun, samt åsiktsintervjun och den analytiska intervjun. I informationsintervjun lämnar den intervjuade personen information som används för att bekräfta att något hände. Personens egen roll är närmast oväsentlig. Erfarenhetsintervjuerna däremot utgår från den intervjuades personliga erfarenheter. Det kan vara minnesbilder av hur arbetet gick till, som när en kvinna berättar om cigarrmakarna som satt och sjöng påhittade visor medan de arbetade. De flesta intervjuerna i programmet är erfarenhetsintervjuer.

De moraliskt mest engagerade intervjuerna är åsiktsintervjuerna. Ett exempel i *I ditt anletes svett* är en intervju med en gammal kvinna

 © Författarna och Studentlitteratur

som en gång kommit till Stockholm för att tjäna som piga. Hon berättar i upprörd ton hur hon vid ankomsten sträckt fram handen för att hälsa, men kvinnan hon skulle arbeta åt lade händerna på ryggen: ”Hon tog inte i mig!” Intervjun har ett värde som kunskapsförmedling, eftersom vi får en direkt aning om klassrelationer i det förflutna. Den förmedlar en erfarenhet men också en åsikt, ett moraliskt budskap. En annan intressant intervju i programmet är med en man vars familj var statare men vräktes i samband med en strejk. Först visas arkivbilder av en statarfamilj som vräks och därefter kommer intervjun. Hägers frågor under intervjun hörs i programmet:

> Arbetaren: Det ösregnade hela dagen. Och de bar ut våra möbler och satte dem utanför huset och det fanns inga stuprännor på arbetarnas hus så det rann rätt ner, och de som bärde ut möblerna lade ut mattor och andra saker över möblerna […].
>
> Häger: Hur reagerade dina föräldrar?
>
> Arbetaren: Ja, vad skulle de göra? De kunde inte göra nånting mot myndigheterna. Bönderna fick beviljat från länsstyrelsen i Kalmar att de fick vräka arbetarna [om] de inte ville arbeta.
>
> Häger: Blev du hatisk?
>
> Arbetaren: Nej, det blev jag precis inte […]. Man hade inte någon nytta av vare sig det ena eller det andra […] om du var arg eller go, det gjorde detsamma.

Även denna intervju förmedlar en stark personlig erfarenhet och fyller både en kognitiv och en moralisk funktion. Inte minst intressant är Hägers frågor, som ”Blev du hatisk?”. Uppenbarligen vill han höra mer från den gamle mannen, gärna känsloyttranden, för att engagera tittarna. Slutligen finns det ett par exempel i programmet på analytiska intervjuer, det vill säga att den intervjuade ger en analys av det som programmet behandlar. I det här programmet är det emellertid, med ett par undantag, hela tiden berättaren som står för synteserna. Det innebär också att programmets struktur är relativt stängd, även om mängden intervjuer tillåter tittaren att göra olika läsningar.

Hundra svenska år fick ett varmt mottagande av både publik och kritiker. Serien belönades med en rad priser, bland dem det prestigefyllda Ikarospriset. Men det ska också noteras att serien mötte starkt motstånd från vissa politiska kretsar. I första hand var det avsnittet om inrikespolitiken under 1900-talet som kritiserades. Kritiken gick

© Författarna och Studentlitteratur

ut på att arbetarrörelsen gavs för stor plats på liberalernas bekostnad. Men även programmet om arbete stod i skottlinjen för denna kritik. Den liberale kritikern Anders Johnson påpekade att serien lyfte fram arbetarnas erfarenheter men inte entreprenörernas (Holmberg & Johnson, 2000).

Men det var inte bara moraliska faktorer som påverkade programmets utformning. I botten fanns dels en estetisk idé som innebar att programmet skulle byggas utifrån befintliga arkivfilmer, vilket i sig begränsade de ämnen som kunde tas upp. Men det fanns också ambitioner att förmedla kunskap om det förflutna. Såväl kontakter med historiker som det ambitiösa sökandet efter uttrycksfulla filmsekvenser och ögonvittnen visar att den historiska kunskapen och erfarenheten stod i centrum för produktionslaget. Häger och hans medarbetare ansträngde sig för att ge publiken djupare inblickar i hur det varit att arbeta i Sverige tidigare under 1900-talet.

Avslutning

Analyserna visar att de tre programmen – liksom alla historiska dokumentärer – formats av olika faktorer. I samtliga fall ingick i förberedelserna ett mått av aktivt kunskapssökande, såsom kontakter med forskare och ögonvittnen eller inläsning av litteratur och arkivdokument. Det är exempel på att filmarna tagit kognitiva hänsyn, och som vi har sett får sådana hänsyn ibland stort utrymme även i själva programmen, som genom de erfarenhetsförmedlande intervjuerna och arkivfilmerna i *Hundra svenska år*.

Häger och Villius påverkades också av moraliska och estetiska faktorer. Moraliska hänsyn märks i själva ämnesvalen. Svälten i tredje världen under 1970-talet gjorde 1800-talets svält i Sverige till ett moraliskt och politiskt problem som var relevant i samtiden. Moraliska hänsyn kunde också påverka faktaurvalet, vilket framgår av de fakta och bilder som fick berätta om Nils Petter Wallgren och av valet att inkludera intervjun med den upprörda före detta pigan i *Hundra svenska år*.

Den estetiska aspekten spelade också alltid en roll. Ett vanligt påstående är att ”utan bildmaterial blir det inget program”, men rik-

 © Författarna och Studentlitteratur

tigt så enkelt är det inte. I *Ett satans år* försökte Häger och Villius kringgå bristen på autentiska bilder genom att klä ut människor i historiska kläder och genom att använda nyfilmade naturbilder. När det gäller *Hundra svenska år* lät de istället bildtillgången bestämma programmens innehåll. I serien *Svart på vitt* tänjde de gränsen för vad dokumentärfilmaren kan behandla genom att bygga enskilda program på ett enda fotografi. Men *Spetälskesjukhuset* visar ändå att deras estetiska tänkande, där ord och bild skulle förankra varandra, i praktiken begränsade möjligheterna för vad som kunde berättas.

Som synes hade olika faktorer inflytande både på ämnesval och på själva utformningen av programmen. Ambitionen till kunskapsförmedling tycks ha haft en viktig roll. Både *Spetälskesjukhuset* och *Ett satans år* är exempel på hur producenterna försökte väva in information i programmen. De lämnade ganska mycket information om sjukdomen spetälska, respektive om det svenska samhället 1867. Men i fallet med svältens Sverige valde de ändå att stryka flera informativa utvikningar. Den estetiska strävan att åstadkomma väl sammanhållna program avgjorde förhandlingen i detta fall.

Utifrån programanalyserna kan vi nu dra ett antal generella slutsatser om vilka faktorer som styr eller påverkar produktionen av historiska program. För det första: olika faktorer tävlar mot varandra i alla dokumentärer. Faktorerna har olika betydelse i olika delar av processen, men exakt hur stor betydelse de får beror på vilken del av filmskapandeprocessen som filmaren väljer att prioritera. Därför kan olika faktorer ha olika betydelse för olika producenter i olika produktionssammanhang. För det andra: inom public service-företaget SVT har kognitiva faktorer (haft) stor betydelse. Exemplet Häger och Villius visar att det för vissa producenter, förmodligen flertalet, är viktigt att förmedla kunskaper om det förflutna. En del amerikanska forskare har hävdat att historia på tv aldrig produceras enligt akademiska regler, aldrig är avsedda att utmana eller skapa debatt (Edgerton, 2001:19). Det finns starka skäl att ifrågasätta sådana påståenden. Folkbildande ambitioner har varit starka på SVT, och även på andra håll, som till exempel på brittiska BBC. Samtidigt är det rimligt att tro att i andra produktionssammanhang, till exempel kommersiella tv-företag som History Channel, kan det styrande idealet vara ett annat än på SVT. Det är troligt att kommer-

© Författarna och Studentlitteratur

siella hänsyn är viktigare, och att dramaturgiska formler därför har större betydelse (Ludvigsson, 2003:358).

På frågan ”vilka möjligheter och begränsningar har den historiska dokumentären när det gäller att förmedla historisk kunskap?” kan vi konstatera att det finns stora möjligheter till förmedling av insikter om det förflutna. Det gäller såväl kognitiva som moraliska insikter. Inte minst kan dokumentären förmedla bildintryck, känslor och stämningar inför historiska händelser och fenomen. Vi får se och höra (om) människor i det förflutna, och floden av detaljer som strömmar emot en från en gammal arkivfilm eller från intervjun med ett ögonvittne kan ofta vara överväldigande. Man kan genom dokumentären få ett påtagligt direkt intryck av det förflutna.

Begränsningarna i kunskapsförmedlingen finns på två plan. Den estetiska begränsningen ligger dels i att ett tv-program oftast inte är längre än en timme, och det är begränsat hur många ord det utrymmet medger. Dessutom är tv ett bildmedium som kommunicerar genom bilder och ljud snarare än genom skrift. Mångfalden av syn- och hörselintryck gör det svårt för tittaren att följa långa och abstrakta resonemang. Med andra ord lägger själva mediet begränsningar på hur effektivt kunskap kan kommuniceras.

Den moraliska begränsningen är delvis mediespecifik och hänger samman med att tv är ett massmedium. Eftersom många människor ser tv samtidigt blir politiker och marknadens finansiärer intresserade av att kontrollera vilka budskap som mediet förmedlar. Det finns en risk att statsfinansierad tv tvingas till politisk korrekthet. I reklamfinansierad tv är risken kanske rentav ännu större att man undviker att förmedla alltför provocerande budskap. Begränsningen handlar inte bara om vad som eventuellt hindras från att visas, utan också om vad som prioriteras. Om tittarmassorna visar sig intresserade av dokumentärer om krig blir det sannolikt lättare för en producent att få göra program om krig, och svårare för den som vill göra program om annat. Massmedielogiken innebär därför att moraliska intressen påverkar vilka kunskaper som får plats i tv-rutan.

© Författarna och Studentlitteratur

Referenser

Barthes, Roland, ”Rhetoric of the Image”, i *Image, Music, Text*, London, 1984 (1977).

Edgerton, Gary, *Ken Burns's America*, New York, 2001.

Holmberg, Håkan, & Johnson, Anders, *Man märker avsikten: Om historieförfalskarna på Sveriges Television*, Stockholm, 2000.

Ludvigsson, David, *The Historian-Filmmaker's Dilemma: Historical Documentaries in Sweden in the Era of Häger and Villius*, Uppsala, 2003.

Nichols, Bill, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington. 1991.

Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomington, 2001.

Plantinga, Carl, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge, 1997.

© Författarna och Studentlitteratur

Mellan privat och offentlig historia: amatörfilm och minne i *Private Hungary*

Malin Wahlberg

Sedan slutet av 1800-talet intar film och fotografi en särställning i den populära representationen av det förflutna. I fiktiva och dokumentära framställningar kombineras historiska fakta med imaginära föreställningar om gångna tiders platser och händelser. Officiella arkivbilder, till exempel fotografier, journalfilm och nyhetsinslag från radio och tv, presenteras ofta som historiska bevis. Arkivmaterialet legitimerar sanningsvärdet i representationen av det förflutna, men är samtidigt underordnat berättelsens övergripande auktoritet; underförstått, ”detta är den enda och sanna versionen av vad som hände”.

Den genomsnittliga historiska tv-dokumentären erbjuder en engagerande och (i bästa fall) tankeväckande berättelse om händelser och personer i det förflutna. Olika typer av ljud- och bildmaterial återanvänds och klipps samman med expertutlåtanden och intervjuer. Filmens dramaturgi är beroende av mediets expressiva möjligheter: montagets konstruerade kausalitet mellan tid och rum, ljud, musik, kameravinklar och, eventuellt, en speakerröst som förklarar det vi ser och bekräftar filmens informationsvärde och övergripande argument.

Metoden inom dokumentärfilm att återanvända film, ljud- och bildsekvenser från olika källor kallas för ”kompilation”. Men det finns naturligtvis alternativa tillvägagångssätt vad gäller det kreativa återanvändandet av detta arkivmaterial. Bortom den sakliga framställningen och det sanningsanspråk som ofta förknippas med dokumentära uttryck, erbjuder även kompilationsfilm och berät-

© Författarna och Studentlitteratur

tandet i rörlig bild ett möjligt sammanhang för en kritisk reflektion över bild, arkiv och historisk representation. Forskare som Michael Renov och Bill Nichols har sedan början av 90-talet uppmärksammat alternativa strategier att filmiskt gestalta såväl självbiografiska erfarenheter av social och kolonial politik, som personliga upplevelser av historiska trauman (Renov, 1993; Nichols 1991; Nichols 1994). En intressant skärningspunkt mellan politisk, social och personlig historia återfinns i kompilationer där officiellt arkivmaterial kontrasteras mot det historiska källmaterial som fotoalbumets och amatörfilmens privata dokumentation erbjuder.

Péter Forgács är en ungersk videokonstnär som arbetar med bildmaterial insamlat från privatpersoner i ett omfattande projekt att fördjupa kunskapen och intresset kring Ungerns och Europas historia. Med dokumentärserien ”Private Hungary” som utgångspunkt kommer jag att diskutera sociala och estetiska aspekter av familjebilder och amatörfilm, i relation till dokumentärfilmens representation av det förflutna. Mer specifikt exemplifierar Forgács projekt hur videomontage och digital redigering kan erbjuda en poetisk gestaltning av historiska erfarenheter.

Private Hungary

1983 initierade Péter Forgács ”Det privata foto och filmarkivet” (PPFA) i Budapest. Ambitionen var att samla in en omfattande mängd familjefotografier och amatörfilm för att på så sätt värna om Ungerns 1900-tals historia. Liksom på andra platser i världen där frågor om identitet ständigt aktualiserats genom skiftande ockupationsmakter och möten mellan olika kulturer, fanns här ett behov av en fördjupad kunskap om landets historia och de alternativa historier som ännu inte berättats. Filmarkivet bestod snart av en uppsjö av bildfragment, filmsekvenser och en mängd amatörfilmer, varav flera av hög kvalitet och fascinerande innehåll. Ett urval av detta arkiv presenteras i *Privát Magyarország* (”Private Hungary”), en dokumentär videoserie som började med *The Bartos Family* (1988) och som idag utgörs av sammanlagt tretton filmer, den senaste *Bibo Brevariá* (”A Bibo Reader”) från 2001. Denna serie ställer från olika

 © Författarna och Studentlitteratur

perspektiv frågor om Ungerns historia, om andra världskriget och Förintelsen, fascism och kommunism, delaktighet och passivitet, samt om ”nationell identitet” och om krigets degenerering av demokratiska värderingar. Forgács har även utgått från samma material för en rad relaterade videoinstallationer och dokumentärer, som exempelvis installationen *The Visit* (1999) och filmerna *The Maelstrom. A Family Chronicle* (1996), *Angelos' Film* (1999) och *The Danube Exodus* (1998).

I likhet med författaren och nobelpristagaren Imre Kertész är Forgács syfte att konkretisera erfarenheten av andra världskriget och Förintelsen utifrån ett mikroperspektiv där den enskilda individens upplevelse står i centrum. Upplevelsen av vardagen vid sidan om, eller mitt uppe i, krigets fasor och absurditeter tar sig här ett personligt uttryck bortom den officiella historieskrivningen och arkivbildernas anonymitet. Där Kertész använder den litterära självbiografin för att bearbeta skärningspunkten mellan privat minne och offentlig historia, utgår Forgács från personliga livsöden som fragmentariskt träder fram genom amatörfilmares dokumentation av vardagslivet före, under och efter andra världskriget. För att bildernas stumma vittnesmål ska kunna tydas, och den personliga erfarenheten av Förintelsen eller livet under kommunismen överhuvudtaget ska kunna skönjas, krävs ett omfattande intervjuarbete med någon av fotograferna eller några av de människor filmerna representerar. Dessutom krävs en kontextualisering av bildmaterialet. Bortsett från information om vem och vad som visas finns olika sätt att konfrontera familjebildernas vardagsmotiv med parallella politiska och sociala skeenden. Utan berättelsens organisation av ett ”före” och ett ”efter”, utan ett ordnat sammanhang, förblir bildfragmentet en anonym skugga av en förlorad värld. Genom att skapa en berättelse ges det förflutna form, på gott och ont. Men till skillnad från mer traditionell dokumentärfilm går *Private Hungary* bortom förklarande anspråk och ambitionen att framstå som en uttömmande redogörelse för ett komplext historiskt skeende. Målsättningen är istället att fokusera på vardagslivets banala detaljer i de återgivna bildfragmenten. Mot amatörfilmernas oskyldiga hemmiljöer infogas sedan indikationer på den politiska verklighet som, mot slutet av kriget, radikalt skulle förändra eller förgöra detta vardagsliv. Detta sker genom infogad text, men även genom överlap-

© Författarna och Studentlitteratur

pande lager av ”officiella” arkivbilder och ljudinspelningar, samt text och sång som bildar kontraster och övergångar mellan privat och offentlig historia. Enligt Forgács har utmaningen med detta arbete varit att presentera amatörfilmerna som det historiska ”material” de ofrånkomligen utgör och att, med hjälp av videoredigering och filmiskt berättande, försöka representera och frammana en ”inre upplevelse av historien” (Nichols, 2003).

Vad filmerna i *Private Hungary* visar är att historiens tillblivelse även kan involvera en reflektion över bild och minne, samt sociala aspekter av arkiv och dokumentär representation. Forgács arbete har blivit internationellt uppmärksammat genom filmfestivaler, visningar på konstmuseer som MoMa i New York, samt europeiska tv-produktioner. *Az Orveny* (”Free Fall”, *Private Hungary* 10), *eller Fritt fall*, har visats i Sveriges Television och kommer därför att ges särskilt utrymme då jag närmare diskuterar Forgács audiovisuella ”iscensättning” av amatörfilm. Men innan dess är det relevant att ge en historisk överblick över relationen mellan kompilationsfilm och det privata bildarkiv som familjealbum, så kallade ”home movies” (film eller video för hemmabruk) och amatörfilm representerar.[1]

Att göra film av film

Att göra film av redan fotograferat eller filmat material är ett väl beprövat grepp i filmhistorien. Det är vanligt att man anger 1920-talets ryska montagefilm som kompilationsfilmens historiska ursprung, men föreställningen om den rörliga bilden som historiskt källmaterial går tillbaka till 1800-talets ljusbildsvisningar. En stilmässig föregångare finns även i tidig film från början av 1900-talet då det var vanligt att infoga dokumentära bilder i fiktiva filmberättelser. De

1 I den akademiska litteraturen om dokumentärfilm speglas ett växande intresse för familjedokumentationens sociala praktik, samt dess potential som historiskt källmaterial. ”Home movies” är i detta sammanhang den vedertagna termen för film inspelad med 8 mm, 9,5 mm, 16 mm, ”super 8”, eller videokamera i syfte att dokumentera den egna familjens historia. Se Zimmerman, 1995; Hirsch, 1997; Citron, 1999 eller Chambers, 2003.

 © Författarna och Studentlitteratur

allra första filmiska vyerna av bröderna Lumière var dessutom dokumentära fragment som ofta visades i sammanklippta serier (Sjöberg, 2001).

I 20-talets sovjetiska filmkonst kan man å andra sidan spåra den dokumentära kompilationen som konstnärligt uttryck. Den sovjetiska experimentfilmens arbete med rytm, kontrastering och associativt montage blev stilbildande för generationer av efterföljande filmare. Esfir Shub är ett viktigt namn i detta sammanhang. Hennes filmer föregicks av ett systematiskt arkivarbete där de valda sekvenserna klipptes ihop efter givna historiska teman. I filmen *Romanovdynastins fall* (1927), ingår till exempel fragment från den ryska tsarfamiljens privata filmer (tagna av en hovfotograf). Dessa kontrasteras mot klipp från aktualitetsfilmer från samma tid, det vill säga 1914–1917. Mellantexternas innehåll speglar Shubs politiska världsåskådning och historiesyn som sammanföll med filmens uppdragsgivare, den Sovjetiska staten, och dess socialistiska ideal. Den filmiska montagetekniken erbjöd ett tacksamt retoriskt redskap, vilket framgår i *Romanovdynastins fall*. Bilder tagna under en kryssning visar finklädda Mazurkadansande militärer och deras fruar, vilka korsklipps mot bilder av befolkningens umbärande under Tsarens välde. De lätt svettiga damerna på skeppet niger och tackar för dansen (Tsarens privata bilder), medan män, kvinnor och barn sliter och släpar under de vidrigaste förhållanden i saltgruvor och på åkrar (aktualitetsfilm), (Sørenssen, 2001). Tilläggas kan att dessa sekvenser återanvänts i nutida kompilationsfilmer av Chris Marker och Jean-Luc Godard.

Kompilationsfilm, i den vidare bemärkelsen av film som bygger på arkivmaterial och redan inspelad film, överrensstämmer med merparten av de historiska dokumentärfilmerna i dagens tv-utbud. Vanligast är att de infogade arkivsekvenserna och fotografierna underbygger en informativ berättelse om en historisk händelse, en social situation, eller ett livsöde. Källorna till det inklippta materialet är sällan specificerade. Men kompilationsfilmen hör även fortfarande till dokumentärfilmens avantgarde. Det revolutionära incitamentet i Esifir Shubs radikala formexperiment har tydliga arvtagare genom filmhistorien, till exempel Santiago Alvarez, Fernando Solanas, Octavio Getino samt Emile de Antonio. Chris Marker och Harun Farocki delar också denna tydliga referens till Shub, men deras kom-

© Författarna och Studentlitteratur

pilationsestetik utmärks i än högre grad av en självkritisk reflektion där den dokumentära bildens sanningsanspråk och kontextberoende ständigt ifrågasätts. I deras filmessäer och videoinstallationer (Farocki arbetar även med videokonst) blir dessutom själva konfrontationen mellan olika bildsammanhang och medieteknologier föremål för diskussion.

Till denna typ av öppet reflekterande kompilationsfilm bör man även räkna Forgács projekt. Här kan kompilationsfilmen närmast liknas vid ett kritiskt arkivarbete, där fragmenten öppet indexeras, kommenteras, eller ifrågasätts. Forgács kompilationsfilmer utmärks dessutom av en återkommande konfrontation av olika dokumentära bilder, officiella arkivbilder såväl som av det alternativa källmaterial som fotoalbum och privata filmer utgör. Till skillnad från Shubs didaktiska montage, blir bearbetningen av bildmaterialet här en öppen process, där bildens vittnesbörd snarare är undflyende än given. Amatörfilmen och familjebilderna iscensätts snarare som en alternativ historisk diskurs, där individuella livsöden skär vertikalt genom den officiella historiens linjära tidsaxel. På vilket sätt kan privatpersoners fotoalbum och egenhändigt filmade vardag vara av historiskt intresse? Mer generellt, vilken social och kulturell roll fyller denna typ av dokumentation, och varför utgör dessa bilder en lockelse för konstnärer och dokumentärfilmare?

Privata bildarkiv: Individuella historier och återkommande motiv

Bilder av leende släktingar, skrattande barn, okända vyer, eller skakiga festbilder – finns det något mer ansträngande än att tvingas bläddra för länge i någon annans fotoalbum? Såtillvida de inte är präglade av en svunnen tid, eller visar en plats man själv besökt. Men det är en helt annan sak att titta i det egna albumet, eller i föräldrars eller farföräldrars noggrant daterade och inklistrade bilder av *vår* egen historia. Där kan man överväldigas av tidsavstånd, fascineras över vad tiden ofrånkomligen gör med miljöer och ansikten. Man kan fyllas av nostalgi, men likaväl av ångest. Michelle Citron har utförligt reflekterat över det sistnämnda, att familjealbu-

 © Författarna och Studentlitteratur

mets lika rituella som selektiva representation av det gemensamma livets höjdpunkter (födelsedagar, bröllop, examensdagar och så vidare) döljer sorg, konflikter och hemliga passioner. Fotoalbumen eller videobanden utgör konstruktionen av ett idealiserat förflutet. Relationen mellan bild och mening är kanske därför aldrig mer ambivalent än i detta ”hemarkiv” (Citron, 1999; Hirsch, 1997).

Från ett mediehistoriskt perspektiv speglar amatörfilmen intressanta aspekter av filmteknologins utveckling i förhållande till det moderna samhället. Under 1800-talet kan man se hur foto och film gradvis utvecklas till en kommersiell industri, men även hur fotograferandet etableras som en begränsad fritidssysselsättning och bildkonsumtion i privata, borgerliga kretsar. Amatörfilmen, som utövades bortom professionalism och ekonomisk vinning, blev också en bildkultur bortom den politiska och estetiska intressesfären. Detta resulterade i att privat foto och film först i vår tid blivit föremål för arkivering. Amatörfilm från perioden 1897–1923 har generellt sett varit svåråtkomlig, vilket även beror på den varierande mängd filmformat och projektorer som var i bruk innan 16m-formatey standardiserades (Zimmerman, 1995).

Från 1960, med den markant växande användningen av super 8 och video, kvarstår det klassiska problemet för en potentiell arkivering av familjebilder. De saknar estetiskt värde och den oändliga bildkvantiteten anses även av andra orsaker ointressant och bortom varje klassificerings funktionella och pedagogiska syfte. Samtidigt som detta är och förblir en privat bildkultur har det på senare år blivit påtagligt hur amatörfilmens ”dåliga” kvalitet och ”innehållslösa” representation kommit att bilda en attraktiv anti-estetik. Skakiga bilder har en högre grad av autenticitet och privatbildernas intima sfär verkar i hög grad tillfredställande för tv-tittarens och filmskådarens voyeurism. Genom Internet och ”dokusåpans” intåg tycks den privata bilddokumentationens intimitet hitta ut till offentliga visningsmiljöer och kommersiell medieindustri.

Som studieobjekt och källmaterial möjliggör amatörfilmen en mängd olika infallsvinklar. Vid sidan av dess utveckling i förhållande till övergripande teknologiska och socio-ekonomiska förändringar i det moderna samhället, är fotoalbumet och amatörfilmens representation av familjen av sociologiskt och antropologiskt in-

© Författarna och Studentlitteratur

tresse. Dokumenterandet i hemmiljö och på semesterresor har till funktion att skapa samhörighet, delad identitet och att överbrygga generationsklyftor (Bourdieu, 1990). Dokumenterandets själva genomförande kan säga mycket om sociala relationer inom, såväl som utanför familjen. I kombination med exempelvis djupintervjuer kan fotoalbum och egenhändigt redigerade filmer säga något om vidare sociala mekanismer och förändringar över tid. Centrala frågor för denna typ av etnografisk forskning kan till exempel gälla den representerade hemmiljön (indikation på social klass, men även etnicitet), eller vem i familjen som fotograferar, respektive organiserar eller redigerar bilderna (Chambers, 2003). I Forgács arbete är det till exempel slående att amatörfilmaren uteslutande kommer från en borgerlig miljö. Endast väl bemedlade samhällsgrupper (och män i synnerhet) hade tid och råd att dokumentera det egna familjelivet. I *Private Hungary* är närvaron av denna borgerliga miljö dessutom märkt av det faktum att den judiska kulturen och dess borgerliga miljö tillintetgjordes i och med Förintelsen. Sekvenserna från 1930-talet som visar intimt vardagsliv och familjehögtider i en burgen miljö träder därför än mer fram som ömtåliga spår av en förlorad värld.

Från anonyma bilder till filmisk berättelse

Familjealbumets och amatörfilmens dokumentation säger även något allmänt om betydelsen av fotografisk representation i vår kultur. Fotografiet definieras förstås genom vetskapen om dess teknologiska apparatur: kamerans inskription och mörkrummets fotokemiska process. Automatiken i bildens tillblivelse motiverar delvis dess tillskrivna sanningsanspråk (Dubois, 1983; Schaeffer, 1987). Fotografiet är dessutom existentiellt förknippat med nostalgin inför något som inte länge är. Enligt Susan Sontag består vår fascination inför fotografiet som en ”neat slice of time” i dess uppenbara effektivitet som ett spår av det förflutna. Härigenom legitimeras fotografiet som minne och vittnesmål, vilket inte bara involverar ett anspråk på autenticitet utan även en förmågan att i fantasin frammana det som varit. Sontag skriver: ”som en brasa i ett rum utgör

 © Författarna och Studentlitteratur

foton, och särskilt de av människor, avlägsna landskap, städer eller en svunnen tid, incitament för drömmar och fantasier" (Sontag, 1977:17). Liksom fotografiet kan filmen framstå som en spöklik länk mellan nuet och det förflutna. Bilden är ett tecken på ett oåterkalleligt förflutet, men samtidigt en gäckande närvaro av det förflutna i nuet (Barthes, 1980; Bazin, 1967).

Den dubbla betydelsen av fotografisk representation som både källmaterial och metafysisk koppling till historisk tid speglas även i konstnärers och filmares återanvändning av privat bildmaterial. Därtill kommer familjealbumets nyss nämnda paradox av visualisering och maskering: relationen mellan bild och mening är aldrig given. Familjealbumets bilder och den rörliga motsvarigheten i 8 mm, 9,5 mm, 16 mm, eller super-8 och video, utgör just därför ett tacksamt material för dokumentärfilmen. Denna bildkontext långt bortom foto- och filmkonstens estetiska ideal har på senare år erbjudit en stilbildande anti-estetik i det dokumentära fält som kallas "found footage filmmaking". Skälet till att dessa bilder träder fram i såväl gallerirum som dokumentärfilmer är framför allt det som bilden *inte* visar: tomrum i form av livets tragedier, relationsproblem, eller forcerade leenden.[2] Resultatet kunde vara en illustration till diskussionen om det bedrägliga i familjebildernas dokumentära anspråk:

> Var och en av oss har kunskaper som krackelerar våra familjebilders rena yta: en oavslutad skilsmässa, en alkoholiserad förälder, en arbetslös far, ett deprimerat barn. Denna information utanför bilden utgör en ständig påminnelse över att vår självdokumentation är mycket selektiv i vad den visar (Citron, 1999:19).

I filmer med självbiografiska förtecken blir fotoalbumet ofta föremål för en återgestaltning där såväl historiska fakta som personliga reflektioner artikulerar bildernas ambivalenta vittnesbörd. Lars-Lennart Forsbergs Stockholmshistoria *Min mamma hade 14 barn* (2000) erbjuder ett belysande exempel. Filmen består till största

2 Maria Miesenbergers maskerade familjefoton är ett aktuellt exempel inom svenskt fotografi där denna tematik är central. Hon återanvänder bilder av sin egen barndom och förstorar fotografierna till väggformat. En eller ett par av de avbildade gestalterna på bilden raderas sedan ut genom att fylla konturen med heltäckande svart.

© Författarna och Studentlitteratur

delen av ett kollage av stillbilder tagna under filmarens egen uppväxt. Bilderna togs av en pressfotograf som var anlitad att dokumentera ”Stockholms barnrikaste familj”, men han blev snart god vän med familjen och återkom med jämna mellanrum under decennier. Ljudspåret består av musik komponerad av Forsberg själv, och av hans och andra syskons kommentarer till dessa bilder och de motstridiga känslor och minnen de väcker till liv. Bildmaterialets kronologiska exposé kontrasteras på så sätt med irrande associationsbanor och minnets och drömvärldens mer komplexa tidsrum. Centralt i *Min mamma hade 14 barn* är att bilderna sällan är vad de föreställer – en stor lycklig familj, utan att de istället hela tiden problematiserar vad syskonen minns att de upplevde och kände då. Detta blir kanske starkast i den inklippta bilden av en tidningsartikel där hela familjen leende poserar framför kameran.

Till skillnad från den här mer självbiografiskt motiverade filmen iscensätter Forgács andra människors familjehistorier. Materialet utgörs huvudsakligen av amatörfilm som, till skillnad från den vanliga familjedokumentationen i foto, film eller video, drivs av ett mer medvetet porträtterande av platser och personer i och utanför den privata sfären. Vissa av filmerna är fiktiva berättelser i litet format, utförda av och för den egna familjen. Med sin bildkonstnärliga bakgrund lägger Forgács stor vikt vid redigeringen och dramatiseringen av dessa filmfragment. Återanvändandet av amatörfilmen blir i sig en strategi genom vilken den officiella historieskrivningen och, inte minst, de offentliga bildarkivens politik, problematiseras. Med hjälp av videomontagets formspråk bringas olika bildkontexter till regelrätt konfrontation. Här sker något med ”det fotografiska spåret” av det förflutna som förbisetts i många klassiska texter om bild, historia och minne, det förvandlas från stumma svartvita bildrutor till en rörlig komposition i ljud och bild. Här kan även tilläggas att dokumentärfilm generellt sett gör det möjligt att gestalta det förflutna i nuet genom att återge av personliga vittnesmål, bekännelser och minnen (eller kanske en smärtsam oförmåga att minnas), (Wahlberg, 2003). Dessutom är det lika vanligt med ljud- som bildkällor i dokumentärfilmens återskapande av historisk tid.

I *The Bartos Family* som utgår från affärsmannen och den populäre viskompositören Zoltán Bartos amatörfilmer infogar Forgács ljudspår från hans skivor (den första gavs ut 1928). Att höra Zoltáns röst

 © Författarna och Studentlitteratur

till de stumma bildfragmenten skapar intimitet mellan filmåskådaren och det individuella livsöde som utvecklas på filmduken. Sången bidrar även till filmens övergripande rytm vilket i alla filmsammanhang styr vårt emotionella engagemang i berättelsen. Dessutom skapar Forgács en chockartad kontrast mellan privat och offentlig historia genom att strax efter en av Zoltáns hemmagjorda komedier, ackompanjerad av en kärleksvisa, infoga en stum sekvens i slow-motion som visar en folkmassa i enad Hitler-hälsning.

Fragment av en förlorad värld

Filmerna i serien *Private Hungary* är videomontage och berättelser baserade på amatörfilmer tagna under 1930- och 40-talen, men där finns även material från 50- och 60-talen. Bilderna är ofta av förbluffande god kvalité, märkta av amatörfilmarens konstnärliga ambition och improviserade kreativitet, som i förekommande fall av egenhändigt utförda pappkartonger och mellantexter för att datera sekvenserna, eller sammanföra dem till små dramer och komiska scener. Däremot är själva filmen oftast märkt av tidens tand, vilket Forgács framhåller och förstärker. Bildernas repiga, grovkorniga yta blir i sig en illustration av den kompilerade amatörfilmen som historiskt käll*material*.

Det är i många fall ett sammanhängande antal sekvenser och bildfragment av en och samma filmare som Forgács med stor omsorg valt ut och omredigerat till en familjehistoria, vilken samtidigt speglar den politiska utvecklingen i landet under motsvarande tidsperiod. I *Dusi és Jenö* (”Dusi and Jenö”, *Private Hungary* del 2, 1989) reproduceras bankiren Jenös filmdagbok, fotograferad mellan åren 1936 och 1966. Sekvenserna överträffar amatörfilmens generella brister beträffande bildkomposition och redigering – Jenö kunde uppenbarligen sin sak. Men det var inte bara bildernas förvånansvärda kvalitet som Forgács fascinerades av, utan snarare den noggranna och kontinuerliga dokumentationen av Jenö och hans fru Dusis vardag under trettio år. Istället för familjerepresentationens vanliga motiv av födelsedagsfester eller dylikt handlar många avsnitt om mer vardagliga företeelser, som till exempel hur paret

© Författarna och Studentlitteratur

äter middagar på terrassen eller kelar och promenerar med sin älskade hund. Det är med andra ord vardagens banala ritualer som står i fokus i Jenös filmer. Vi ser en idyllisk tillvaro i Budapestförorten Tabán där den turbulenta politiska verkligheten 1936–66 tycks mycket avlägsen. Samtidigt är materialet av uppenbart historiskt värde, och då inte bara den filmade miljön. Representationen är i sig även ett unikt fragment av den ungerska amatörfilmrörelsen som officiellt sett förbjöds i och med det Stalinistiska systemet. 1950 och framåt genomförde regimen flera obligatoriska insamlingar av 16 mm kameror, och andra filmformat var dessutom svåra att komma över (Portuges, 2001).

Porträtten av amatörfilmare i Forgács videodokumentärer är alltså mycket intressanta i sig. Deras individuella projekt att under flera år dokumentera vardagen, eller bjuda övriga familjemedlemmar på filmunderhållning, skiljer sig därmed från familjealbum och sporadisk självrepresentation i allmänhet. I *Private Hungary* är det särskilt en filmare som sticker ut. Baronessan Katö Jeszenszky filmade regelbundet sitt aristokratiska vardagsliv under 1930- och 40-talen. Bortsett från att hon är den enda kvinnan i Forgács kollektion av unika amatörfilmare, var hon även antisemit. I *Egy urinö notesza* (”The Notebook of a Lady”, *Private Hungary* 8, 1992–1994) blir denna detalj avgörande eftersom hennes bilder tillskrivs en helt annan innebörd då Forgács kontrasterar dem mot officiella arkivbilder och hennes egna kommentarer i nutid. En vacker mörk kvinna förekommer på många av bilderna. En bit in i filmen nämner Jeszenszky att det var familjens judiska sömmerska, och tillägger: ”Jag måste erkänna att de var stiliga, judarna”. Detta uttalande kopierar och repeterar Forgács genom att infoga meningen som text över nästkommande bildsvit, vilken dessutom ackompanjeras av en inspelning med Hitler från ungersk radio. Den trevliga damen vi ser i Forgács egen videoupptagning från 1992 konfronteras genom en ”split screen” med sitt yngre jag, då hon välkomnar några tyska militärer till sitt hem 1942.

Fritt fall kommer att ägnas särskild uppmärksamhet i återstoden av min diskussion. Liksom *The Bartos Family* och *The Maelstrom: A Family Chronicle* erbjuder denna film en familjeberättelse i skuggan av Förintelsen. Ämnet i sig gör naturligtvis att den ofta påtalade relationen mellan fotografi och död träder fram med än större kraft.

 © Författarna och Studentlitteratur

Vi bevittnar människor som är ovetande om att de befinner sig på kanten av en historisk avgrund. Max Peerenbooms filmer i *The Maelstrom* erbjuder till exempel några sekvenser från det judiska gettot i Amsterdam, där vi ser familjen packa och sy inför avfärden till ”ett arbetsläger”. Det visade sig vara Auschwitz, och av alla i den stora familjen var det bara den yngste sonen som överlevde. Av en ren slump skulle han långt senare träffa mannen som tjänstgjorde som butiksbiträde i faderns affär. Han, som inte var jude, hade lyckats rädda Max filmer och grävt ner dem i husets jordkällare.

Fritt fall utgår från den judiske musikern och amatörfilmaren György Petös dokumentation av livet med vänner, familj och flickvän mellan 1937 och 1945. Petös filmer erbjuder i sig ett fascinerande källmaterial. Här ingår till och med sekvenser från det judiska arbetslägret i Kiszombor 1940–41. Inför Petös egenhändigt infogade bildtexter till sekvenserna ”Gruppering”, ”Uppställning”, ”Marsch”, och ”Tvagning” slås man åter av bildens gripande om än även undflyende vittnesbörd. I Forgács montage får bilden som inskription av

György Petö, ‘Gyuri’, amatörfilmaren i Fritt fall (Denna och övriga bilder används med tillåtelse av Péter Forgács och Györgys dotter).

© Författarna och Studentlitteratur

det förflutna en förstärkt intensitet vid det pålagda ljudet av stöveltramp. Närvaron av det förflutna i betraktarens nu understryks ytterligare av de hastighetsvariationer som Forgács tillför materialet – bilderna saktas ned och gesternas visas i slow-motion.

Som en ungersk motsvarighet till den holländska Peereboom-berättelsen, ses här fragment av judiskt vardagsliv i staden Szeged. Petö filmar vid tillfällen då Hitlers ”Die endlösung” fortfarande skulle ha framstått som en monstruös fantasi: födelsedagsfester, bröllop, barndop och båtutflykter med vänner på Donau. Men precis som i *The Maelstrom* låter Forgács de idylliska familjebilderna kontamineras av den politiska historien. När Anna Peerebom ammar sin dotter Flora ackompanjeras denna scen med en SS-läkares tal om rashygien som sändes på holländsk radio vid samma tid. Då György kysser sin blivande brud lägger Forgács på sång, men det är ingen kärleksvisa utan en sjungen version av nazilagarnas iskalla paragrafer (ytterligare ett stilistiskt grepp för att skapa kontrasteffekter och därigenom uppmana åskådaren till eftertanke). Det är genom videomontagets olika lager av ljud och bild, manipulerad hastighet och färgläggning som familjebilderna mister sin anonymitet och de statistiska siffrorna ges en djupare innebörd. Individer träder fram och bildfragment förvandlas till en imaginär föreställning om historisk erfarenhet.

Montage, narration och ljudspår i *Fritt fall*

Fritt fall är en film som engagerar åskådaren till att se ett historiskt skeende utifrån ett mikroperspektiv. Familjen Petös specifika historia träder gradvis fram i montaget av Györgys filmsekvenser, och lika gradvis introducerar Forgács skärningspunkter mellan vardagsliv och politisk historia. Denna konfrontation mellan privat och offentlig historia motverkar varje reducering av familjeberättelsen till ett slutet drama. Genom den fragmentariska indexeringen av vad vi ser, framhävs det unika amatörfilmmaterialet såväl som generella aspekter av familjedokumentation. Familjens öde blir representativt för oändligt många andra judiska familjer i Europa,

 © Författarna och Studentlitteratur

och härigenom blir Petös historia ett exempel som berör oss på ett sätt som fakta om årtal, händelser och statistik aldrig förmår.

Till skillnad från en mer konventionell historisk dokumentärfilm utmärks Forgács verk av ett synliggörande av videomontagets kreativa förvandling av de stumma, svart-vita amatörfilmerna till en sammanhängande berättelse i ljud och färg. Här fyller särskilda kontrasteffekter en viktig roll för vår förståelse och upplevelse av filmen. Vid sidan av att olika typer av arkivmaterial ställs mot varandra skapas kontraster mellan den övergripande historiska tidsaxeln (1937–45) och upprepningen av vissa bilder (en bildsekvens kan återkomma flera gånger med små variationer i färgsättning, ljud och tempo).

Text och speakerröst strukturerar de infogade bildsekvenserna och bidrar med en förklaring av platser, personer och detaljer i Petös filmer. En delvis kronologisk sammanställning av amatörmaterialet ställs mot den ofrånkomliga slutpunkt som Förintelsen skulle utgöra för Petös och många andra judiska familjer i Ungern 1944. I *Fritt fall* upplever man att denna slutpunkt drastiskt ”närmar sig” familjelivet, snarare än att vi följer en utveckling ”mot” 1944. Detta beror på att Forgács berättelse ständigt återkommer till det faktum att judarna i Ungern in i det sista förtröstade sig på den Ungerska staten, som sedan brutalt svek dem och istället bidrog till att fullfölja Förintelsen. Vår vetskap om vad som hände ställs mot Petö och hans familjs ovisshet om vad som komma skulle.

Tillsammans med Petös egna bildtexter bidrar infällda textkommentarer till att ge filmsekvenserna ett sammanhang. Information som ”Szeged … där denna historia äger rum” erbjuder en anvisning om platsen, medan en kommentar som ”Livet i Tisza 1938” påvisar vad vi ser, och ”Paula, Évas mor, Lajos Lengyels fru, som dog i Neukirchenlägret 1944” identifierar personerna på bild och ger en hänvisning om deras öde. Det är knappast texten i sig som iscensätter bildfragmenten, snarare är det sättet på vilket text och andra sekvenser fälls in i bild, hur filmerna färg- och ljudsätts, samt hur deras visningshastighet manipuleras. Den rörliga bilden saktas ned i slow-motion eller fryses helt före varje klipp, och musiken underbygger dramatiken i att bevittna en försvunnen värld.

Vi ser bilder från en familjehögtid 1938. Judisk festmusik spelas till de stumma, svart-vita bilderna som videoredigerats, färgats och ryt-

© Författarna och Studentlitteratur

miskt fryses inför varje klipp. Korta texter, liknande fotoalbumets noteringar, fogas in i bilden: ”Gyuris [Györgys] moster Henrietta Krauz på hennes 78:e födelsedag”. Texten är infälld vertikalt till vänster om Henrietta som skrattande ser in i kameran. Bilden fryses och klipps till en annan bild av tre kortspelande män. En tunn vit cirkel ringar in mannen längst till vänster: ”Sándor Súgar, Henriettas svärson”. Kameran panorerar till höger och ännu en cirkel ringar in ”Laci, Gyuri’s bror, som nyss separerat från sin fru”. Kameran flyttas så till den tredje mannen som introduceras av en ny textrad: ”Svågern Laci Osváth, löjtnanten”. Följande sekvens visar Henrietta och två andra kvinnor. Kameran stannar upp vid kvinnan i mitten: ”Hans fru Rózsi, Gyuris syster …” Kameran fortsätter till nästa kvinna: ”… och hennes kusin som är gift med Sándor Súgar”. Bilden fryses och en mindre, blåtonad bildruta infogas mittemellan de två kvinnorna. I rutan mellan kusinerna syns en strandklädd Sándor och en text avslöjar att ”Rózsi var hemligt förälskad i Sándor Súgar.”

Denna sekvens speglar familjebildens dolda sanningar, men den är även representativ för videobearbetningen av amatörfilm i *Fritt fall* och övriga verk av Forgács. Bilden splittras, mångfaldigas och ljudsätts i en rytmisk helhet där berättelsen växer fram genom biografiska detaljer, såväl som hänvisningar till politiska händelser vid samma tid. Hur genomförs då gestaltningen av den officiella historien? Inspelade radiotal och infällda arkivbilder bidrar till en bokstavlig ”kontamination” av amatörfilmens privata sfär. Vi ser till exempel bilder från Györgys semester vid flodstranden i Tisza, 1938. De idylliska bilderna ackompanjeras av musik och sång samtidigt som en infälld text lyder, ”Den 25 maj 1939 accepterade parlamentet med stor majoritet ’Den första judelagen’ som föreslagits av greve Pál Teleki”. För att förstärka denna chockartade kontrast mellan privat och offentligt liv låter Forgács citera lagen som sång (i den svenska versionen av filmen översätts lagtexten av en speakerröst). En inspelning av Samu Stern, ordföranden för den judiska föreningen i Budapest, förmedlar en protest mot hanteringen av bönder i Bratislavaprovinsen. Talet dubbas delvis och får ackompanjera en sekvens i slow-motion av Györgys vän Bandi Kardos som dyker från en brygga. Ljudet av ett vattenplask hörs exakt i det ögonblick han träffar ytan.

© Författarna och Studentlitteratur

Gyuri och blivande fru (till vänster) på campingsemester med vänner (Fritt fall, 1997).

En liknande kontrast mellan bildsammanhang och historiska ögonblick återfinns längre fram i filmen då Györgys 33-årsdag och födelsedagsfest ställs mot öppnandet av Ungerns nya parlament 1939. Här väljer Forgács att fälla in en bildsekvens av Ungerns statschef under presentationen av gästerna vid Petös fest. Amatörfilmen är färgad i en blålila ton och arkivsekvensen i svart-vitt fälls in från höger, för att sedan reduceras till en mindre ruta i nederkanten av filmbilden.

I denna mosaik av överlappande bildrutor, infälld text och speakerröst fyller musiken och ljudet en viktig funktion. Liksom övriga *Private Hungary* filmer är *Fritt fall* resultatet av ett nära samarbete mellan Forgács och kompositören Tibor Szemzö. Den minimalistiska, elektroniska musiken bidrar till filmens förtätade stämning. Amatörfilmerna utgör spöklika indikationer på en svunnen tid, och hotet mot Petös tillsynes idylliska familjeliv förstärks symboliskt genom musiken. Den är alltså i hög grad betydelsebärande och utgör en viktig del av berättelsen. Men den övergripande kompositionen består inte bara av musik och bildmontage, utan även av röster och pålagda ljudeffekter. I *Private Hungary* väcker ljudet av

© Författarna och Studentlitteratur

marschstövlar associationer till militär disciplin, men det förstärker även hotet mot filmens huvudpersoner. Det utgör ett återkommande krigsmotiv på ljudspåret, precis som de pålagda gevärsskotten i amatörfilmernas vanligt förekommande jaktscener får oss att associera till krig och död. Andra ljudeffekter för oss närmare filmernas huvudpersoner och deras upplevelser. Ett exempel i *Fritt fall* är det pålagda ljudet av en tändsticka till bilden av György som tänder en cigarett vid en av de få permissionerna från arbetslägret. Ljudet av eld, vatten eller vind tillför en upplevelsedimension som går bortom bilden. Mest effektfullt blir ljudet av hjärtslag som drastiskt minskar avståndet mellan bildens inskription och vår inlevelse i det som visas.

Om relationen mellan musik och ljudeffekt, respektive bild och ljud, är central för filmens övergripande rytm är relationen mellan bild och tystnad inte mindre betydelsefull för upplevelsen av amatörfilmens stumma vittnesmål. Detta förstärks emellanåt genom att Forgács infogar ljudet av en filmprojektor och på så sätt gör oss delaktiga i utforskandet och upptäckandet av det insamlade materialet. Det är ett ljud förknippat med själva filmmediets apparatur – ett eko av filmen som ”ett minnets teknologi” (Stiegler, 1998). En vardag är fragmentariskt porträtterad och lagrad på film. I avståndet mellan kamerainskription och projicering framträder historiska tecken för vår tolkning.

”Allting vi kan se kunde även vara annorlunda”

Forgács ”återvinner” amatörfilmerna och organiserar dem i segment som tillsammans med infogad text, ljud och officiella arkivbilder kommer att utgöra en ny helhet. Som redan nämnts gör han oss uppmärksamma på detaljer i det dokumenterade familjelivet. Genom att till exempel färglägga en av de naziflaggor, som plötsligt smugit sig in i Szegeds gatubild, visar han att amatörfilmens privata bildarkiv ofrånkomligen är märkt av yttre politiska och sociala omständigheter. György Petö och de andra filmarnas arbete representerar onekligen ett intressant historiskt källmaterial.

© Författarna och Studentlitteratur

Det finns emellertid ett annat tema som är minst lika centralt i *Fritt fall* och de andra filmerna i *Private Hungary*. Forgács återkommer ofta till ett citat av Ludvig Wittgenstein: ”Allting vi kan se kunde även vara annorlunda; Allting vi överhuvudtaget kan beskriva skulle också kunna vara något annat.” Citatet återfinns i en särskild hyllning till filosofen, *Wittgenstein Tractatus* (1992), men kan ses som en principiell utgångspunkt för Forgács syn på relationen mellan bild och sanning. Som tidigare nämnts utmärks amatörfilmen även av förlorad information, som till exempel anonyma ansikten och familjerepresentationens generella osynliggörande av olösta konflikter och komplicerade relationer. Utan tillgång till kompletterande djupintervjuer med fotografen eller anhöriga och bekanta är bildfragmenten lämnade åt fantasin och fria tolkningar. Men inte ens med hjälp av intervjuer kan vi med exakthet tala om bildens ”sanning”. Det är lätt att minnas fel när det gäller detaljer och tidpunkter, men så är det inte heller sanning och fakta Forgács söker i det inspelade materialet. Historisk kunskap om övergripande händelser i den politiska verkligheten kan man söka på annat håll. Vad *Private Hungary* istället vill rikta uppmärksamheten mot är dels dokumentationen av det tillsynes ointressanta och banala, dels det faktum att bildens mening ofrånkomligen förändras över tid och att den kan variera beroende på vem som beaktar den.

Denna pragmatiska relation mellan bild och mening är även föremål för diskussion i Sontags och Barthes fotoessäer. Vid sidan av bildens existentiella relation mellan nutid och dåtid, uppmärksammar de även relationen mellan bild och sanning. Den fotografiska representationens analoga avbildning av någonting som faktiskt var måste alltid vägas mot bildens kontextberoende. Vad bilden föreställer är i lika hög grad beroende av den kunskap och information som tillförs den utifrån. Inom dokumentärfilmen ges bildmaterialet mening genom berättelsens konstruktion. Här finns även möjligheter att skapa symbolisk och poetisk mening som påverkar åskådarens relation till det som visas.

© Författarna och Studentlitteratur

Att frammana det förflutnas framtid

I *Fritt fall* blir det pragmatiska förhållandet mellan bild och sanning ett dramaturgiskt redskap, ett incitament för Forgács poetiska förvandling av ett anonymt bildmaterial till en historia som angår oss alla. En viktig princip för denna audiovisuella iscensättning av amatörfilmer blir att synliggöra intervallen mellan det historiska ögonblicket för filmens tillkomst och vår betraktelse av bilderna idag. Betraktade långt i efterhand ges de ofta en förändrad innebörd. Vi ser ett ömsint porträtt av en vardaglig situation, som när Györgys fru Éva tvättar deras baby. Denna scen av familjelycka, som tycks präglad av just detta ögonblick, kontrasteras mot den intensifierade nazipolitiken i Ungern vid samma tidpunkt. Vår vetskap om den annalkande Förintelsen blir i videomontaget till en hotfull skugga över familjelivet. Denna skugga visualiseras genom infällda fragment av ”offentlig historia”, som arkivsekvenser eller infogade antydningar om vad som kommer att hända, ett politiskt tal på radio, och nazisternas ”judelagar” framförda i sång. Som jag beskrivit tidigare förstärks betydelsen av hotet genom en rad filmiska stilgrepp. Resultatet blir ett symboliskt frammanande av det förflutnas framtid, det vill säga, vi vet redan vad som väntar György och hans familj. En skugga faller över en glad högtidsstund, och arkivbildens ”spår av det som varit” förvandlas till ett illavarslande tecken över vad som kommer att ske strax efter det att bilden togs.

De infällda bildrutorna understryker familjen Petö och andra judiska familjers ovisshet om det förestående hotet mot deras liv. Här bidrar inte minst ljudeffekter och musik till en förtätad dramaturgi där filmens huvudpersoner bokstavligen tycks gå sitt öde till möte, ovetande om allvaret i situationen. Detta understryks i färgläggning och repetition av amatörbilderna. En återkommande sekvens visar till exempel Györgys fru Éva dyka från en brygga. Tredje gången vi ser denna bild färgläggs den blodröd till ljudet av ytterligare en ”judelag”. I Petös filmer från arbetslägret väljer Forgács att visa en sekvens som negativ. Bilden av arbetarnas utmarsch med spadar på axeln ackompanjeras av stöveltramp, samtidigt som sekvensen i slow-motion växlar mellan rättvänd bild och inverterad bild.

För att ytterligare förstärka den ödesmättade stämningen lägger Forgács vid ett tillfälle in en närbild av ett skalat äpple – en klassisk

 © Författarna och Studentlitteratur

ikonografisk symbol för död och förgängelse förknippad med 1600-talets stillebenmåleri. Exemplet infaller då den fjärde judelagen 1939 reciteras till bilden av äpplet och texten om att Karpatien-Rutenia blivit en del av Ungern. Äpplet tonar över i en filmsekvens från 1940 av judiskt gatuliv i regionen. Filmen visas under tystnad och i slow-motion, vilket påminner oss om att även avsaknaden av ljud kan fylla en symbolisk funktion i filmberättelsen.

Avslutning: Privata arkiv och alternativa historier

I Forgács videoserie Private Hungary erbjuder privata fotografier och filmer ett alternativt bildarkiv där detaljer ur vardagslivet möter en ritualiserad dokumentation av familjen. Det är en bildkultur som i sig kan vara föremål för historiska och etnografiska studier, en representation som inte bara förmedlar en miljö utan även speglar urvalsmekanismer och en estetik styrd av komplexa sociala och kulturella koder. Som historiskt källmaterial tycks detta ”hemarkiv” vara en guldgruva, men bildernas anonymitet ställer höga krav på kompletterande forskning. Få frågor besvaras av bilden i sig, men ibland kan historien bakom bildernas tillkomst öppna dörrar till andra arkiv och nya bilder.

I motsats till den traditionella dokumentärfilmens auktoritet, där urvalsprinciper och dramaturgi ofta göms i genrens sanningsanspråk, blir Forgács videokompilation en reflexiv strategi att blottlägga tolkningen av bilder och den narrativa konstruktion som är en förutsättning för allt historieberättande. Man kan likna denna process vid historikerns tolkande arbete, att samla in och kategorisera källmaterial för att blottlägga och analysera underliggande meningar och detaljer kring specifika platser, människor och händelser. Trots denna likhet är syftet ändå inte att säga något nytt om Ungerns historia. Forgács projekt handlar snarare om att presentera ett tidigare okänt bildmaterial och att med filmmediets affektiva uttrycksmedel väcka vår empati och inlevelseförmåga för människorna på bilderna och deras historier. Det handlar om att göra en bit av vårt kollektiva förflutna mer gripbar genom att minska

© Författarna och Studentlitteratur

avståndet mellan vår vardag här och nu och våra historiska medmänniskors erfarenheter där och då. I Forgács videobearbetning av insamlad amatörfilm problematiseras detta tidsavstånd. Man frapperas återigen av filmbildernas speciella aura. Vid andra tillfällen blir man medveten om avståndet mellan det ögonblick då bilden togs och vårt möte med dessa bilder idag. Bilders innehåll förändras över tid och kunskapen om vad som senare hände präglar vår upplevelse av dem idag.

Fritt fall och de andra filmerna i *Private Hungary* erbjuder en poetisk tolkning av en historisk erfarenhet. I videomontagets mosaik av ljud, bild, text, personliga minnesbilder och historiska fakta, erbjuder amatörfilmen en alternativ ingång till europeisk 1900-talshistoria, såväl till problem som möjligheter att representera det förflutna. Vid sidan av György Petö och de andra amatörfilmarnas oförglömliga historier ställer Forgács väsentliga frågor om arkivmaterial och relationen mellan bild och minne.

Referenser

Arendt, Hannah, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil,* 1963.

”Arkiv för biografbilder?”, osignerad, *Svenska Dagbladet*, 11-10-11.

Barthes, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie,* Paris, 1980.

Bazin, André, *What is Cinema? Volume 1–2 Essays Selected and Translated by Hugh Gray,* Los Angeles; London, 1967.

Bourdieu, Pierre, *Photography. A Middle-Brow Art*, Stanfort, 1990.

Chambers, Deborah, ”Family as Place: Family Photograph Albums and the Domestication of Public and Private Space” i Schwartz, Joan M. and Ryan, James R. (red), *Picturing Place. Photography and the Geographical Imagination*, London; New York, 2003.

Citron, Michelle, *Home Movies and Other Necessary Fictions*, London; Minneapolis, 1999.

Dubois, Philippe, *L'Acte photographique,* Bruxelles: Fernand Nathan-Labor, 1983.

 © Författarna och Studentlitteratur

Hirsch, Marianne, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, 1997.

Nichols, Bill, The Memory of Loss: Péter Forgács's Saga of Family Life and Social Hell. Bill Nichols in Dialogue with Péter Forgács, i antologi under publicering Renov, Michael & Nichols, Bill (eds.), 2003.

Portuges, Cathrine "Home Movies, Found Images and the 'Amateur Film' as Witness to History" i *The Moving Image,* 2003.

Renov, Michael (red.), *Theorizing Documentary*, New York; London, 1993.

Schaeffer, Jean-Marie, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, 1987.

© Författarna och Studentlitteratur

”Det finns inget fjärde Rom.” Eisenstein, Stalin och historia som film

Ulf Zander

Att film och historia är en gångbar kombination har varit uppenbart alltsedan filmens barndom. Generationer av biobesökare har fascinerats av berättelser ”baserade på sanna händelser”. Ett undantag från regeln var revolutionens Ryssland, där de rörliga bilderna var högt prioriterade medan det förflutna tillmättes ett begränsat värde. I likhet med exempelvis franska revolutionens samhällsomstörtare ansåg de sovjetiska kommunisterna att lärdomarna från det förflutna var tämligen få. När de refererade till historien var det framför allt i anslutning till just franska revolutionen, Pariskommunen och andra uppror med revolutionära förtecken. Budskapet var att de nya makthavarna en gång för alla skulle göra upp med det gamla, orättfärdiga tsardömet och den likaledes föråldrade kyrkan. De omoderna institutionerna och traditionerna skulle ersättas av ett kvalitativt nytt och bättre samhällssystem – ett himmelrike på jorden, där präster behövdes lika lite som historiker, som den amerikanske reportern och revolutionären John Reed formulerade det i sin klassiska skildring av den ryska revolution, *Tio dagar som skakade världen* (Reed, 1975:210).

Till de förlegade begreppen hörde nationalism. Det klasslösa samhället var universellt till sin natur, men efter de misslyckade revolutionsförsöken i Berlin, Bayern och Ungern i första världskrigets efterföljd samt Polens seger i kriget mot Sovjetryssland 1919–20 fick de sovjetkommunistiska internationalisterna allt svårare att göra sig gällande. Med tiden återfanns de internationalistiska budskapen endast i högtidstal. I stället var det Stalins princip om socialism i ett

© Författarna och Studentlitteratur

land som kom att dominera, men det innebar ingalunda ett uppsving för nation och nationalism som självkaraktäristik. De var även fortsättningsvis tabubelagda begrepp, men den politisk-ideologiska korrekta termen (Sovjet)patriotism vann allt större inflytande åren kring 1930.

Jag ska i det följande diskutera denna utveckling och studera vilka konsekvenser som den förändrade inställningen till nationalism och socialism fick för konsten i allmänhet och filmen i synnerhet. I centrum för föreliggande framställning står filmregissören Sergej Eisenstein. Särskild uppmärksamhet kommer att ägnas *Storm över Ryssland* (*Aleksandr Nevskij*) samt de två delarna av *Ivan den förskräcklige* (*Ivan Groznij*), som han regisserade åren kring 1940. Med utgångspunkt i dessa filmer, som utspelar sig under 1200- respektive 1500-talet, ämnar jag analysera samspelet mellan film, historia och de samtida politiska och ideologiska spörsmål som kan tänkas ha påverkat hur den ryska historien framställdes i ord och bild.

Annorlunda uttryckt handlar det om att besvara ett antal frågor som alla relaterar till hur historia förmedlas på film i ett samhälle som utmärks av att historien medvetet brukas ideologiskt med syftet att legitimera det samtida styret. Dessa frågor är: Vilka uttryck tog sig de nya nationella politisk-ideologiska riktlinjerna på vita duken? Vilka urval ur historien var det som prioriterades i den sovjetiska 30- och 40-talsfilmen, framför allt med fokus på de filmer som regisserades av Sergej Eisenstein? Vilket utrymme hade han, som gjort sig känd som en av den sovjetiska samtidshistoriens främsta skildrare under 1920-talet, att uttrycka sina egna konstnärliga visioner och tolkningar av det förflutna när den ryska historien sovjetiserades? Och hur förhöll sig Josef Stalin till Eisensteins filmiska framställningar av de i rysk – och från 1930-talet även i sovjetisk – historia välkända gestalterna Alexander Nevskij och Ivan den förskräcklige?

Den viktigaste konstarten

Under inbördeskriget hörde kameror, råfilm och annan utrustning som var nödvändig för filminspelning till bristvarorna. Att det fanns få kameror uteslöt ingalunda fortsatta filminspelningar, inte heller

 © Författarna och Studentlitteratur

arbetet med att utveckla filmteorier med syftet att göra agitationen effektivare. Till att börja med var den statliga inblandningen i den sovjetiska filmindustrin mycket begränsad, något som fick betydelse för den konstnärliga utvecklingen eftersom den betydande konstnärliga friheten anses ha främjat uppkomsten av montagefilmen (Rohdin, 2003:161–162). Den blygsamma statliga inblandningen uteslöt emellertid inte engagemang från det kommunistiska ledarskiktet. Lenin insåg den stora potential som filmen hade som medel för påverkan. Det var inte minst med hjälp av de rörliga bildernas stora genomslagskraft som den nya regimen kunde konsolideras och vinna legitimitet, menade han. Följaktligen utnämnde den förste sovjetiske kommunistledaren 1922 filmen till den viktigaste av de konstarter som stod till förfogande. En viktig anledning till Lenins höga värdering, förutom dess erkänt stora propagandapotential, var att filmen i liten utsträckning utgick från det skrivna ordet. Det var av stor betydelse i Sovjetryssland, där analfabetismen alltjämt var utbredd i det sena 1910-talet och det tidiga 1920-talet.

Därtill fanns det under åren 1917–21 konkurrens från privata filmstudior, eftersom det inte ansågs vara möjligt att genomdriva en nationalisering av filmindustrin i oktoberrevolutionens omedelbara efterföljd. Bland de privata filmbolagen var många negativt inställda till bolsjevikerna. Med tanke på den höga värdering som filmen hade bland revolutionärerna önskade de bemöta kritiken med egna filmer (Betz, 1979:206–216; Taylor, 1979a:237–239). Vidare insåg de kommunistiska filmteoretikerna i slutet av 1910-talet de möjligheter som de rörliga bilderna medgav för att ge kollektivet – massan – hjälterollen i dess egenskap av utvecklingens drivkraft. Inspiration kunde hämtas från masscenerna i exempelvis D. W. Griffiths *Nationens födelse* (*Birth of a Nation*, 1915) med förbehållet att varken amerikanska, franska eller italienska regissörer förmådde att skildra den sociala kampen på ett korrekt och önskvärt vis. Det var den nya Sovjetfilmens främsta uppgift att fylla denna lucka (Taylor, 1979b:26–123; Betz, 1982:11–75).

© Författarna och Studentlitteratur

Historiens och tsarernas återkomst

Inriktningen på det samtida samhället satte särskilt tydliga avtryck i utbildningsväsendet. Under 1920-talet sjösattes den enhetliga arbetsskola som i hög grad var utformad för att fylla den sovjetiska arbetsmarknadens behov. I denna skola stod historieundervisningen på undantag. En viktig anledning till historieämnets svaga ställning var att lärare och läroböcker anklagades för att okritiskt ha vidareförmedlat en borgerlig och militaristisk nationalism, vilken stod i skarp kontrast till arbetarklassens sunda fosterlandskärlek. Alternativet till den bakåtblickande och konserverande undervisningen var att betona mellan- och allmänmänskliga egenskaper, som skulle förstärka känslor av broderskap och internationalism bland eleverna (Fitzpatrick, 1970:26–68; Karlsson, 1987:96–106, 140–146).

Dessa samtidsinriktade strömningar omfattade inte bara skolan, utan hade även ett starkt fäste inom politik- och kultursfärerna. De var dock inte hållbara på sikt, vilket Marx påpekat redan 1852. I en analys av det franska samhället konstaterade han att ”[t]raditionen från alla döda släktled trycker som en mara på de levandes hjärna”. Det var en omständighet som kom till särskilt tydliga uttryck under revolutionära krisepoker, då strävan var tydlig att försöka frigöra sig från allt det gamla, konstaterade han (Marx, 1981:11–12).

Denna insikt gjorde sig efter hand gällande även bland de sovjetiska revolutionärerna. Nya vindar började blåsa kring 1930. Även denna gång manifesterades de nya riktlinjerna i omfattande förändringar i utbildningsväsendet. Kritik framfördes mot den dittills förhärskande sociologiska och abstrakta utformningen av undervisningen och att inte tillräcklig möda hade ägnats för att förklara vilken plats och roll som rysk kultur och historia haft i världshistorien. Det hade allt som oftast resulterat i att den ryska förflutenheten hade tecknats i mörka färger, vilket gjort det svårt att förklara de allmängiltiga drag som illustrerade att Sovjetunionen var oupplösligt förenat med hela världens historia. Det fanns nämligen, betonade de ledande namnen bland pedagogerna, allmänhistoriska företeelser före 1917 som var av särskilt stort intresse eftersom de pekade fram emot socialismen och sovjetsamhället (Karlsson, 1987:202–221).

© Författarna och Studentlitteratur

När Stalin skrivit om marxismen och den nationella frågan 1913 hade han vänt sig mot den skadliga nationalismen i "borgerlig" tappning. Motvapnen var internationalismen och "klasskampens enhet och odelbarhet". Det var dessa egenskaper som skulle förena alla Rysslands proletärer, oavsett etniskt ursprung (Stalin, 1950:8–9). Stalin höll fast vid denna linje under 1920-talet. Han varnade i likhet med Lenin för en storrysk version av det förflutna på de övriga sovjetfolkens bekostnad. Vid den trettonde partikongressen 1924 underströk han skolans uppgift att göra upp med traditioner, fördomar, vanor och bruk som var nedärvda från det gamla samhället (Karlsson, 1987:106). När Stalin några år senare hade undanröjt sina värsta konkurrenter och satt tryggt i sadeln ändrade han sakta men säkert ståndpunkt. I en slagordsmässig och förvisso förenklad form har det ideologiska skiftet under 1930-talet karakteriserats som "den stora reträtten". Den kännetecknades av allt mindre uppmärksamhet kring klassaspekten och andra av tradition centrala kommunistiska frågor till förmån för uppbyggandet av en "nationalbolsjevism" med ryska förtecken (Timasheff, 1946). Parallellt med denna förändring växte en personkult kring Stalin fram. Denna personkult och vurmen för det ryska förenades hos den sovjetiske diktatorn när han deklarerade att det ryska folket önskade en stark ledare. Folket behövde en tsar, och Stalin var villig att träda in i en sådan roll (D.L. Brandenberger & A.M. Dubrovsky, 1998:873).

Med perspektivskiftet följde att många av tsartidens hjältar och uppbyggeliga händelser togs i bruk i takt med att de rehabiliterades, vilket tog olika lång tid för skilda personer och händelser. En sådan utveckling gynnades av de nya riktlinjer som togs fram för historieundervisningen. Stalin tog aktiv del i detta arbete då han framförde bistra omdömen om de sovjetiska historieläroböckerna. Den tidigare alltför sociologiska inriktningen behövde ersättas, menade han. I stället för abstrakta hänvisningar till epoker borde läroböckerna vara fyllda av fakta, namn och händelser varmed historia åter tilläts bli historia – det vill säga historieundervisningen skulle anta de kännetecknen för en effektiv nationalistisk undervisning i form av en engagerade och sedelärande narration (jfr Jensen, 1978:67–78). Den sovjetiska historia som skildrades skulle därtill få en rysk tonvikt, eftersom det ryska folket hade samlat andra folk i det förflutna och hade påbörjat en liknande samlingsprocess igen.

© Författarna och Studentlitteratur

De nya undervisningsdirektiven var ingalunda enkla att följa. Många läroboksförfattare som skrev om begrepp, personer eller händelser på ett sätt som inte föll programmakarna i smaken föll i onåd eller arresterades. De önskvärda förändringarna av historieläroböckerna fick en officiell sanktion i augusti 1937 genom en kommuniké från politbyrån, vilken även klargjorde att de icke-ryska folkens inkorporering i det tsarryska imperiet hädanefter var att betrakta som ”det minst onda” (Karlsson, 1987:202–234; Perrie, 2001:25–31). Kulmen på denna ryskcentrerade historieskrivning nåddes i december 1941 när den tyska krigsmakten stod i Moskvas utkanter. I samband med en stor parad på Röda torget räknade Stalin i ett tal från Lenin-mausoleet på Röda Torget i Moskva upp ”de stora föregångarna”, vars gärningar skulle egga Röda armésoldaterna när de gick ut i strid. De uppmärksammade hjältarna – Alexander Nevskij, prins Igor, Dimitrij Donskoj, Kuzma Minin, Mikhail Kutuzov och Aleksandr Suvorov – var alla ryssar.[1]

Den allt tydligare inriktningen på Ryssland medförde inte nödvändigtvis att alla andra etniska grupper och deras historia ignorerades. Några av dem försvann ur bilden helt och hållet medan andra fick ett visst utrymme. I sistnämnda fall var villkoret att de icke-ryska förflutenheterna var underordnade den dominerande retoriken kring den ryska patriotismen – vilken påvisade att ryssarna var de mest jämlika av de jämlika – samt att de passade in i det ideologiska konceptet om de sovjetiska folkens vänskap (Tillett 1969:60–70). Ett talande exempel på hur icke-ryska hjältegestalter lyftes fram är Bohdan Chmelnytskyj. Kring 1940 betonades i böcker, teaterskådespel och, inte minst, på film att den ukrainske kosackhetmanen med kraft hade kämpat mot hotet från väster, vilket under 1600-talet hade utgjorts av polacker, och att hans gärning på sikt hade underlättat för det historiskt givna, nämligen Ukrainas uppgående i Ryssland och föreningen av två brödrafolk. *Det stora kosackupproret* (*Bog-*

1 Därtill var de mytiska, historiska hjältarna ”virtuella ersättare för alla de sovjetiska marskalkar och generaler med Michail Tuchatjevskij i spetsen som Stalin låtit avrätta år 1937” (Gerner & Karlsson, 2002:301). Stalins tal fungerade sedermera som förlaga och inspirationskälla till skulptören Nikolai Tomskis reliefutsmyckningar vid Novokuznetskajas tunnelbanestation i Moskva (Bown, 1991:148–152). Utdrag ur talet kom även att ristas in på de marmorsarkofager som är en del av den 1947–49 uppförda monumentanläggningen över de fallna Röda armésoldaterna i Treptowparken, Berlin.

© Författarna och Studentlitteratur

dan Hmelnickij) hade premiär i Kiev i april 1941 och var en i raden av historiska filmer som följde på succén av den första delen av *Peter den store* (*Pjotr Pervyj*, 1937), vilken belönades med Stalinpriset 1938. En anledning till dess framgång var de medvetna jämförelserna mellan turbulensen kring den revolution som Stalin genomfört under 1930-talet och tsar Peters reformistiska strävanden, vilka även de lett till interna stridigheter. Såväl på vita duken som i historieläroböcker uppvärderades Peters gärning. Det var emellertid inte bara Peter den store som uppvärderades. Uppgiften bestod framöver av att selektivt rehabilitera statsmän, från Jaroslav den vise till Ivan den store. Parallellt med den nya vurmen för äldre tiders hjältar tonade man ned den tidigare entusiasmen inför populistiska bondeledare som Razin, Pugatjev och Sjamil samt endimensionella krigshjältar som Lazo, Kotovskij och Shtjors (Yekelchyk, 2002:60–61).

Att som under den sovjetiska stumfilmseran återkommande satirisera över den tsaristiska politiken var därmed inte längre politiskt och ideologiskt gångbart. En som till att börja med visade sig behärska omsvängningen till att hylla ryska hjältar ur det förgångna var Sergej Eisenstein, som vid 1930-talets slut färdigställde en episk skildring av Alexander Nevskijs triumf över Tyska orden på Peipussjöns is 1242.

Eisenstein som filmskapare

Låt oss innan vi fördjupar oss i Eisensteins framställning av den framgångsrike Novgorodfursten dröja vid regissörens bakgrund och hans arbete inom den sovjetiska filmen under det konstnärligt sett dynamiska 1920-talet. Eisenstein var 19 år när den ryska revolutionen bröt ut, och de manifestationer av ”massan” som den gav uttryck för kom att få stor inverkan för hans kommande verksamhet. Liksom sin far Michail Eisenstein, berömd för sina vackra jugendbyggnader på Albertagatan i Riga, började han att studera arkitektur med en särskild förkärlek för klassicismen. Eisenstein avbröt studierna 1918 och tog värvning. Till skillnad från fadern, som valde den vita sidan, anslöt sig Sergej till Röda armén. Vilken funktion han fyllde under inbördeskriget är oklart med ett undantag: under en

© Författarna och Studentlitteratur

period reste han runt med så kallade agitproptåg som var utrustade med teater- och filmverkstäder. Hans mångsidiga bildbegåvning kom efter 1919–20, då hans militära bana var över, till uttryck i hans verksamheter som tidningstecknare, målare, scenograf och formgivare vid Proletkultteatern samt som lärare vid den nyinrättade statliga regiskolan (Bordwell, 1993:1–39; Bergan, 1997:63–122).

Eisenstein var en del av 1920-talets avantgarde och anknöt till de nyskapande idéer som präglade Vsevolod Meyerholds teateruppsättningar, Lev Kulesjovs filmer och Vladimir Majakovskijs dikter (Henderson, 1978:153–162). Han lät sig också inspireras av D.W. Griffiths klipp- och berättarteknik i *Nationens födelse* (1915) och *Intolerance* (1916) – filmer som närmast fungerade som en uppenbarelse för honom och många andra samtida sovjetiska filmmakare (Eisenstein, 1973:201). Det var emellertid inte bara de nya, djärva inslagen i konstlivet som inspirerade honom. Redan i tidiga år lärde han sig att uppskatta äldre former av populärkultur såsom cirkus, maskspel och varietéföreställningar, och under 1920-talet väcktes hans intresse för japansk kabukiteater. Alltsedan ungdomens dagar i S:t Petersburg var han en flitig besökare på stadens konstmuseer och anknöt sedermera, framför allt i sina historiska filmer, till konstnärer och specifika konstverk. Inslag från dessa konstformer blev till en viktig del i hans regiarbete såväl på teaterscenerna som i hans filmer. Grundstommen var en metod som gick ut på att förena improvisation med didaktiskt gångbara allegorier och tydliga politiska budskap, vilka presenterades i en noggrant avvägd visuell rytmik. Rytmiken märktes framför allt i hans klippning, baserad på kontraster och konflikter (Eisenstein, 1973:45–63, 72–83).

Liksom många andra i det sena Tsarryssland och den unga Sovjetunionen var Eisenstein inspirerad av de psykologiska tankegångar som utvecklats av Sigmund Freud och Carl Gustav Jung och, inte minst, i Ivan Pavlovs teori om betingade reflexer (Idestam-Almquist, 1951:42–43; jfr Etkind, 2001). De psykologiska teorierna applicerade han på montaget som arbetsmetod. Det hade stora förutsättningar att påverka och till och med styra hur publiken tänkte och kände. ”Vår film”, skriver han i *Yo. Mina memoarer*, ”är ett vapen då det gäller kollisionen med en fientlig ideologi och den är framför allt ett verktyg när den används så som det är meningen – till att verka och förändra” (Eisenstein, 1992:40).

© Författarna och Studentlitteratur

Dessa hans riktlinjer applicerades på filmdebuten *Strejken* (*Statjka*, 1924), baserad på teaterpjäsen *Gasmasker* som han satt upp samma år i en fabrik i Moskva. De präglade även hans stora genombrottsfilm, *Pansarkryssaren Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, 1925), vilken skildrar matrosernas inhumana levnadsvillkor och officerarnas ovilja att förbättra dessa på Prins Potemkin i Svartahavsflottan och det myteri som följer därav. Den internationella uppmärksamhet som filmen väckte berodde främst på den berömda trappscenen i Odessas hamn. I den klippte Eisenstein omväxlande mellan de skoningslösa kosacksoldater som attackerar myteristernas civila stödtrupper och de män, kvinnor och barn – i centrum för scenen står en barnvagn som utan kontroll rullar nedför trappan efter det att barnets moder skjutits ned – som faller offer för soldaternas kulor. Genom denna och många andra starka scener bidrog Eisenstein dessutom till att komplettera inbördeskrigets agitation med tydligt propagandistiska inslag.[2] Att filmen därför hade betydande potential att utöva påverkan på biopubliken var en synpunkt som inte bara omfattades av filmens regissör. I stora delar av Europa förbjöds offentliga visningar av *Pansarkryssaren Potemkin* – i Sverige frisläpptes den av censuren först 1952 – med hänvisning till att den kunde starta eller förstärka redan befintliga revolutionära strömningar i folkleden.

Som vi tidigare kunnat konstatera var det sovjetiska 1920-talet i hög grad samtidsorienterat. Under årtiondets senare hälft försiggick en närmast frenetisk aktivitet, inte minst inom filmen, med syftet att skildra det nära förflutna och legitimera den unga kommuniststaten. Sålunda behandlade drygt en tredjedel av det sammanlagda antalet filmer som producerades i Sovjetunionen mellan 1925 och 1929 den revolutionära rörelsen (Goodwin, 1993:1). Ett viktigt datum var tioårsjubileet av revolutionen 1927. Till denna tilldragelse beställde kommunistpartiet en film av Eisenstein. Bland annat

2 Agitation och propaganda är närbesläktade begrepp, men i Ryssland hade en uppdelning lanserats i slutet av 1800-talet. Enligt denna presenterade propagandisten många idéer till en eller flera personer, oftast i skriftlig form, medan agitatorn tog fasta på endast en eller ett fåtal idéer vilka spreds via tal till massorna. Propagandan, som verkar på lång sikt, var i revolutionens Ryssland till att börja med nedtonad till skillnad från den högt värderade och kortsiktiga agitationen. I *Pansarkryssaren Potemkin* var såväl agitation som propaganda rikligt företrädda och inflätade i varandra (Taylor, 1979b:27–28).

© Författarna och Studentlitteratur

på grund av det stora omfånget på materialet och stridigheter i partitoppen, vilka fick återverkningar för filmens utseende och innehåll, fick *Oktober* (*Oktjabr*, också känd som *Tio dagar som skakade världen*) premiär först 1928.

I denna film frammanade Eisenstein kampen mellan det gamla, förlegade samhället och det nya, lovande i montagescenen där massan gång efter annan välter statyn över den despotiske tsar Aleksandr III. Genom hela sin karriär betonade Eisenstein formens betydelse. Som filmvetaren David Bordwell noterat hade de utländska regissörer som Eisenstein tog intryck av lyckats med att både utveckla filmberättandet och nå en stor publik. Därvidlag fanns det inte någon motsättning mellan formexperiment och målsättningen att nå ut till massorna, menade han. Kritikerna var av en annan mening. Med hänvisning till beslutet vid kommunistpartiets filmkonferens 1928 om att de sovjetiska filmerna skulle vara förståeliga för massorna, anklagade de Eisensteins kyligt esteticerade intellektuella montage i *Oktober* för att vara formalistiskt och alltför svårtillgängligt för den breda publiken (Bordwell, 1993:12–14). Kritiken fick än större tyngd 1932, då doktrinen om att all konst skulle genomsyras av socialistisk realism knäsattes. Det kan tilläggas att det långtifrån bara var Eisenstein som drabbades av de nya direktiven. De ledde till svårigheter för såväl hans avantgardistiska kamrater som den breda, sovjetiska underhållningsfilmen, vilken fick allt svårare att göra sig gällande åren kring 1930 (Youngblood, 1991: 148–162).

Vid det laget hade Eisenstein hunnit med att söka lyckan i väst. 1929–30 reste han tillsammans med filmfotografen Edward Tissé och regissören Grigorij Alexandrov runt i Europa. Sistnämnda år inbjöds de att besöka USA och Paramount. Ledningen för bolaget skrev kontrakt med Eisensteingruppen, men bröt det efter att flera projektidéer förkastats. Med stöd av den radikale författaren Upton Sinclair påbörjades i stället inspelningen av novellfilmen *Storm över Mexiko* (*Qué viva Mexico!*) på plats i Mexiko, men projektet led ständig brist på medel och hotades även av anklagelser från Stalin om att Eisenstein var en ”desertör”. Slutligen övergav Sinclair projektet. En deprimerad Eisenstein återvände till Sovjetunionen, där han de följande åren hade fortsatta svårigheter att få igenom sina projekt. När han äntligen fick chansen med *Bezjin lug* (’Besjins äng’) var slutresultatet ändå dystert, eftersom visningar av den färdiga filmen

 © Författarna och Studentlitteratur

förbjöds 1937. Orsaken var att Eisenstein ansågs ha ägnat klasskonflikten alltför lite uppmärksamhet och lagt alldeles för stor tonvikt vid religiösa inslag. Hans skildring av förhållandet mellan far och son var, enligt det officiella utlåtandet, både konstnärligt och politiskt ”osund”. Under hot om arrestering bekände han de misstag som han hade begått med *Bezjin lug*. Därefter skrev han ett brev till Stalin med förhoppningen att han skulle tilldelas ett nytt projekt. Han fick två erbjudanden med biografisk inriktning: antingen att regissera en film om 1200-talets Novgorodfurste Alexander Nevskij eller en om Ivan Susanin, en bonde från 1600-talet som offrade sitt liv för att rädda Mikael Fjodorovitj, den förste tsaren av ätten Romanov. Eisenstein valde Alexander Nevskij (Bordwell, 1993:15–27; Bergan, 1997:155–240).

Alexander Nevskij som rysk och sovjetisk hjälte

Så gott som alla filmer skildrar direkt eller indirekt sin egen samtid. Följden blir att de filmer som utspelas i historisk miljö i minst lika hög grad skildrar den tid som de tillkommit i som det förflutna som handlingen är förlagd till. Några bedömare har gått så långt som att hävda att filmer i historiska miljöer till syvende och sist *alltid* handlar om det nuvarande, oavsett hur mycket resurser som spenderas på att tillföra historisk autenticitet i form av miljöbeskrivningar, kostymer och rekvisita (Sorlin, 1980:208; Lublin 1999:57–58). En tankegång av liknande slag tycks till att börja med ha passat Eisenstein som hand i handske när han valde att regissera en film om Alexander Nevskij i stället för en om Ivan Susanin. Han lockades av att den konstnärliga friheten skulle bli betydande. Historiker och ”konsulter” skulle få stora problem att beslå honom med sakfel, eftersom källmaterialet om Novgorodfursten och hans tid var litet och osäkert. Dessutom var historikerna generellt sett långsammare i sin anpassning till den officiella partilinjen. Friheten blev inte mindre av att auktoriteterna på området alltjämt var förrevolutionära historiker och deras, av naturliga skäl, icke partianpassade verk om Novgorodfursten och betydelsen av slaget på Peipussjöns is (Idestam-

© Författarna och Studentlitteratur

Almquist, 1951:214–215; Swallow, 1977:123; Goodwin, 1993:156; Perrie, 2001:58).

Eisenstein strävade säkerligen inte efter att göra någon historisk rekonstruktion av 1200-talets Ryssland eller att i detalj fastställa det historiska förloppet. *Storm över Ryssland* illustrerar väl hur historien anpassades och talade till den rådande situationen. Men exemplet Alexander Nevskij visar också att filmen inte enbart kunde produceras utifrån samtida behov; det fanns även andra faktorer att ta hänsyn till. Historikern Klas-Göran Karlsson har i ett annat sammanhang beskrivit historia som ”å ena sidan färskvara, som inte kan hanteras utan en tydlig datumstämpel, å andra sidan djuphistoriskt framväxta kulturmönster som inte sällan trotsar traditionella vetenskapliga försök till avgränsning i tid” (Karlsson, 1997:43).

Att Alexander Nevskij kunde brukas för att fylla samtida behov är uppenbart. Vi ska i det följande återkomma med ytterligare aspekter av den samtidsrelevans som Novgorodfursten och filmen om honom fick åren kring 1940. De djuphistoriska kulturmönstren gick tillbaka till perioden strax efter hans död 1263. Minnet av hans militära framgångar mot det korståg som leddes av Birger jarl och biskop Thomas 1240 och mot Tyska orden 1242 vårdades ömt i Ryssland, inte minst tack vare den biografi från 1280-talet som genom nya kopior, som tillförde nya tillskott till legenden, framställde honom som en harmonisk och ikonlik härskare med tydliga drag av Alexander den store. Mot slutet av 1300-talet började många kyrkor högtidlighålla hans dödsdag som om det vore ett helgons. År 1547 tillkom ett flertal nya versioner av biografin över honom. Anledningen var att han detta år kanoniserades av den rysk-ortodoxa kyrkan, vilket ytterligare stärkte hans popularitet.

Intresset för Alexander bidrog också till att legitimera Ivan IV (1530–84), som 1547 var den förste moskovitiske storfursten som kröntes till tsar (titeln hade använts tidigare). Ivans härstamning, hävdades det, sträckte sig ända tillbaka till det medeltida kievryska riket, och i de många lysande förfädernas skara hade Alexander Nevskij en hedersplats. Genom en sådan historieskrivning påvisades både en stabilitet i den ortodoxa tron och en kontinuitet från Kieveran via de ryska härskarna under mongolstyret till 1500-talets Moskvastat. Detta samband konkretiserades i en uppenbarelse som

 © Författarna och Studentlitteratur

tillskrevs en munk. När han vid ett tillfälle 1572 tillbad Alexander Nevskijs reliker skådade han i en vision två män på vita hästar. Ryttarna var Boris och Gleb, Kievfurstarna som mördats av sin bror Svjatopolk efter dennes trontillträde 1015, och som sedermera blivit Rysslands två första helgon. De väckte Alexander från de döda och tillsammans red de tre helgonen för att återuppväcka fler av Ivans hjältelika förfäder med syftet att hjälpa tsaren under hans fälttåg mot de muslimska tatarerna på Krim (Billington, 1970:17, 54; Mäki-Petäys, 2002:45–69).

Vurmen för Alexander Nevskij var betydande även framöver, inte minst under Peter den stores styre. Peter flyttade Alexander Nevskijs kvarlevor till det blivande S:t Petersburg, uppförde 1710 ett kloster där till hans ära och instiftade 1725 en Nevskij-orden för officerare. Efter en tillfällig nedgång i det tidiga 1800-talet tilltog intresset för Novgorodfursten under århundradets senare hälft. Han sågs då som en föregångare till storfurst Ivan III, under vars ledning Moskva frigjort sig från mongolerna och lagt Novgorod under sig, samt Ivan IV. Under den sistnämndes styre hade Moskvas välde ytterligare utvidgats genom erövringar av de kvarvarande mongolfästena Astrakhan och Kazan och påbörjad kolonisering av Sibirien.

Dessutom betonades Alexanders betydelse som den ortodoxa trons garant. Genom hans segrar hade den västliga, katolska offensiven betvingats och Rysslands västgräns säkrats. Segern över de tyska korsriddarna var länge och väl nedtonad till förmån för segern 1240 över arvfienden Sverige. Anledningen var att Rysslands förhållande till Preussen och Tyskland mestadels var gott fram till slutet av 1800-talet. Bismarcks avgång som tysk rikskansler 1890, vilken följdes av Vilhelm II:s allt mindre Rysslandsvänliga politik, ökade spänningen mellan Ryssland och Tyskland och ledde till en urladdning under första världskriget (Schmiegelt, 1998:407–410).

© Författarna och Studentlitteratur

Alexander Nevskij i Eisensteins tappning

Således saknades det inte djupa kulturmönster i anslutning till Alexander Nevskij. Den långa traditionen borgade för att Novgorodfursten och den symbolik som var förknippad med honom var välkänd hos merparten av biobesökarna i Sovjetunionen och dessutom enkel att överföra på rådande förhållanden. Hans helgonstatus accepterades av den sovjetiska publiken. En trolig anledning var att personkulten kring Stalin hade nått nya nivåer och framstod närmast som en motsvarighet till äldre tiders helgondyrkan (Goodwin, 1993:159). Alexander Nevskijs trovärdighet på bioduken underlättades också av valet av den populäre skådespelaren Nikolaj Tjerkasov i huvudrollen. Därtill var det uppenbart att den förskjutning i traditionen som varit märkbar under 1800-talet, bort från kampen mot svenskarna till en betoning av motståndet mot de tyska intressena i öst, stämde väl överens med de rådande konjunkturerna i Sovjetunionen under Stalin. Det spända utrikespolitiska läget mellan Tyskland och Sovjetunionen bidrog till att Alexander Nevskij – nu som rysk hjälte med sovjetiska förtecken – och den av honom ledda segern på Peipussjöns is, fick förnyad aktualitet. Eisensteins uppgift var följaktligen att anknyta till den rika traditionen kring 1200-talshjälten i form av ett uppbyggligt nationalistiskt, heroiskt och folkligt drama.

Eisenstein tog med stor iver fasta på uppgiften, något som bland annat resulterade i att filmarbetet påbörjades i juni 1938 och var klart i november samma år, fem månader före schemat. Den snabba arbetstakten gjorde att filmen fick premiär redan i december 1938. Bidragande till det raska slutförandet var troligen filmens tämligen enkla uppbyggnad. I ett första skede invaderar Tyska orden Novgorodområdet och intar Pskov. I Novgorod utbryter debatt om hur hotet ska mötas. Slutligen segrar de som förespråkar väpnat motstånd under ledning av Alexander Nevskij. Han och hans trupper drar i fält. En förtrupp nedgörs och i den stora drabbningens inledning tar Tyska orden kommandot. Genom en kniptångsmanöver, som Alexander fått idén till då han vid lägerelden lyssnat på berättelsen om hur haren med hjälp av list besegrar en argsint rävhona,

© Författarna och Studentlitteratur

återtar hans bondehär initiativet. I envig förödmjukar han Tyska ordens stormästare genom att förstöra dennes hjälmutsmyckningar. Strax därefter erkänner sig von Balk besegrad och den tyska hären flyr i panik. Dock omkommer många när isen brister under deras tunga hästar och rustningar. I triumf tågar Novgorods armé in i Pskov. Alexander betygar sin vördnad för dem som har stupat, fäller domar över fångar och förrädare samt kungör att Ryssland alltid kommer att slå tillbaka dem som kommer till landet med vapen i hand (Bordwell, 1993:27, 211).

Innehållsmässigt förenade regissören dagspolitiskt gångbara beståndsdelar med traditionstyngda inslag, som inte bara utgick från Alexander Nevskij-legenden. Återkommande inslag i filmen är sådana som går tillbaka på rysk folkkultur och sagotradition. Härvidlag var Eisenstein i takt med tiden. Folkloristiska inslag som snarast påminde om den kultur som varit på modet i det tsarryska sekelskiftet återkom på bred front i det sena 1930-talet, vilket även Sergej Prokofjevs musik till *Storm över Ryssland* tydligt illustrerar. Dessa folkliga epos, *bylina*, kännetecknades även i sin stalinistiska och socialistiskt realistiska utformning av vitala och beslutsamma hjältar som fick följe till slagfälten av grovhuggna och godhjärtade följeslagare. Så var filmens båda (fiktiva) Novgorodhjältar Vasilij Buslaj och Gavrilo Oleksitj inspirerade av karaktärer från folksagorna. Dramaturgiskt bidrog deras vänskapliga rivalitet till att konflikter och oklarheter introducerades, inslag som inte var möjliga att förknippa med den ofelbare och närmast utopiskt framställde Alexander. Den djärve Vasilijs och den kloke Gavrilos kamp om den sköna Olga Danilovnas hjärta bidrog till att humanisera det i övrigt militära dramat. De romantiska inslagen gav filmen en mänsklig dimension som var svår att få fram i skildringen av den majestätiske Alexander Nevskij. David Bordwell understryker att från mitten av 1930-talet uppmanades konstnärer att (symboliskt) illustrera lojalitet mot staten, familjen och stammen. Denna lojalitet illustrerade den ryska enigheten, som ansågs ha djupa historiska rötter. Eisenstein infriade dessa direktiv med råge. Alexander Nevskij framstod som både duglig familjefader och rättrådig hövding i *Storm över Ryssland* (Bordwell, 1993:211–212).

© Författarna och Studentlitteratur

Historia och samtid i *Storm över Ryssland*

Eisenstein var heller inte främmande för att indirekt referera till samtida historiska källor. I inledningsscenen anknöt han till franciskanermunken Plano Carpinis ögonvittnesskildring av spåren efter mongolkhanen Batus invasionstrupper. Den förödelse som Carpini vittnat om blev i den sovjetiske regissörens tappning kvardröjande bilder på en lång rad av kranier och skelett som låg utspridda över de förödda ryska städerna. Därefter presenteras den historiska bakgrunden av en kör, som besjunger hjältens seger över svenskarna år 1240 vid floden Neva – varefter han fick tillnamnet Nevskij. Så fort som hjälten visas i bild markeras att han är en furste, men en furste som står i nära kontakt med folket och naturen. Han associeras med vatten, marken och himlen, medan hans motståndare tecknas mot bleka, karaktärslösa bakgrunder. I den inledande sekvensen fiskar han, i likhet med Jesus, tillsammans med sitt folk – det finns sammantaget endast en kort sekvens där fursten är ensam i bild. Den alltigenom manliga gemenskapen mellan den upplyste och modige härskaren och hans beundrande undersåtar går igen genom hela filmen och känns igen från Eisensteins tidigare produktion. Som den brittiske filmvetaren David Gillespie noterat skapas den revolutionära historien i *Pansarkryssaren Potemkin* av män i en militär miljö präglad av maskulina symboler (Gillespie, 2000:44). På motsvarande sätt är budskapet i *Storm över Ryssland* att den ryska historien är skapad av män, och bland dem intar fursten från Novgorod en framträdande position. Filmhjälten Alexander Nevskij är med andra ord den borne ledaren (Goodwin, 1993:163).

Sammansmältningen av hjälten och folket var ursprungligen tänkt att markeras även i titeln. Pjotr Pavlenklo, en författare som gjort sig känd som ortodox anhängare av den socialistiska realismen, hade skrivit den litterära förlagan. Tanken var att filmen skulle få samma namn som Pavlenkos manuskript – *Rus*, det vill säga den ålderdomliga benämningen på Ryssland. Alexander Nevskijs segrar var historiskt sett en renodlad novgorodsk angelägenhet eftersom områdena söder och öster om handelsknutpunkten var under mongoliskt styre ytterligare 250 år, men i det sovjetiska 1930-talet var ett likställande av Novgorod och det storryska riket högst gång-

© Författarna och Studentlitteratur

bart. Att filmen sist och slutligen döptes till *Aleksandr Nevskij* var således knappast ett utslag av hänsyn till att *Rus* skulle ha varit en historisk anakronism.

Friden vid fiskeläget störs av ett följe från den mongoliska Gyllene Horden. Som den amerikanske historikern Charles Halperin noterat har det mongoliska styret – oftast omnämnt som det mongoliska oket – så gott som genomgående behandlats på två sätt i rysk och sovjetisk historieskrivning: antingen har mongolernas bidrag till rysk historia och kultur bedömts som entydigt negativa eller så har de mongoliska influenserna förnekats eller minimerats (Halperin, 1983:239–261). I likhet med många samtida sovjetiska – och västerländska – historiker valde Eisenstein sistnämnda variant och tonade ned det samarbete med mongolerna som Alexander Nevskij initierat. I 1900-talets efterhandsperspektiv sågs denna politik som en medveten strategi för att frigöra resurser till den hotade västgränsen. Under 1930-talet fick denna politik därtill en ny aktualitet, eftersom Japan i allt högre grad betraktades som ett reellt hot mot Sovjetunionens östgräns. I Eisensteins tappning finns det därför en parallellitet i skildringen av Tyska ordens riddare och mongolerna: medan de förstnämnda framställdes som protonazister tecknades de sistnämnda som föregångare till samtidens företrädare för den japanska militärdiktaturen (Perrie, 2001:41–42).

Två scener som inte kom med i den slutgiltiga filmversionen innefattade budskap som var ämnade att neutralisera Alexander Nevskijs politik i öst och syd. Enligt ett förslag hade Eisenstein tänkt sig ett montage bestående av å ena sidan Alexander Nevskijs begravningståg, å andra sidan Moskvafursten Dimitrij Donskojs seger på Kulikovo-fältet den 8 september 1380 över mongolerna, vilken säkrade Rysslands östgräns. Dessutom fanns det planer på en andra del, vilken skulle ta fasta på furstens diplomatiska list gentemot mongolerna, som svarade med att mörda honom. Detta projekt stupade emellertid på att en så god furste inte kunde tillåtas dö.

En jämförelse kan göras med en annan ledare och odödlig förebild som också ansågs vara ofelbar – Lenin. Inte heller han tilläts dö i den officiella propagandan. Efter sitt frånfälle i januari 1924 balsamerades han. Resultatet var så lyckat att det närmast såg ut som om han tagit en tillfällig vilopaus. Under 1920-talet cirkulerade dess-

© Författarna och Studentlitteratur

utom berättelser om att Lenin hade för vana att lämna mausoleet om nätterna för att med egna ögon se hur Sovjetmedborgarnas tillvaro tedde sig. Dessa skildringar stämde väl överens med återkommande slagord som ”Lenin lever” och ”Lenin är mer levande än alla levande” (Tumarkin, 1997; Velikanova, 1998:19–20). Ett tiotal år efter att Leninkulten etablerats stod det klart att Sovjetpatriotismens tillskyndare, med Stalin i främsta ledet, fann det för gott att även upphöja Alexander Nevskij till en ofelbar och odödlig ledare med ryska förtecken (Schlegel, 1998:293).

I linje med den dominerande historieskrivningen vägrar filmvarianten av Novgorodfursten att bli härförare i mongolernas armé, eftersom ”han vill dö i sitt fosterland”. Till en förtrogen säger han att det är möjligt att köpa sig fri från mongolerna. Det går däremot inte gentemot fienden från väster – tyskarna. Novgorods rika köpmän – som framställs som representanter för den förhatliga kapitalismen – delar inte Alexanders uppfattning. De vill köpa fred av tyskarna mot rysk jord, men röstas ner av en patriotisk folkmassa som menar att köpmännen styrs av profiten och därför inte har något sant fosterland. Vidare försöker de inflytelserika handelsidkarna, som är negativt inställda till Alexander Nevskij, få ”sin” kandidat som härförare, men denne erkänner sina tillkortakommanden som härförare och avstår uppdraget till hjälten från Neva. I samma veva når den antityska stämningen en höjdpunkt: ”Tysken kommer! Ryssland, res dig!” manar en överlevande från Pskov.

Eisenstein, som var en svuren motståndare till nazismen, ville använda ett citat från Hitlers *Mein Kampf* för att påvisa likheterna mellan ordensriddarnas och nazisternas politik. Det kom inte med, främst beroende på att även tidiga ryska hjältar kunde anklagas för att ha bedrivit en expansionistisk politik. En sådan utgångspunkt skulle bidra till att framställa Hitlers Tyskland och Stalins Ryssland som varandras spegelbilder. Förvisso stod det klart att de var varandras motsatser. Problemet var att de som motsatser endast skildes åt av ett spegelglas, för att tala med filmvetaren Anne Nesbet (2003:181). Budskapet om att de tyska ordensriddarnas invasion var en variant på temat om tyskarnas eviga *Drang nach Osten* var ändå tydligt. En av de tyska riddarnas hjälmar pryds av en öppen hand. Eisenstein har i en sekvens filmat hjälmen när dess ägare bär den intill kroppen på ett sådant sätt att det framstår som om riddaren

 © Författarna och Studentlitteratur

Det militära hotet är i Storm över Ryssland *nära förknippat med den katolska missionen. På bilden välsignas Tyska ordens riddare av biskopen inför det avgörande slaget.*

gör en Hitlerhälsning. Genom scenerna från Pskov framträder ordensriddarna i all sin obarmhärtighet. Klädda i vitt – det traditionella motsatsparet ljust och mörkt inverterades av Eisenstein för att illustrera tyskarnas grymhet, förtryck och nihilism respektive ryssarnas närhet till den mörka jorden – och dolda bakom hjälmar torterar och avrättar de många av stadens invånare. Vitheten är tänkt att associera till is och kyla, element som slutligen bidrar till ordensriddarnas undergång då isen ger vika för deras tunga rustningar på Peipussjön.[3] Den förknippas även hos Eisenstein med eld, vilket är särskilt tydligt i scenerna från den av Tyska orden intagna och delvis förstörda staden Pskov. De tyska riddarnas grymhet mot de till-

3 Scenen med ordensriddarna som går igenom Peipussjöns is filmades mitt i sommaren med hjälp av konstgjord is som hölls uppe av stora pontoner. På en given signal kollapsade de, varvid de tyska soldaterna föll i vattnet. Det kan tilläggas att det bara var duktiga simmare som tilldelades dessa roller (Turner, 1987:96).

© Författarna och Studentlitteratur

fångatagna stadsborna går så långt att barnen offras genom att kastas ned i ett eldhav.

Kontrasten är således stor mellan å ena sidan den ofelbare och geniale Alexander Nevskij, de humoristiska och modiga soldaterna i hans armé, i vilken även kvinnor är välkomna, och å andra sidan den ondskefulle stormästaren von Balk, den fanatiske biskopen, som bär ett hakkorsliknande emblem på hatt och krage, och de ansiktslösa ordensriddarna. Skillnaderna förstärks i skildringen av bataljen på Peipussjöns is 1242, inte minst tack vare Sergej Prokofievs dramatiska musik som han komponerade delvis i förväg, delvis under inspelningens gång med syftet att den skulle bli en integrerad del av filmen. När ryssarna är i bild hörs varma och mjuka klanger medan teutonernas tema är tungt och mekaniskt. Det är även ”den svarte munkens” diaboliska orgelackompanjemang av slaget, från de inledande tyska framgångarna till deras nederlag (Turner, 1987:94; Goodwin, 1993:170–173).

I bataljscenerna visade Eisenstein prov på hur långt samverkan mellan ljus, ljud och musik kunde drivas. En bärande tanke var att filmens olika beståndsdelar skulle förenas i en odelbar enhet även om de inte syntes gå att förena. I striden på Peipussjöns is ledde han detta i bevis genom att synkronisera Prokofievs dynamiska musik med ett antal statiska bildinslag. Uppslaget hämtade han från två av sina främsta, och sinsemellan olikartade, inspirationskällor: Richard Wagner, vars opera *Valkyrian* (*Die Walküre*) han regisserade i Moskva 1940, och Walt Disney och de av Disneys tecknade kortfilmer som gick under samlingsbenämningen *Silly Symphonies* (Bordwell, 1980:146–149; Bordwell, 1993:17, 166, 187; Nesbet, 2003).

I filmens slutscener markeras att den ryska patriotismen inte har behov av några religiösa rötter. Den ryska kyrkan representeras främst av en förrädisk munk, Ananias, som sedermera oskadliggörs på slagfältet av hjältinnan Vasilisa. Några kyrkoledare skymtar förbi, men ger snabbt plats åt Novgorodfursten som håller sitt avslutande tal från katedralens trappa. Men medan den ryska ortodoxin är nedtonad ges stort utrymme åt de katolska motståndarna, företrädda av en feg biskop och den svartklädde munken med sina olycksbådande orgelkonserter.

 © Författarna och Studentlitteratur

Ananias förräderi blir desto större av att han frånkänner patriotismen något värde. Enligt honom är platsen där man lägger sitt huvud till vila detsamma som hemlandet, och han tvekar inte att samarbeta med fienden. En annan kollaboratör är Pskovs borgmästare Tverdilo. Förutom samarbetet med Tyska orden har han mordet på smeden Ignat, mannen som frikostigt utrustar bondehären och som blir en av dess ledande gestalter, på sitt samvete. Tillfångatagen förs Tverdilo in i Pskov, fastkedjad som ett dragdjur vid en vagn. Att hans brott är värre än de som riddarna i Tyska orden begått framgår med all tydlighet. En rasande folkhop överfaller och slår ihjäl honom. Även denna scen anspelade på den rådande situationen i Sovjetunionen. Stalinerans jakt på spioner och förrädare och det sena 1930-talets terror mot den egna befolkningen satte sina avtryck i *Storm över Ryssland* (Bordwell, 1993:212; Schlegel, 1998:291). Sådana hänvisningar till samtida förhållanden var, som vi ska se i det följande, än tydligare i den andra delen av *Ivan den förskräcklige*, vilket starkt bidrog till att denna film inte fann nåd hos den sovjetiske diktatorn.

Filmen knyts ihop genom att de romantiska förvecklingarna får lyckliga slut. Gavrilo vinner Olgas hjärta medan den från bataljen hårt åtgångne Vasilij faller för den modiga soldaten Vasilisa, dotter till Pskovs militäre befälhavare som tyskarna bundit, slagit och hissat upp längs sidan på ett av kyrktornen. Namnlikheten mellan de två sistnämnda, som signalerar deras gemensamma öde, var ett inslag som hämtats från folklorens värld. Betoningen av kvinnliga förgrundsgestalter såsom Vasilisa var däremot framför allt samtidsrelaterad. För kvinnorna innebar 1930-talets ”stora reträtt” att de i betydande utsträckning tvingades tillbaka till traditionellt kvinnodominerade sysselsättningar förknippade med familjen och hemmet. I propagandan dominerade emellertid alltjämt bildframställningar av kvinnor i icke-traditionella sysselsättningar, vilka kompletterades av att unga kvinnor mobiliserades för att medverka i uppbyggandet av nya städer i östra Sibirien. Den visuella retoriken gick ut på att kompensera för att verkligheten inte förmådde leva upp till de storslagna löftena om jämställdhet mellan män och kvinnor. Syftet med att uppvisa dåtida och samtida Vasilisor var att övertala och övertyga kvinnorna om att deras insatser var oundgängliga för att bygga ett socialistiskt samhälle. Samtidigt bidrog de

© Författarna och Studentlitteratur

visuella förebilderna till att sätta tydliga gränser för de sovjetiska kvinnornas aspirationer, då det trots allt var traditionella genusrelationer som präglade Sovjetunionen under Stalin (Reid, 1998:136).

Efter att kärlekstemat fått sina lyckliga slut var det dags för den stora finalen i form av Alexander Nevskijs uppbyggliga segertal. I det klargjorde han att den som kom till Ryssland med svärd i hand skulle dö av svärdet. Novgorodfursten anspelade, via Eisenstein och dennes filmteam, därmed inte bara för den i filmen beskrivna triumfen över Tyska orden. Underförstått gick hänvisningen till de nederlag som Karl XII:s och Napoleons arméer lidit på de ryska stäpperna, samtidigt som en varning utfärdades om att historien skulle komma att upprepa sig om tyskarna gjorde ett försök att ta en senkommen revansch för ordensriddarnas misslyckande 1242. Det tydliga budskapet var att ryssarna hade varit beredda att utstå stora offer genom historien, och de sovjetiska folken var beredda att försvara sig mot inkräktare även framöver.

De goda filmbolsjevikerna

Eisenstein drog nytta av och anknöt till såväl scener som kompositioner från sina 20-talsfilmer, men denna gång slapp han anklagelser för att vara elitistisk och fjärran från den socialistiska realismens krav. Han hade frångått vissa typer av montage till förmån för den socialistiska realismens scenografiska krav. Därtill hade han infriat sin egen målsättning om att göra en film med heroiskt budskap, kampfullt innehåll och folklig stil. Reaktionerna efter filmens premiär visade att han på allvar åter kommit in från kylan. Stalin, som gärna såg likheter mellan filmens hjälte och sig själv, belönade Eisenstein med Leninpriset. En i litteraturen återkommande men osäker uppgift gör gällande att Stalin efter premiären dunkade Eisenstein i ryggen med orden: ”Sergej Michailovitj, du är en god bolsjevik trots allt!” (Seton, 1952:386). Berömmet från partitoppen var av stor betydelse, men trots den stora uppskattningen lades *Storm över Ryssland* i malpåse i augusti 1939. Anledningen var undertecknandet av Molotov–Ribbentrop-pakten. Därefter gick det inte an att den nya samarbetspartnern tecknades i ofördelaktig dager på landets

 © Författarna och Studentlitteratur

biografer. Filmen återkom emellertid på vita duken – utan att några officiella påbud givits – endast några dagar efter att den tyska invasionen av Sovjetunionen inletts den 22 juni 1941.

Alexander Nevskij förblev en viktig symbolfigur under och efter det stora fosterländska kriget. En Nevskij-orden för personlig tapperhet i fält instiftades 1942, ett militärt förband, som finansierades av den rysk-ortodoxa kyrkan, uppkallades efter honom och på propagandaaffischer ledde han Röda armén till seger över den tyske fienden (Gerner, 1989:87–88). Uppskattningen av Novgorodfursten gick också igen i det stora sovjetiska segermonumentet som uppfördes i Treptowparken i östra Berlin efter andra världskrigets slut. Den över tio meter höga ”Krigaren–Befriaren”, som med svärd i ena handen bär på en liten flicka samtidigt som han trampar ned en svastika, är gjord med utgångspunkt i Pavel D. Korins hyllningstriptyk över Alexander Nevskij från 1942–43. Korin tycks i sin tur ha varit inspirerad av fursten så som han framträder i Eisensteins hjälteepos (Bown, 1991:150–151, 185; Gerner 1997:230). Den höga värderingen av Novgorodfursten så som han framstod i *Storm över Ryssland* gick även igen i Nikita Chrusjtjovs självbiografi, utgiven 1970. Efter en redogörelse för Hitlers självmord och Tysklands kapitulation stod följande att läsa: ”Sålunda slutade vårt folks stora epos, kriget mot de nazistiska inkräktarna. Vi var utom oss av glädje över att fienden var förintad, och vi kände en lojal och moralisk tillfredsställelse med segern. Alexander Nevskijs ord ringde i våra öron: ’Den som kommer till oss med svärd, ska med svärd förgås’” (Chrusjtjov, 1971:222–223).

Ivan Groznyj

Ivan IV:s tillnamn ”den förskräcklige” är för evigt förknippat med hans regenttid och med Tjetjeniens huvudstad. I västerländska språk brukar det översättas med negativa ord såsom engelskans *Terrible* eller tyskans *Schreckliche*, med betydelsen skräckinjagande och ful. Det ryska ordet *Groznyj* har däremot en dubbel innebörd, då det associerar till både rädsla och beundran, en blandning som härstammar från *groza*, åskstorm. Detta samband förstärkts av berättel-

© Författarna och Studentlitteratur

ser som gjorde gällande att Ivan IV kom till världen medan en åskstorm rasade (Tsivian, 2002:16).

Det är inte bara i etymologin som det finns en dubbelhet förknippad med Ivan, och mer specifikt med hans tillnamn. Svängningar på skalan från ond till god och många lägen däremellan har präglat rysk och sovjetisk historieskrivning om honom, grundad på hans omfattande korrespondens. Omdömena har legat inom två ytterlighetslägen. Enligt det ena var han en sinnessjuk, försupen och illitterat regent som överlät den faktiska maktutövningen på makthungriga favoriter inom adel och kyrka. Enligt det andra var han en förvisso hårdhänt men upplyst och psykologiskt komplex person som tål att jämföras med andra, samtida renässansfurstar. I rysk tradition har dessa omdömen växlat över tid. Kring sekelskiftet 1800 framträdde bilden av tsaren som en plågoande hos ett flertal historiker, men de kvalificerade ofta de negativa omdömena. Det hade, menade de, funnits både bra och dåliga perioder under hans styre. Flertalet av Ivans levnadstecknare under 1800-talet tog fasta på denna dubbelhet i hans karaktär, men utan att nödvändigtvis fördöma honom. Han tjänade i många bokverk som ett jämförelseobjekt till andra, samtida autokrater.

Mot århundradets slut bedömdes Ivan betydligt välvilligare av historiker i den statscentrerade så kallade juridiska skolan. Tsaren och den terrororganisation som han grundade, *opritjniki*, hade försökt ersätta ett äldre klansystem med ett modernare och mer ekonomiskt lönsamt styre. Marxistiska historiker utvecklade denna tankegång ytterligare då de framhävde motsättningen mellan bojarerna och *opritjniki* som en klasskamp. Denna tankegång levde vidare i den unga Sovjetstatens historieskrivning, men Ivan IV:s tid, liksom mycket annan äldre historia fick, som sagt, en undanskymd plats. Den stora omvärderingen, varvid Ivan upphöjdes till en föregångsman, ägde rum under början av 1940-talet. Den som åtog sig uppdraget att rehabilitera Ivan den förskräcklige var en etablerad historiker vid namn Robert Vipper. I hans skrifter blev Ivan till en stor patriot och härskare, tillika en folkets man, en vän av bönder och småfolk. I likhet med Peter den store hade han genomfört en mängd inrikespolitiska reformer. På grund av stor uppmärksamhet vid de långvariga och kostsamma krigen under deras respektive

 © Författarna och Studentlitteratur

styre, hade ingendera fått den uppskattning som deras reformverksamheter förtjänat. Dessutom hade Ivan, hävdade Vipper, fått ett orättvist rykte som tyrann på grund av den engelske diplomaten Gilis Fletcher, som i en skrift från 1591 hade beskrivit Ryssland som en asiatisk despoti och Ivan IV som en österländsk motsvarighet till den hänsynslöse regenten i Niccolò Machiavellis *Fursten* (*Il principe*, 1532) (Yanov, 1981; Perrie, 2001:6–15).

Parallellt med det tilltagande historievetenskapliga intresset för Ivan IV i början av 1940-talet publicerades en populär roman i tre delar av Vladimir Kostylev och dramer av Vladimir Solovjov och Alexej Tolstoj. Det fanns således gott om aktuella verk att jämföra Eisensteins film med när första delen gick upp på biograferna 1944 (Goodwin, 1993:184; Perrie, 2001:109–148).

Ivan IV som film

Efter framgångarna med *Storm över Ryssland* fick Eisenstein, på Stalins uppmaning, uppdraget att omvandla Ivan IV:s liv till ännu ett uppbyggligt historiskt-biografiskt drama på vita duken. På goda grunder kan vi anta att den sovjetiske diktatorn förväntade sig en film som uppvisade stora likheter med *Storm över Ryssland*. Eisensteins uppgift var således att upprepa succén från 1938, och till sin hjälp i huvudrollen hade han än en gång Nikolaj Tjerkasov.

Ivan den förskräcklige (*Ivan Groznyj*) var tänkt att bli ett filmepos i tre delar, men av dessa är bara de två första bevarade. Den första tar sin början i januari 1547 i en av Moskvas katedraler, där den sjuttonårige Ivan är på väg att krönas till tsar. Som en del av ceremonin strör hans närmaste vänner Philip Kolytjev och Andrej Kurbskij guld över hans huvud. I publiken finns många bojarer, varav flertalet, med Ivans moster Efrosinja Staritskaja och hennes son Vladimir i spetsen, uttrycker farhågor över tsarutnämningen. Missnöjet blir inte mindre av att Ivan myndigt deklarerar att han hädanefter tänker styra Moskvariket med fast hand. En ambassadör till en främmande makt sår frön av förräderi genom att ställa frågan till Kurbskij, prinsen av Jaroslav, varför inte han styr riket.

© Författarna och Studentlitteratur

Eisenstein instruerade Tjerkasov att inta starkt stiliserade rörelser, vilka var en viktig del av bildkompositionerna i Ivan den förskräcklige. *Den böjde tsaren inväntar i slutet av filmens första del den folkprocession, vilkens syfte är att övertala honom att återvända till Moskva.*

© Författarna och Studentlitteratur

Ivan gifter sig med Anastasia, som Kurbskij är olyckligt förälskad i. Bröllopsfesten avbryts av att upprorsmakare, uppviglade av Efrosinja och bojarerna, bryter sig in i palatset. Deras ledare Maliuta Skuratov – en av tsarens framtida nära medarbetare – talar om ett illavarslande omen. In på scenen träder en ambassadör från khanatet i Kazan – tillsammans med khanatet i Astrachan kvarlevor av den mongoliska Gyllene horden – som sänts ut för att förolämpa tsaren. Denne får dock stöd av de tidigare upprorsmakarna, som har omvänts av tsaren till att bli patriotiska tsaranhängare. Ivan IV drar i fält med sina trupper och besegrar Kazan.

Efter återkomsten till Moskva låtsas han att han är svårt sjuk för att locka fram konkurrenterna till tronen. Än en gång uppmanas Kurbskij att störta tsaren. Denna gång är det Efrosinja som erbjuder honom att leda oppositionen i hennes sinnessvage son Vladimirs ställe. Kurbskij svär emellertid trohet till Dmitrij, Ivans och Anastasias son. Övertygad om att hans vän är lojal utser Ivan Kurbskij att ta befälet över de trupper som ska bemöta hotet från Polen. Den ryska armén besegras dock av polackerna, varefter Kurbskij byter sida. För att ytterligare försvaga Ivan förgiftar Efrosinja Anastasia. Ivan går på nytt på offensiven genom att bilda ett brödraskap av järn, *opritjniki*, bestående av obrottsligt lojala män. Kärnan i brödraskapet utgörs av Maliuta och far och son Basmanov, som han fått upp ögonen för under fälttåget mot Kazan. Nästa led i hans plan är att abdikera, vilket skapar ett maktvakuum. För att få honom att ta tillbaka sitt beslut vandrar en lång procession av Moskvabor som medför helgon- och ikonbilder till det lilla kloster dit Ivan har flyttat. Del ett slutar med att han än en gång kröns till tsar, men denna gång av folket.

Del två inleds vid den polske kungen Sigismunds hov där Kurbskij informerar om att tsaren har abdikerat. Sessionen avbryts av meddelandet att Ivan IV har återvänt till Moskva. I den ryska huvudstaden har Ivan räfst- och rättarting med bojarerna. De tiger, men det gör inte Ivans gamle vän Kolytjev. Han vänder sig mot de ökande ekonomiska utgifter och minskande intäkter för prästerskapet och bojarerna som den nya politiken kommer att medföra, men framför allt fruktar han att grymheter och förföljelser står för dörren. I en tillbakablick visas hur bojarerna förgiftat Ivans moder och hur de

© Författarna och Studentlitteratur

har misskött riket i hans namn. Det är med dessa argument som Ivan försöker vinna över sin gamle vän på sin sida. Denne går till slut med på att stödja Ivan med villkoret att han får lov att försvara de som falskeligen anklagats för brott mot staten.

I nästa scen vacklar Ivan mellan sitt hat mot bojarerna och det löfte han avgivit till Kolytjev. Maliuta erbjuder sig att påta sig tsarens skulder och påbörja en terror- och förföljelsepolitik, att genomdriva tsarens intentioner utan att Ivan behöver fatta några konkreta beslut. Maliuta börjar med att fängsla ett antal bojarer ur Kolytjevs klan. När han går vidare och halshugger dem träder tsaren ut på borggården och säger med avseende på de avrättade bojarerna: ”För få”.

Förföljelserna av bojarerna gör Kolytjev till tsarens svurne fiende. I samma katedral där Ivan blivit krönt framförs ett skådespel över den bibliske tyrannen Nebudkadnessar – en allegori över Ivans hårda

Vladimir, den mot sin egen vilja påtänkte efterträdaren till Ivan, blickar beundrande upp mot tsaren, som funderar på hur han bäst skall avslöja de som konspirerar mot honom.

© Författarna och Studentlitteratur

styre. Dessutom vägrar Kolytjev att ge Ivan sin välsignelse. Tsaren blir rasande och utbrister: ”Från och med nu skall jag bli den ni säger att jag är! Jag skall bli fruktansvärd!”. Efrosinjas reaktion på Ivans vredesutbrott avslöjar att hon är skyldig till Anastasias död. Efrosinja börjar att tillsammans med kyrkoledaren Pimen konspirera för att mörda Ivan, vilket skulle innebära att hennes svagsinte son Vladimir skulle få ta över tronen – något som han själv alls inte önskar. De sammansvurna väljer ut en fanatisk munk, Pjotr, för att ta tsaren av daga.

I banketthallen blir Vladimir berusad och antyder vad som är under planering. Ivan frågar vem som hans motståndare hade tänkt sig som tsar. Vladimir svarar att det är han som är påtänkt. En kröning äger därefter rum, fast denna gång som en fars. Ivan beställer fram regalierna och högtidsdräkten varefter Vladimir intar rollen som tsar. Som låtsasregent leder han en procession genom banketthallen till katedralen. I det svaga ljuset tar Pjotr miste på tsaren och Vladimir och knivhugger den senare i ryggen. Efrosinja är övertygad om att hennes plan har lyckats och utbrister triumferande att tsaren är död. Först när hon ser Ivan inser hon sanningen och bryter samman över sonens kropp. Ivan friar Pjotr. Han har endast dödat hovnarren.

Inspelningen av del tre fullföljdes aldrig. Idag återstår endast ett fåtal stillbilder, några tecknade skisser och någon enstaka filmad scen. Av det som finns kvar kan vi bygga upp följande struktur för den aldrig förverkligade tredje delen. Pjotr blir en av tsarens förtrogna och avslöjar de sammansvurna. Pimen, som fortsätter att konspirera, arresteras och Maliuta beger sig till Tver för att mörda Kolytjev. Kurbskij sänder Heinrich Staden, en tysk dubbelagent, till Ivans hov. Fjodor Basmanov upptäcker att hans far har berikat sig själv på statens bekostnad. Ivan blir rasande över tanken att det finns förrädare bland blodsbröderna och beordrar Fjodor att avrätta sin far. Dessförinnan har fadern avtvingat sonen ett löfte om att familjens position måste bibehållas. Tsaren anar sig till detta löfte och låter avrätta Fjodor, men först efter att denne avslöjat att Staden är en spion. Ivan gillrar en fälla för trupperna från den livländska ordensstaten under Kurbskijs ledning. Kurbskij tvingas slå till reträtt och flyr med den ryska armén hack i hälarna. I striden mellan de livländska och ryska arméerna såras Maliuta svårt. Ivan transporterar

© Författarna och Studentlitteratur

honom på en bår till stranden av Östersjön så att den gamle trotjänaren ska få se resultatet av de långa striderna med den livländska ordensstaten innan han dör. I slutscenen vandrar tsaren ensam längs strandlinjen. Bakom honom ligger ett förött Ryssland (Bordwell, 1993:227–233; Tsivian, 2002:9–12; Neuberger, 2003:136–142).

Tragedin Ivan IV

Förvisso återkom många av de inslag som varit betydelsefulla i *Aleksandr Nevskij*. Det gällde till exempel inspirationen från Disney som inte minst kom att sätta spår i sammanvävningen av bild och musik. Ovanstående sammanfattning av filmens handling visar att den är betydligt komplexare än föregångaren. Komplexiteten blir inte mindre av att Eisenstein i *Ivan den förskräcklige* använde en mängd referenser till konstverk av bland andra Hans Holbein den yngre, Alessandro Botticelli, El Greco och kyrkokonstnärer. Vidare förekommer en mängd intrikata kompositioner, skuggspel, symboler och metaforer för att illustrera maktspelet vid hovet och förändringar i tsarens själsliv. I det sistnämnda fallet är det också uppenbart att Eisensteins intresse för psykologi och psykoanalys, och framför allt för de tankar som Sigmund Freud och dennes nära medarbetare Otto Rank fört fram, spelade en viktig roll i filmen. Det gäller exempelvis de teman som har att göra med födelsetrauman, barndomen, fruktan för en tyrannisk fader och ambivalenta känslor inför modern, något som avhandlats flitigt i litteraturen om filmen.

Att de psykologiska och symboliska aspekterna har fått stort utrymme i analyserna av filmen är knappast förvånande. I den tämligen rättframt berättande *Aleksandr Nevskij* var den nationella grundtonen och den folkliga formen filmens bärande idéer. I *Ivan den förskräcklige* tog Eisenstein fasta på Vippers plädering för att revidera den ensidiga bilden av den maniske Ivan. Regissören önskade humanisera tsaren och visa honom som både tyrann och martyr, en plågad härskare som lider för sin vision att skapa ett starkt och helt Ryssland. Dessa målsättningar försvåras av att han omges av förrädare bland familj och vänner, men han strävar oförtrutet

 © Författarna och Studentlitteratur

vidare. Dock är det uppenbart att ju närmare han är att uppnå sin dröm, desto innehålls- och meningslösare blir hans liv.

Ivan IV hade psykologiska dimensioner som inte varit möjliga – eller önskvärda – att framhålla i berättelsen om Alexander Nevskij. Därmed stod det också klart att det knappast var möjligt att upprepa succén med ett pseudo-folkloristiskt epos som en variant av socialistisk realism. Eisensteins förslag var att återknyta till och revidera tragedin vari huvudpersonens, i detta fall Ivans, ”objektivt progressiva” historiska roll skulle tillåta en skildring av nobelt lidande för en högre sak – Rysslands enhet. En sådan inriktning skulle anknyta till det redan godkända sättet att porträttera bolsjevikernas heroiska ledare.

Förlagorna till tsartragedin hämtade han från skilda håll: Shakespeares historiska dramer och andra elisabetanska tragedier samt Fjodor Dostojevskijs *Idioten* (1868) och *Bröderna Karamazov* (1879–80). Störst betydelse för Eisenstein hade Aleksandr Pusjkins historiska drama *Boris Godunov* (1831, som opera med musik av Modest Musorgskij uruppförd 1874) – bojarsonen som via en karriär i Ivan IV:s terrorarmé och systern Irinas giftermål med Ivans svage son, tsar Fjodor, blir tsar ett antal år kring sekelskiftet 1600 (1598–1604) innan han avlider i inledningen av det inbördeskrig som gått till historien som ”Den stora oredan” (Bordwell, 1993:224–225; Goodwin, 1993:179–183).

En annan viktig inspirationskälla var John Fords film *Folkets hjälte* (*Young Mr. Lincoln*, 1939), men Eisenstein var på det klara med att det inte gick att framställa Ivan IV som en motsvarighet till ”The Great Emancipator”, ”The Great Heart” och ”Honest Abe”, för att nämna några i raden av Lincolns tillnamn. Till skillnad från den populäre och demokratiske presidenten hade den plågade tsaren i Eisensteins tappning ingen större kontakt med den egna befolkningen (Kinder, 1985/86:29–49; Goodwin, 1993:185). Exemplet Lincoln belyser varför den sovjetiske regissören i allt väsentligt var beroende av ryska impulser. Eisensteins Ivan kunde inte ha något gemensamt med den västerländska tragiska traditionen. Tsaren måste av nödvändighet framstå som en felfri och stark ledare ovanför vanliga dödliga. Följaktligen besegrar Ivan genom hela filmen både yttre hinder i form av konspirationer och de inre tvivel som emellanåt plågar honom. David Bordwell betonar att Ivan som

© Författarna och Studentlitteratur

filmtsar försöker att absorbera de återkommande tecknen på svaghet genom att betona ett övergripande patos. Ivan besegrar alltid sin inneboende smärta eftersom hans strävan att bygga Ryssland till en stark imperiemakt är större än hans egna behov. ”Av ideologiska hänsyn måste alltid hans kval vara kortvariga och hans viljeansträngningar måste alltid vara framgångsrika” (Bordwell, 1993:225).

Filmvetaren Joan Neuberger har beskrivit de reaktioner som *Ivan den förskräcklige* väckte i Sovjetunionen. Bland dem som skrev brev till regissören själv eller till *Pravda* var det ingen som gav uttryck för samma förbehållslösa lovord som Eisenstein hade fått för *Storm över Ryssland*. Många var förbryllade över skildringen av Ivan IV och den i deras ögon alltför länge vankelmodige och lidande tsaren som borde ha utstrålat mer energi och drivkraft. Inte heller fanns det något större hopp om att finna uppbyggliga förebilder bland regentens närmaste män och kvinnor.

Reaktionerna är knappast förvånande med tanke på att Eisenstein försökte skapa en enhet av motstridigheter, där varje scen skulle innehålla motsättningar och ambivalenser. Filmen var inte avsedd att besvara frågor om Ivan IV:s roll i den ryska historien. Den var snarare ett innehålls- och formmässigt experiment som inkluderade illusioner och överraskningar. Föga förvånande blev *Ivan den förskräckliges* propagandavärde, till skillnad från *Aleksandr Nevskijs*, därmed begränsat. I den mån som det fanns var det förknippat med rättfärdigandet av Ivans grymhet. När ett konstnärligt utskott behandlade filmen var emellertid dess medlemmar rådvilla till och med efter en andra visning. Flera menade att *Ivan den förskräcklige* var en lysande konstnärlig prestation, men att den saknade bilden av Ivan som en handlingskraftig regent. Dessutom hade de svårt att finna bevekelsegrunderna till hans allt större hänsynslöshet.

Ett flertal av de kritiska invändningarna återkom när filmen nominerades till Stalinpriset, men debatten försvårades avsevärt av att Stalin hade godkänt manuskriptet och att den påtänkta utmärkelsen bar ledarens namn. Eisenstein vann Stalinpriset, men fick en hjärtattack i Filmhuset samma kväll som han skulle hyllas tillsammans med andra pristagare. Den krisdrabbade och hårt arbetande regissören överlevde, men arbetet med omklippningen av den kontroversiella andra delen av *Ivan den förskräcklige* hämmades avse-

 © Författarna och Studentlitteratur

värt. Eisenstein hämtade sig heller aldrig från hjärtattacken, utan avled 1948 (Neuberger, 2001:227–252; Neuberger, 2003:25–26; Kozlov, 1993:109–130).

Storm över Eisenstein

I vissa avseenden var det besvärligare att anknyta till den dagsaktuella situationen i *Ivan den förskräcklige*. Att upprepa analogin mellan mongolerna och japanerna visade sig vara betydligt svårare i *Ivan den förskräcklige* än vad det varit i *Storm över Ryssland*, eftersom dåtidens Kazan var huvudstad i den autonoma republiken Tatarstan i Sovjetunionen 1944. Ivans attack på Kazan kunde i stället tolkas som att Eisenstein hyllade den brutala ryska kolonisationspolitiken, ett budskap som alls inte var främmande med tanke på de vid tiden pågående deportationerna av icke-ryska folkslag. Deporteringen inkluderade även Krimtatarerna, som på vaga grunder anklagades för att ha kollaborerat med tyskarna, men som rimmade illa med den övergripande ideologiska tanken om den stora folkgemenskapen i Sovjetunionen (Perrie, 2001:43).

En annan skillnad gentemot *Storm över Ryssland* var att den ortodoxa kyrkan spelade en framträdande roll i *Ivan den förskräcklige*. Hänvisningar till kyrkan var inte längre lika kontroversiellt, då även den hade mobiliserats i det fosterländska krigets allt överordnade kamp mot de tyska invasionsstyrkorna; kyrkan bekostade till exempel den styrka som döptes efter Alexander Nevskij. I del två av *Ivan den förskräcklige* står representanter för kyrkan både för det rättfärdiga motståndet mot tsaren och för planerna på att lönnmörda honom. I den första delen var utrymmet begränsat för att analysera dess roll. I likhet med Napoleon tar den unge tsaren saken i egna händer och sätter själv kronan på sitt huvud, varvid han markerar att det är han, inte kyrkans män, som utövar makt och kontroll. Dessutom går stat och kyrka hand i hand. Trotsigt stolt deklarerar Ivan att det inte finns något utrymme för ett fjärde Rom. Repliken anspelar på epitetet ”Det tredje Rom”. Tesen att Moskva var ett nytt andligt centrum, som blivit påtaglig efter Konstantinopels fall 1453, utarbetades på 1510-talet och användes för att legitimera sta-

© Författarna och Studentlitteratur

dens allt större religiösa och politiska inflytande.[4] Uttalandet hade också en stor samtidsmässig relevans då det dels anspelade på Stalins tanke på att socialismens sanna uttolkning endast fanns i Sovjetunionen – en princip som skulle kunna sammanfattas som ”Det finns inget andra Moskva”. Dels bar det på en patriotisk potential då det i filmen anspelar på Ivans vilja att bygga upp ett starkt och enat Ryssland med utgångspunkt i Moskvastaten, och då finns det inget utrymme för konkurrerande småfurstendömen. I det fallet delar Eisensteins Ivan Stalins vision om en stark ledare. I analogi med Ivans sturska uttalande att det inte fanns någon allvarlig religiös konkurrent till den ortodoxa kyrkan i Moskva, var budskapet i Sovjetunionen att det inte fanns något alternativ till Stalin och det politiska system som han stod i ledningen för. På så vis var repliken ”Det finns inget fjärde Rom” mycket gångbar i 1940-talets Sovjetunion.

Sådana inslag bidrog till att den första delen av *Ivan den förskräcklige* fann nåd hos Stalin. Förutsättningarna var tämligen goda eftersom filmen var kronologiskt uppbyggd. Den första delen skildrade den första och i historieskrivningen minst problematiska delen av hans regentperiod. Den präglades av en konsoliderings-, centraliserings- och expansionspolitik som påbörjats av farfadern Ivan III. Vidare anknöt filmen till hur den lokala och centrala administrationen, lagstiftningen och krigsmakten reformerats under Ivans överinseende. Den anspelade även, som tidigare nämnts, på de framgångsrika fälttågen mot khanaten i Kazan och Astrakan, vilka hade öppnat vägen för koloniseringen av Sibirien.

Del två skildrade den del av hans styre som väckt flest motstridiga uppfattningar bland hans sentida bedömare och som var kontroversiell även genom dess underförstådda jämförelser med samtida förhållanden. Som framgått var en viktig del av kritiken av den första delen att tsaren framställdes som obeslutsam och svag. I den andra delen förstärktes dessa tendenser. I Eisensteins tappning blev

4 I modern forskning har det påpekats att föreställningen om ”Det tredje Rom” som ett tidigt förebud om sentida rysk och sovjetisk expansionism inte är särskilt välfunnen och att den är ett sällsynt inslag före 1800-talet. Vidare har synpunkten framförts att i 1500-talets Moskvaryssland fanns det en annan självbild som var mer frekvent än ”Det tredje Rom”, nämligen Moskva som ”Det nya Israel” (Rowland, 1996:591–614).

 © Författarna och Studentlitteratur

Ivan till en ensam och alltmer vacklande Hamletgestalt på väg in i galenskapen. En sådan presentation inbjöd varken till beundran för den historiske gestalten eller till paralleller med den nuvarande, enväldige härskaren – paralleller som Stalin själv uppmuntrade och som var vanligt förekommande i 1930- och 40-talens Sovjetunion. Saken blev inte bättre av skildringen av *opritjniki*-männen. Enligt den officiella, stalinistiska tolkningen hade *opritjniki* varit progressiva nydanare som rensat ut de reaktionära bojarerna (Karlsson, 2003:40, 43, 69, 81). Den politiskt bevandrade kunde frestas att göra en alls inte olik men långt mer problematisk tolkning av relationen mellan *opritjniki*, bojarerna och den sovjetiska samtiden. Den alternativa tolkningen inbjöd till en jämförelse mellan Ivan IV:s hänsynslösa terrororganisation som går hårt åt bojarerna och de förföljelser som motsvarande Sovjetorganisationer, med Stalins goda minne, genomfört mot resterna av den gamla eliten inom kommunistpartiet och andra som råkade komma i deras väg. I linje med sistnämnda tolkning fanns det därtill möjligheter att jämföra *opritjniki* med den nya medelklass som trädde in på de positioner som blivit lediga när de förra innehavarna tynade bort i GULAG. I båda fallen var grundtanken att företrädarna för dessa nya inflytelserika grupper skulle uppvisa en total lojalitet med ledaren, oavsett om han hette Ivan eller Stalin. Problemet var, som det hette i fördömandet av den andra delen av *Ivan den förskräcklige*, att den progressiva armé som *opritjniki* varit framstod som en samling degenererade skurkar liknande de som återfanns i Ku Klux Klan (Goodwin, 1993:184).

I september 1946 kom beskedet från kommunistpartiets centralkommitté. *Ivan den förskräcklige, del 2,* led dels av ett antal historiska förvrängningar, dels av en på en och samma gång otydlig och påträngande visuell stil. Månaden därpå påbörjade Eisenstein arbetet med att försöka rädda filmen. Tillsammans med huvudrollsinnehavaren Tjerkasov kallades han i februari 1947 till ett möte i Kreml med Stalin, utrikesministern Molotov och den ideologi- och kulturansvarige Andrej Zjdanov, som varit ett ledande namn i omorganisationen av det sena 1930-talets historieundervisning. Vad som sades vid mötet, som ägde rum mellan klockan elva och ett på natten, nedtecknades direkt därefter av Eisenstein och Tjerkasov. Stalin inledde med att kritisera Eisenstein för att ha framställt Ivan som en

© Författarna och Studentlitteratur

obeslutsam Hamlet. Han tillade att det inte var några problem att skildra tsaren som en grym man – även om Stalin i ett annat sammanhang antydde att Ivan inte varit tillräckligt hårdhänt. Då var det dock nödvändigt att förklara varför han hade behövt vara grym. Några av de invändningar som partitopparna gav uttryck för handlade om formspråket. Zjdanov menade bland annat att åskådarna fick svårt att följa med handlingen på grund av att de distraherades av regissörens fascination för skuggor och Ivans skägg. Eisenstein fick tillåtelse att klippa om del två och inkludera de viktigaste delarna av del tre i denna. Omredigeringen innebar emellertid att grundidén med projektet skulle gå förlorad. Troligen hade Eisenstein ändå intentionen att fullfölja projektet, men dog innan han hann avsluta det 1948. Filmen fick inte premiär förrän 1958, under det töväder som följde på avstaliniseringen.

Ett genomgående drag i Eisensteins filmproduktion är den starka samtidsorienteringen. Under 1920-talet föll sig denna naturlig med tanke på den starka koncentrationen på de rådande förhållandena och det ljumma intresset för flydda tider. Onekligen är också *Storm över Ryssland* och *Ivan den förskräcklige* filmer med tydlig samtidsinriktning, den historiska förankringen i dem till trots. Som vi kunnat konstatera varierade mottagandet. I det första fallet dominerade lovorden, framför allt på grund av att såväl form som innehåll synnerligen väl stämde överens med den vid tiden knäsatta ryska nationalismen och socialistiska realismen. Förvisso var *Storm över Ryssland* rik på formexperiment, men så länge de inte störde vare sig den ”folkliga” formen eller det nationella budskapet fanns det inga skäl för kritik.

Båda dessa principer var otydligare redan i första delen om Ivan och ännu svagare företrädda i del två. Valet av Ivans tsartid var i sig oproblematisk. Liksom Alexander Nevskij ansågs han vara en god företrädare för Ryssland. De hade båda slagit tillbaka angripare, säkrat gränser och konsoliderat riket. Det huvudsakliga problemet var att Eisensteins tragiske Ivan omöjligen kunde användas som nationell förebild, vilket gjorde filmen, och framför allt dess andra del, till en politisk och ideologisk het potatis. Huvudproblemet var att bilden av tsarens vacklande ledarskap på ett eller annat sätt kunde kasta en skugga över Stalin.

© Författarna och Studentlitteratur

Den officiella negativa kritiken av den andra delen av filmen indikerade tydligt att bilden av tsaren var alltför kontroversiell. Ivan framstod som alltför bisarr, hänsynslös och styrd av sina egna behov och kval. Att Stalin inte var förtjust – eller förmådde identifiera sig med Ivan – var inte förvånande med tanke på skildringen av den melankoliske tsarens mentala sammanbrott, vilket slutligen leder till att hans medarbetare och staten perverteras (Lövgren, 1996:119).

Måhända trodde Eisenstein att historien än en gång skulle ge honom stora mått av konstnärlig frihet. Vad gällde Alexander Nevskij var ju mycket okänt, vilket gett stort utrymme åt hans visuella visioner. Ivan IV var däremot välkänd. Som Juri Tsivian noterat är del två en politisk gåta, eftersom "det inte finns några tvivel om att Eisensteins avsikt var att göra filmen som den är, men det fanns inte något hopp om att han skulle komma undan med vad han hade gjort" (Tsivian, 2002:12). Att Stalin godkände del ett föranledde troligen Eisenstein att tro att han hade friare tyglar än vad som var fallet. Därmed gjorde han två misstag. För det första tycktes han ha glömt att all historia också är samtidshistoria. För det andra undervärderade han den centrala roll som filmen fått, inte minst tack vare hans egna insatser, i det sovjetiska samhället. Rörliga bilder var ett av de främsta medlen i Sovjetunionen för att sprida den kommunistiska läran och introducera nya eller reviderade budskap från partiledningen. I en sådan situation var den enskilde filmmakarens – inklusive Eisensteins – frihet att förmedla historia starkt begränsad såväl ifråga om form som innehåll.

Referenser

Bergan, Ronald, *Eisenstein: A Life in Conflict*, London, 1997.

Betz, Kate, "As the Tycoons Die: Class-struggle and Censorship in the Russian Cinema 1917–1921", i Nilsson, Nils Åke (ed.), *Art, Society, Revolution. Russia 1917–1921*, Stockholm, 1979.

Betz, Kate, "Den sovjetiska agit-filmen 1917–21", i Betz, Kate, Broström, Jonas & Kwiatkowski, Alexander, *Film, samhälle och propaganda. Filmens användning för opinionspåverkan och propa-*

© Författarna och Studentlitteratur

ganda under den ryska revolutionen, den svenska beredskapen och det kalla kriget, Stockholm, 1982.
Betz, Kate, "Kulturrevolutionen som utopi eller realpolitik? Anteckningar kring den framväxande sovjetfilmen", i Furhammar, Leif, Jerselius, Kjell & Sjögren, Olle (red.), *Rörande bilder. Festskrift till Rune Waldekranz*, Stockholm, 1981.
Billington, James H., *The Icon and the Axe. An Interpretive History of Russian Culture*, New York, 1970 (1966).
Bordwell, David, *The Cinema of Eisenstein*, Cambridge, Massachusets & London, 1993.
Bordwell, David, "The Music Analogy", *Yale French Studies*, No 60, 1980.
Bown, Matthew Cullerne, *Art under Stalin*, Oxford, 1991.
Brandenberger, D.L. & Dubrovsky, A.M., "'The People Need a Tsar': The Emergence of National Bolshevism as Stalinist Ideology, 1931–1941", *Europe-Asia Studies*, Vol. 50, No. 5, 1998.
Christie, Ian, "Retrospective: Ivan Grozni (Ivan the Terrible)", *Monthly Film Bulletin*, Vol. 54, December 1987.
Chrusjtjov, Nikita, *Chrusjtjov minns*, Stockholm, 1971.
Eisenstein, Sergei, *Film Form. Essays in Film Theory*, New York, 1973 (1948).
Eisenstein, Sergei, *Yo. Mina memoarer*, Lund, 1992 (1984).
Etkind, Aleksandr, *En omöjlig passion. Psykoanalysen i den ryska revolutionens tid*, Stockholm, 2001 (1993).
Fitzpatrick, Sheila, *The Commissariat of Enlightenment. Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky*, Cambridge, 1970.
Gerner, Kristian, *Centraleuropas historia*, Stockholm, 1997.
Gerner, Kristian, *Svårt att vara ryss. På väg mot postsovjetismen. Sex essäer om ryska identitetsproblem*, Lund, 1989.
Gerner, Kristian & Karlsson, Klas-Göran, *Nordens Medelhav. Östersjöområdet som historia, myt och projekt*, Stockholm, 2002.
Goodwin, James, *Eisenstein, Cinema, and History*, Urbana, Chicago, 1993.
Gillespie, David, *Early Soviet Cinema. Innovation, Ideology and Propaganda*, London; Wallflower, 2000.
Halperin, Charles J., "Russia in The Mongol Empire in Comparative Perspective", *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 43, No 1, June 1983.

 © Författarna och Studentlitteratur

Henderson, Elizabeth, "Majakovskij and Eisenstein Celebrate the Tenth Anniversary", *The Slavic and East European Journal*, Vol. 22, No 2, Summer 1978.

Idestam-Almqvist, Bengt, *Sergei Eisenstein. Ett konstnärsöde i Sovjet*, Stockholm, 1951.

Jensen, Sven Sødring, *Historieundervisningsteori*, Köpenhamn, 1978.

Karlsson, Klas-Göran, *Historieundervisning i klassisk ram. En didaktisk studie av historieämnets målfrågor i den ryska och sovjetiska skolan 1900–1940*, Lund, 1987.

Karlsson, Klas-Göran, *Terror och tystnad. Sovjetregimens krig mot den egna befolkningen*, Stockholm, 2003.

Karlsson, Klas-Göran, "Tio år som skakat världen *eller* tio århundraden av förtryck", i Andersson, Lars M. & Zander, Ulf (red.), *In med historien! Fem historiker om korta och långa perspektiv i samtidshistorien*, Lund, 1997.

Kinder, Marsha, "The Image of Pathriarchal Power in *Young Mr. Lincoln* (1939) and *Ivan the Terrible, Part 1* (1945)", *Film Quarterly*, Vol. 39, No. 2, Winter 1985–86.

Kozlov, Leonid, "The Artist and the Shadow of Ivan", i Taylor, Richard & Spring, Derek (eds.), *Stalinism and Soviet Cinema*, London & New York 1993.

Lubin, David M., *Titanic*, London, 1999.

Lövgren, Håkan, *Eisenstein's Labyrinth. Aspects of a Cinematic Synthesis of the Arts*, Stockholm, 1996.

Marx, Karl, *Louis Bonapartes adertonde Brumaire*, Göteborg, 1981 (1852).

Mäki-Petäys, Mari, "Warrior and Saint. The Changing Image of Alexander Nevsky as an Aspect of Russian Imperial Identity", i Chulos, Chris J. & Remy, Johannes (eds.), *Imperial and National Identities in Pre-Revolutionary, Soviet, and Post-Soviet Russia*, Helsingfors, 2002.

Nesbet, Anne, "*Ivan the Terrible* and 'The Juncture of Beginning and End'", i Lavalley, Al & Scherr, Barry P. (eds.), *Eisenstein at 100. A Reconsideration*, New Brunswick, New Jersey, 2001.

Nesbet, Anne, *Savage Junctures. Sergei Eisenstein and the Shape of Thinking*, London, 2003.

Neuberger, Joan, *Ivan the Terrible*, London, 2003.

© Författarna och Studentlitteratur

Neuberger, Joan, ”The Politics of Bewilderment. Eisenstein’s *Ivan the Terrible* in 1945”, i Lavalley, Al & Scherr, Barry P. (eds.), *Eisenstein at 100. A Reconsideration*, New Brunswick, New Jersey, 2001.
Perrie, Maureen, *The Cult of Ivan the Terrible in Stalin’s Russia*, Houndmills, Basingstroke, Hampshire & New York, 2001.
Reed, John, *Tio dagar som skakade världen*, Stockholm, 1975 (1967).
Reid, Susan E., ”All Stalin’s Women: Gender and Power in Soviet Art of the 1930s”, *Slavic Review*, Vol. 57, No. 1, Spring 1998.
Rohdin, Mats, *Vildsvinet i filmens trädgård. Metaforbegreppet inom filmteorin*, Stockholm, 2003.
Rowland, Daniel B., ”Moscow – The Third Rome or the New Israel?”, *The Russian Review*, Vol. 55, October 1996.
Schlegel, Hans-Joachim, ”Alexander Nevskij, ’Alexander Newsky’, 1938”, i Rother, Rainer (Hrsg.), *Mythen der Nationen. Völker im Film*, Berlin, 1998.
Schmiegelt, Ulrike, ”Geschichte als Begründung der Autokratie”, i Flacke, Monika (Hrsg.), *Mythen der Nationen. Ein Europäisches Panorama*, Berlin, 1998.
Seton, Marie, *Sergei M. Eisenstein. A Biography*, London, 1952.
Stalin, Josef, *Marxismen och den nationella frågan*, Moskva, 1950.
Swallow, Norman, *Eisenstein*: *A Documentary Portrait,* New York, 1977.
Taylor, Richard, ”Agitation, Propaganda and the Cinema: the Search for New Solutions, 1917–21”, i Nilsson, Nils Åke (ed.), *Art, Society, Revolution. Russia 1917–1921*, Stockholm, 1979a.
Taylor, Richard, *The Politics of the Soviet Cinema 1917–1929*, Cambridge, 1979b.
Tillett, Lowell, *The Great Friendship. Soviet Historians on the Non-Russian Nationalities*, Chapel Hill, North Carolina, 1969.
Timasheff, Nicolas S., *The Great Retreat. The Growth and Decline of Communism*, New York, 1946.
Tsivian, Yuri, *Ivan the Terrible*, London, 2002.
Tumarkin, Nina, *Lenin Lives! The Lenin Cult in Soviet Russia*, Cambridge, Massachusetts & London, 1997 (1983).
Turner, George, ”Alexander Nevsky Comes Back in style”, *American Cinematographic*, November 1987.
Velikanova, Olga, ”The Function of Lenin’s Image in Soviet Mass Consciousness”, i Bryld, Mette & Kulavig, Erik (eds.), *Soviet Civilization between Past and Present*, Odense, 1998.

 © Författarna och Studentlitteratur

Yanov, Alexander, *The Origins of Autocracy. Ivan the Terrible in Russian History*, Berkeley, Los Angeles & London, 1981.
Yekelchyk, Serhy, "Stalinist Patriotism as Imperial Discourse: Reconciling the Ukrainian and Russian 'Heroic Pasts', 1939–45", *Kritika*, Winter 2002.
Youngblood, Denise J., "The Fate of Soviet Popular Cinema during the Stalin Revolution", *The Russian Review*, Vol. 50, April 1991.

© Författarna och Studentlitteratur

”Bildrutor i minnets film” – om medieprins Wilhelm och film som käll- och åskådningsmaterial

Pelle Snickars

Filmsekvenser med kungar och prinsar, statsministrar och ledande politiker var under första hälften av 1900-talet ett återkommande tema i många journalfilmer. I internationella filmarkiv utgör därför bilder av kungligheter och statsmän ett av de allra vanligaste motiven. De handlar sällan om några direkt spektakulära bildsekvenser; kostymklädda män går uppför trappor, inviger kongresser eller talar till folket, alltmedan filmfotografen stått i närheten och registrerat. Tittar man på dessa filmer slås man av att närbilder av statens ledande män är ganska ovanliga. Även om undantag existerar, har fotografen istället befunnit sig på ett diskret och hövligt avstånd. Vid enstaka tillfälle dyker en drottning eller prinsessa upp i bild, men i regel är det bara män som syns på dessa celluloidremsor. Om en sådan man – medieprinsen Wilhelm Bernadotte – hans historiserande kortfilmer och mediehistoriska förehavanden, samt inte minst den rörliga bildens sätt att dokumentera, gestalta och arkivera det förflutna, handlar denna artikel.

Ibland kan man ha tur att hitta gamla filmer där statens ledande män uppträder utan maktens insignier. När Svenska Filmsamfundet i december 1946 till exempel firade filmens femtioårsjubileum med en ”filmbankett” på Berns salonger, var den helt färske statsministern Tage Erlander en av kvällens två huvudgäster. Svensk Filmindustri (SF) passade på att spela in under kvällen, något som resulterade i filmen *Den gamla goda tiden* (SF, 1946). Den mediala bilden av

© Författarna och Studentlitteratur

Stillbild ur Den gamla goda tiden *(SF, 1946). Statsminister Erlander samtalar med prins Wilhelm under Svenska Filmsamfundets "filmbankett" på Berns salonger. Statens ljud- och bildarkiv (SLBA) & SVT Tevearkivet.*

Erlander har knappast ägnats något större forskningsintresse. Men betraktar man de sekvenser där statsministern syns, förefaller han verkligen ha stortrivts under kvällen, frotterande sig med 1940-talets svenska filmstjärnor och regissörer. Förvisso föreföll han lite generad över filmkamerans närvaro, men omgiven av vackra och berömda skådespelare, spelade han ut sitt belevade register placerad vid kvällens honnörsbord. Erlander var dock inte ensam om att sprida en aura av officiellt lyster. Filmbanketten hade också kunglig glans, eftersom kvällens andra huvudgäst utgjordes av "filmarprinsen" Wilhelm Bernadotte (1884–1965). Gunnar Skoglunds karakteristiskt smattrande stämma på ljudbandet av *Den gamla goda tiden*, påpekade just att bankettens filmfolk hade förmånen att, "sola sig i glansen från två stjärnor i den svenska statens topp". Socialdemokraten Erlander och prins Wilhelm var naturligtvis ideologiskt ett minst sagt omaka par. Men, om man får tro sekvenserna i *Den gamla goda tiden*, förefaller de ändå under kvällen samtalat med varandra – i en sekvens syntes de tillsammans, skrattande i bild.

Med tanke på att Erlander vid filmbanketten bara varit statsminister i någon månad, är det inte så konstigt om han var något obekväm i sin nya mediala roll som offentlig person. Prins Wilhelm däremot, var nära nog offentligheten personifierad och Erlanders raka motsats. Ända sedan prinsen under tidigt 1920-tal, filmiskt började dyka upp på landets biografdukar – framför allt i de berömda expeditionsfilmerna *Med prins Wilhelm på afrikanska stigar* (SF, 1922) och *Prins Wilhelms expedition till Central-Amerika* (Skandinavisk Filmcentral, 1921) – syntes hans karakteristiskt trådsmala persona gång på

© Författarna och Studentlitteratur

gång i den svenska, mediala offentligheten. Det finns hundratals bevarade filmsekvenser med prinsen, från att kameran får korn på honom vid en boxningsgala 1927 till att han konverserar med Selma Lagerlöf på en supé på Grand Hotel i Stockholm. Bara i inslag i SF-journalen dyker prins Wilhelm upp i otaliga sammanhang: som ängsligt tvekande älgjägare eller begeistrad filmbesökare, som laxfiskare eller som avtäckare av en staty av just Lagerlöf till minnet av hennes hundraårsdag 1958. Prins Wilhelm var ingen medial novis utan en mediekändis *avant la lettre* – redan 1911 gjorde faktiskt filmbolaget Biograf AB Victoria ett hemma-hos-reportage hos prinsen och hans gemål.

Som historisk person har Wilhelm kanske främst uppmärksammats i egenskap av just prins. Det är något orättvist eftersom han under mer än femtio år också var verksam som ”kulturarbetare” i en rad olika medier. Viss humanistisk forskning har ägnat hans ibland ganska mediokra författarskap ett slags artigt intresse (Asplund, 1966), men som film- och medieperson finns mycket lite skrivet om honom. Detta trots att han lämnat tydliga spår efter sig, både i filmarkiven och på olika håll i förflutenhetens medielandskap. Det publicerades till exempel inställsamma inspelningsreportage i pressen om honom, och tidningarna recenserade nästan alltid hans kortfilmer – vilka ofta hade högtidlig premiär på annandagen på prestigebiografen Röda kvarn i Stockholm.

Kritiker tycks ha haft ett visst överseende med prinsens filmer; ”till utsökta Boge-bilder kommenterade prinsen – men knappast överraskande originellt”, hette det till exempel i en recension (*Stockholms-Tidningen*, 1941). Det var något som bland annat gjorde filmhistorikern Gösta Werner irriterad, i sin minst sagt elaka karakteristika av prins Wilhelms filmer som publicerades i en svensk filmöversikt i början av 1950-talet:

> Ett slags svensk dokumentärfilm återkom med pinsam regelbundenhet en gång om året under hela 1930-talet: Prins Wilhelms årliga pekoral från någon landsända i Sverige. Till vackertill exempelponerade bilder av landskap, gamla kärngubbar och rara gummor, som varit värda ett bättre öde, hade prinsen pratat in en av floskler, banaliteter och förljugen nationalromantik fylld text, som länge andäktigt åhördes även av vettiga filmkritiker (Werner, 1951).

© Författarna och Studentlitteratur

Oberoende av vad man ansåg om prinsens filmer, och alla var inte lika oförsonliga som Werner, figurerade de ofta i tidens biografannonser som första programpunkten på kvällens föreställning. Ibland var Wilhelms namn tryckt med fet stil för att locka publik. På samma sätt som aktuella SF-revyer eller andra SF-kortfilmer, programmerades prinsens filmer som förfilmer till kvällens fiktiva huvudattraktion.

I den svenska filmhistorien är prins Wilhelm faktiskt en av de mer produktiva filmmakarna. I översikter kring den svenska dokumentärfilmens historia brukar hans namn nämnas (Furhammar, 1982) – inte alltid i lika kritiska ordalag som hos Werner. Men forskningsmässigt finns det bara en kortare artikel om ”filmarprinsen” (Lindström, 1987). I standardverket *Filmen i Sverige*, omtalar Leif Furhammar prinsens filmverksamhet på endast ett fåtal rader (Furhammar, 1991:150). Det ringa intresset är något förvånande. Prins Wilhelms mer än tjugotalet filmer, producerade inom ramen för SF:s kortfilmsavdelning, är till exempel inte bara kulturhistoriskt och dialektiskt intressanta i sina återkommande möten mellan gammalt och nytt. De uppvisar också en mycket märklig performativ estetik, i vilka prinsen, klädd i frack och dandylik med tänd cigarett, uppträdde i rollen som sig själv. Därtill är prins Wilhelm en för svenska omständigheter ovanligt intressant mediehistorisk person. I kraft av sin börd skaffade han sig enkelt tillträde till förlag, tidningar och filmbolag. Väl där var han dock produktiv, och skrev, talade och filmade raskt in sig i modernitetens mediala offentlighet, som en person aktivt verksam inom såväl radio som film, kulturjournalistik som skönlitteratur.

Filmen, ett kungligt medium

Det finns fler bevarade filmsekvenser av prins Wilhelm än av statsminister Erlander. Att mannen av börd var mera medialt gångbar än folkets man, kanske inte överraskar. De rörliga bildernas mer än hundraåriga historia är på ett ganska märkligt sätt förbunden med kungar, drottningar och prinsar. För den tidiga filmbranschen var det inte bara ekonomiskt lönsamt att avbilda kungligheter, mediet

© Författarna och Studentlitteratur

Filmfragment med prins Wilhelm och kung Gustav V, som 1912 delar ut medaljer på Östermalms IP i Stockholm, efter den olympiska tennisens dubbelfinal. SLBA & SVT Tevearkivet.

kunde dessutom dra nytta av den aura av prestige och kulturell legitimitet som en rojalistisk förbindelse innebar. Prins Wilhelm utgör här inget undantag. Medieringen av prinsen och bilden av honom, är på flera sätt lika intressant som hans egna kortfilmer.

Som son till Gustaf V var prins Wilhelm sedan födseln en massmedial person. Årtiondena kring sekelskiftet 1900 uppstod gradvist ett slags massmedialisering av offentligheten, inte minst i visuellt hänseende, där porträtt av den unge prinsen figurerade i massupplaga i tidens illustrerade tidningar. Wilhelms giftermål i S:t Petersburg med en rysk storfurstinna 1908 var till exempel en betydande svensk mediehändelse. Tveklöst gjorde filmmediet kungafamiljen än mer synlig – och populär. Genom filmens visuella mediering blev kungafamiljen publikt tillgänglig, och det är inte någon tillfällighet att i några av de allra äldsta svenska filmerna från Stockholmsutställningen 1897 så dominerar kungligheter. Redan åren efter 1900 finns prins Wilhelm också personligen avbildad i några filmfragment. När han i juni 1908 återkommer till Stockholm från sitt ryska bröllop gör Svenska Biografteatern ett filmreportage från bryggan på Skeppsholmen. I tv-arkivet på Sveriges Television hittar man även andra tidiga sekvenser med en ung charmerande prins, till exempel i färd med att slå kungen i krocket. I en annan film har kameran fångat dem tillsammans under olympiaden i Stockholm 1912. Iförd frack och hög hatt, delar prins Wilhelm ut medaljer till segrarna i tennisens dubbelfinal. Mediehistoriskt är det naturligtvis synnerligen intressant att kungahusets reellt minskade makt under första hälften av 1900-talet, står i direkt proportion till en ökad roja-

© Författarna och Studentlitteratur

listisk exponering i tidens massmedier, framför allt filmen. Om kungahuset av tradition var en närmast stockkonservativ ideologisk bastion, bör man notera att de i medialt hänseende var modernt framsynta. Personer som prins Wilhelm insåg tidigt mediernas makt, och inte minst attraktionsvärdet av att torgföra sin egen bild på en publik marknad för att befästa sin egen popularitet och ställning.

I skapandet av ett slags ”image” av sig själv var prins Wilhelm synnerligen medialt medveten, dessutom var han ovanligt väl förtrogen med filmmediet och dess historia. Att prinsen var på plats när Svenska Filmsamfundet firade filmens femtioårsjubileum är därför inte förvånande. 1946 var prinsens filmkarriär dock snart slut. I svenska filmkretsar var han då ett känt och tämligen respekterat namn. Som kulturhistoriskt orienterad kortfilmare låg hans verksamhetsprofil också i linje med Filmsamfundets, dessutom verkar han ha varit förvånansvärt insatt i den filmdebatt som förts i Sverige sedan 1910-talet. Filmen var i prinsens ögon ett oöverträffat kommunikationsmedium. I skrift framhöll han till exempel att, ”den levande bilden torde hittills vara det effektivaste sätt som överhuvud existerar att nå kontakt med en tusenhövdad allmänhet”. Filmmediet var därför en slagkraftig, historisk ”bildningsfaktor i det allmännas tjänst”, en uppfattning prinsen delade med Filmsamfundet (Wilhelm, 1937:10, 11).

I den film som spelades in under banketten 1946, *Den gamla goda tiden*, är det just uppenbart – inte minst på ljudbandet – att SF och Filmsamfundet var lika stolta över ”filmarprinsens” närvaro under kvällen, som statsministerns. Svenska Filmsamfundet var en sammanslutning med uppgift att främja filmen, framför allt i konstnärligt, men även i kulturellt och tekniskt avseende. Man hade sedan början av 1930-talet ägnat sig åt folkbildande, filmhistorisk verksamhet, och åt att insamla filmrelaterat material till de så kallade ”Filmhistoriska samlingarna”. Filmsamfundet var på så vis förmodligen den viktigaste aktören för att på sikt etablera olika former av nationella mediearkiv och, därigenom, lägga grunden till framtida film- och mediehistorisk forskning i Sverige.

© Författarna och Studentlitteratur

Arkiv och åskådning

Under rubriken ”De kungliga och filmen” rapporterade tidskriften *Svensk skolfilm och bildningsfilm* i mars 1927 om prins Wilhelms jorden-runt-resa med en av sina tidigare expeditions- och storviltfilmer. Att prinsen själv var ett jagat, medialt villebråd avslöjades också. ”Kronprinsen har på sin resa jorden runt stått för fler filmkameror än de flesta andra dödliga – prinsen av Wales dock undantagen” (*Svensk skolfilm*, 1927). Nästa gång tidskriften meddelade något om Wilhelm befann han sig i SF:s filmateljéer i Råsunda. I november 1930 hade man precis slutfört arbetet med hans första kulturhistoriska kortfilm regisserad av Gustaf Molander. ”*Medan båten glider”*, heter historien, en av prinsens nya noveller.” Med hjälp av tysk ljudfilmsteknik skulle inte bara Wilhelms smala persona fångas på celluloid, man skulle också bevara hans högstämda röst när han på ljudbandet reciterade en av sina berättelser. *Medan båten glider* var faktiskt en av SF:s första ljudfilmer. Tidskriften påpe-

Prins Wilhelm i frack under inspelningen av sin första kortfilm, Medan båten glider (SF, 1933). Bildarkivet SFI.

© Författarna och Studentlitteratur

kade att ”prinsens talfilmsdebut utfallit furstligt, varom allmänheten snart nog kommer att kunna övertyga sig med egna öron. Och ögon” (*Svensk skolfilm*, 1930).

Tidskriften *Svensk skolfilm och bildningsfilm* är en viktig svensk film- och mediehistorisk källa. När den började publiceras 1924, återaktualiserade tidskriften en filmreformistiskt diskussion kring mediets instruktiva potential, som tidigare förts i Sverige kring 1910. Tidskriften skulle från mitten av tjugotalet oförtrutet under två decennier argumentera för att rörliga bilder inte bara behövde ses som ett underhållningsmedium. Filmmediet kunde också förstås och omdefinieras som ett bildningsmedel att tas i bruk i skolundervisningens tjänst. I denna kulturkamp – som tidskriften naturligtvis på förhand förlorat mot den alltmer lukrativa, internationella spelfilmsindustrin – återkom ständigt två frågor som på flera sätt hängde ihop. Den ena gällde behovet av att arkivera film, den andra filmmediets funktion som pedagogiskt åskådningsmedel.

Frågan om att upprätta filmarkiv, med den vidhängande frågeställningen hur den rörliga bilden kunde fungera som och utgöra en historisk källa, behandlades i en rad av *Svensk skolfilms* artiklar. Filmarkivfrågan var en del av den pedagogiska användningen av mediet, eftersom lagerhållning av filmburkar var en förutsättning för att kunna distribuera film till landets skolor. Men arkivering av film var för tidskriften också en samhällelig och kulturhistoriskt angelägen uppgift. Formuleringar som ”tillvaratagande av tidshistoriskt filmmaterial”, eller ”ett rikligt urval arkiverat i film”, för att inte nämna titlar som ”Historisk filmarkivering”, ”Tidens flykt”, ”Levandegjorda kulturhistoriska blad” eller ”En god historisk film”, vittnar om att arkivfrågan återkom och var central för tidskriften.

Under 1920-talet fanns det tre filmarkiv i Sverige med visst filmbestånd, SF:s skolfilmsavdelnings arkiv, Nordiska museets kulturhistoriska filmarkiv och Föreningen Armé- Marin- och Flygfilms militärorienterade filmarkiv. Men det fanns ännu inget nationellt filmarkiv som tog ett större ansvar för filmmediet, trots att propåer om att etablera ett statligt filmarkiv framförts alltsedan början av 1910-talet (Snickars, 2001). *Svenska Dagbladet* hade till exempel publicerat två artiklar som handlade om att uppföra ett nationellt

 © Författarna och Studentlitteratur

filmarkiv 1911. I en av artiklarna, ”Arkiv för biografbilder?”, framhölls en rad tyska kommunalförvaltningar som förebilder, vilka ”kommit till insikt om betydelsen af ett sådant biografmaterial.” Artikeln hyllade filmen som ett slags ”forskningsmaterial för eftervärlden” och resonerade kring vilken typ av film som skulle bevaras, om den skulle vara av nationell betydelse eller kommunalt inriktat på Stockholm, samt de problem arkivering av film innebar. Arkivfrågan turnerades även i den svenska filmbranschpressen. 1917 argumenterade till exempel *Filmbladet* i en ledare om nödvändigheten av ett nationellt filmarkiv.

En person som aktivt kom att ägna sig åt frågan om filmarkiv var Gustaf Berg. 1914 hade han tillträtt som censurchef på den då tre år gamla Statens Biografbyrå. Tio år senare var samme Berg redaktör för just *Svensk skolfilm och bildningsfilm*, varför det inte var konstigt att frågan återkom i tidskriften. I en ledare i början av 1930-talet skrev till exempel Berg – som under 1920-talet också arbetade som energisk chef för SF:s skolfilmsavdelning där det fanns ett omfattande filmarkiv – om bristen på autentisk, svensk historisk spelfilm på biograferna. När intressanta sådana historiska spelfilmer dyker upp på biografrepertoaren, påtalade Berg, ”bör man söka tillvarataga tillfällena även för kulturbruk”. Men, fortsatte han:

> filmen skriver i själva verket dag för dag autentisk historia, och dess dokumentering av livets gång, i stort ibland, i vardagsmått merendels, behöver man endast tillgång till en överblick över filmens egen korta historia för att stanna inför; mången gång till sin egen förbluffelse. Redan efter ett eller ett par decennier har en liten journalbild en stundom häpnadsväckande historisk lyskraft, som framtiden helt visst kommer att i rikt mått tillgodogöra sig för vinnande av sann och konkret bild av gången tid (Berg, 1932).

I det skolfilmsarkiv Berg sedan 1921 byggt upp för SF:s räkning – där Sveriges skolor kunde ”förhyra alla för åskådningsundervisningen erforderliga lärofilmer” (Kuoppamäki, 1926) – fanns en rad sådana filmer med historisk lyskraft. I katalogen *Bildningsfilmer tillgängliga för skolor, föreläsningsföreningar, social upplysningsverksamhet säsongen 1924–25*, framgår till exempel att arkivet hade 42 filmer kring ”kulturhistoria, konst och arkeologi”. SF:s skolfilmsavdelning hyrde naturligtvis ut film på kommersiell basis, men även när det gällde att inrätta ett statligt finansierat filmarkiv, var Berg aktiv. I ett uppslup-

© Författarna och Studentlitteratur

pet bidrag i antologin *Om jag vore stadsfullmäktig*, hade han till exempel redan 1915 skisserat sin vision om ett kommunalt filmarkiv, med uppgift ”att i representativa ögonblick och detaljer rädda det Stockholm, som nu lever och rör sig, i levande bild åt eftervärlden” (Berg, 1915).

Intressant nog innehöll den antologin även en text som pläderade för ett grammofonarkiv. Åren efter sekelskiftet 1900 var det inte ovanligt med olika typer av mediala föreställningar om att modernitetens – men kanske framför allt det som den hotade – borde arkiveras med de mest avancerade, teknologiska lagringsmedier som då stod till buds. Försvinnande stadskärnor skulle fotograferas, bortglömda dialekter spelas in på fonografcylindrar och gamla danser filmas. Till exempel fanns det under en tid en förening som kallades ”Film och fonogram” som drev sådana mediala arkivfrågor. Liksom de föremålsarkiv och bibliotek som förvaltade landets kulturella arv, borde det även finnas audiovisuella arkiv, menade man, som genom medialt insamlande kunde skapa ett kollektivt nationellt foto-, film- och ljudminne. *Svensk skolfilm* blev under 1920-talet den kanske mest framträdande publicistiska aktören inom denna mediearkivariska diskurs. 1926 rapporterade man till exempel att det i USA föreslagits att genom statens försorg upprätta ett filmarkiv innehållande ”tjugu valv om vardera 1 000 filmrullar”. Det skulle åligga den amerikanska filmindustrin att överlämna redigerade filmer ”över alla mera betydelsefulla händelser”. Genom klimatkontrollerade arkivutrymmen skulle det vara möjligt att ”bevara [film]kopiorna i flera hundra år och negativen för praktiskt taget obestämd tid.” *Svensk skolfilm* kommenterade, att det var ”typiskt i mer än ett hänseende, att medan vi här i Europa resonera om hur man ska kunna rekonstruera de svunna seklernas tåg, riktar man sig i Amerika mot framtiden och den korta nutid, som filmen varit med om” (*Svensk skolfilm*, 1926). Sommaren 1931 påpekade tidskriften vidare att Tekniska museet börjat att arkivera industrihistoriskt värdefull film – Svenska Filmsamfundets ”Filmhistoriska samlingar” skulle från slutet av trettiotalet just deponeras på Tekniska museet – men också att Statens Biografbyrå ville inleda arkivering av film. *Svensk skolfilm* publicerade en lång lista med dokumentära filmer som man ansågs borde sparas på censuren. Det kommer knappast som en överraskning att flera av dem hade en rojalistisk koppling –

 © Författarna och Studentlitteratur

rörlig bild värd att bevara var till exempel det kungliga veckorevyinslaget ”Mr. G”! (*Svensk skolfilm*, 1931).

I den filmarkivariska diskussion som fördes i tidskriften *Svensk skolfilm och bildningsfilm* är kan man notera att det endast gällde att bevara dokumentär film. Under 1920-talet och ”den svenska filmens guldålder”, med regissörer som Mauritz Stiller och Victor Sjöström, hade spelfilmen stigit i kulturell aktning och betraktades emellanåt som konst. Men det var få som innan Svenska Filmsamfundet bildades 1933, påtalade att även ”konstnärlig” spelfilm borde bevaras. Främst berodde det på att spelfilmen var fiktiv, och därigenom diskvalificerade sig som trovärdigt historiskt dokument. Den dokumentära filmen, om så i form av journal- eller industrifilm, undervisnings- eller resefilm, var, för att citera *Svensk skolfilm*, måhända ”vardagsbild idag, [men] historiskt dokument i morgon!” (*Svensk skolfilm*, 1932).

Genom den här typen av förhoppningar om att inrätta filmarkiv, betraktades filmmediet tidigt som ett slags historisk bildkälla som det var av vikt att bevara för eftervärlden. Men filmen hade tidigt även en annan relation till det förflutna, nämligen som historieförmedlande undervisningsmedel. Även i den diskussionen var tidskriften *Svensk skolfilm och bildningsfilm* betydelsefull. Precis som i offentligheten, förändrades skolväsendets pedagogiska inställningen till filmen under 1900-talets första decennier. Även om till exempel *Svensk Läraretidning* kring 1910 mest rapporterade om tidens biografelände och spelfilmens skadliga inverkan på barn och ungdom, så lyfte tidningen ibland också fram mediets betydelse som historieförmedlande tidsdokument, ”ock vikten av att tillvarataga vissa grupper av filmer för att konserveras och förvaras i de större städernas museer, i provinsmuseer samt i arkiven hos centralbyråerna för föreläsningsverksamheten” (*Svensk Läraretidning*, 1911).

Det är framför allt inom det så kallade åskådningspedagogiska fältet som man finner exempel på föreställningar och uppfattningar kring kinematografen som historiskt, värdefullt åskådningsmedel – förutsatt att rätt slags dokumentär film visades. Samtidigt som internationella filmbolag lanserade speciella kollektioner med undervisningsfilmer, talade sig folkupplysare varma för filmen som bildningsmedel. Professor Hans Larsson menade till exempel i sin,

© Författarna och Studentlitteratur

"Kunskapslivet: uppfostringspsykolog" från 1909, att biografen framöver skulle underlätta åskådligheten för inhämtandet av allehanda kunskaper (Larsson, 1909). Åskådningsundervisning var dock knappast ett modernt kinematografiskt påfund. Tvärtom, var det en mycket gammal, pedagogisk modell som redan diskuterades under 1700-talet. I korthet, gick pedagogiken ut på att istället för att lära sig utantill och imitera, skulle eleven ges kunskap genom egna iakttagelser. Åskådning skulle leda till begreppsbildning där utgångspunkten togs från elevens egen erfarenhet i hemmet eller i dess närmaste omgivning. I realiteten kom folkskolan under 1800-talet framför allt att använda sig av olika planscher för att stimulera iakttagelseförmågan. När grundskolan under andra hälften av 1800-talet reformerades, accentuerades de åskådningspedagogiska inslagen i till exempel geografiundervisningen med exkursioner i naturen eller med museibesök. Nya ämnen som hembygdskunskap lämpade sig också väl för åskådningsundervisning (Ekström, 2000).

Årtiondena kring 1900 övergick åskådningsundervisningen från att ha varit ett särskilt ämne till att bli ett slags allmän undervisningsprincip. Lanseringen av moderna medier som skioptikonbilder och film inom skolväsendet, gjorde då också att den åskådningspedagogiska diskussionen fick förnyad kraft. Om filmen i vissa pedagogiska kretsar uppfattades som ett bildningsmedel, berodde det just på att moderna medier kring förra sekelskiftet i allt högre grad kommit att uppmärksammas i arkiverings- och undervisningssammanhang. I en skrift, "Biografen i åskådningsundervisningens tjänst" från 1912, frågade sig till exempel Biografbyråns förste föreståndare, Walter Fevrell, om "ej en planmässigt genomförd åskådningsundervisning, som betjänade sig av de nya hjälpmedel, som tekniken skänkt oss, och då även av biografen", skulle vara till hjälp i skolan? (Fevrell, 1912). Fevrell var dock en ganska sen mediepedagogisk aktör. År 1900 argumenterade till exempel *Fotografisk tidskrift* för ökad användning av skioptikonbilder i den svenska skolundervisningen. Ännu tidigare, mot slutet av 1880-talet hade stereoskopiska bilder med geografiska motiv – vilka förevisades publikt i en typ av tittlådor under namnet Panorama international – framhållits av Stockholmspressen som föredömliga för skolungdomar med sitt geografiskt-pedagogiska innehåll. Den visuella mediemarknaden var tidigt differentierad, dess utbud utgjordes inte bara av förnöj-

 © Författarna och Studentlitteratur

sam underhållning. Bilder av aktuella händelser och motiv från när och fjärran kunde också fungera som visuell kunskapsförmedling.

Den rörliga bildens ökade popularitet kring sekelskiftet 1900 accentuerade denna mediepedagogiska utveckling, men film blev först under det sena tiotalet en accepterad del av undervisningen. 1917 påtalade åter Fevrell att landets föreläsningsföreningar borde använda sig av de kinematografiska bilderna för att nå ”en god åskådningsundervisning”, eftersom ”föreläsaren får många gånger icke räkna med åhörarnas redan vunna erfarenhet, han får själv ställa dem inför verkligheten eller åtminstone inför bilder av densamma”. På det sättet menade Fevrell att skioptikonbilden kommit att spela en framträdande roll i den populära föreläsningsverksamheten, men att den ändå borde kompletteras med filmen. ”Vad åhörarna behöva få erfarenhet om, är ofta: rörelsen, handlingen, skeendet och livet, och detta är vad den rörliga bilden mäktar återge, och det ofta på ett mästerligt sätt” (Fevrell, 1917).

Fevrell är intressant mediehistorisk figur, som i sina skrifter ständigt återkom till de moderna mediernas sätt att förmedla kunskap om världen. För honom var tidens nya massmedier en viktig del i samhällsutvecklingen. Även om han främst lyfte fram rörliga bilder, är det mediehistoriskt intressant att det inte bara vara filmmediet som stod i centrum för hans mediala åskådningsdiskussion. Faktum är att flera av hans texter vittnar om massmedialiseringen av offentligheten kring 1900 och de förändringar den gav upphov till. Etableringen av en medial offentlighet under 1800-talet var naturligtvis inte bara pressens förtjänst. Massmediekulturer kring filmen, olika typer av bildteknologier, fonografer och grammofoner är också centrala för att förstå modernitetens mediala offentlighet. Den stora förtjänsten med Fevrell var att han inte enbart fokuserade ett medium, utan satte ljus på förflutenhetens brokiga, mediala offentlighet. Mediernas förtjänst låg för honom till exempel i deras upphävande av rummets avstånd, och iscensättandet av ett slags fjärråskådning. ”Kunna vi icke gå ut överallt i världen”, skrev han 1915,

> så kan dock denna många gånger liksom komma till oss. Varutrafiken har ju i våra dagar utvecklats oerhört, samtidigt som en tekniskt fulländad industri har skapat en massa nya artiklar att tillfredsställa våra ständigt stegrade livsbehov. En mängd bilder och illustrationer, fotografier och tryck, original och reproduktioner, återgivande de mest

© Författarna och Studentlitteratur

> skilda livsförhållanden från olika länder, även de mest avlägsna, tillföras oss nästan dagligen genom tidningar, tidskrifter, böcker och illustrationsverk. På detta sätt kunna vi moderna människor göra bekantskap … med mycket i livet, som annars låge utom vårt räckhåll [Men] om det är rörelsen eller livet vår publik främst behöver åskåda, då skola vi bruka den kinematografiska bilden (Fevrell, 1915).

Fevrells filmåskådningspedagogiska förebilder kom framför allt från Tyskland, där en filmteoretisk pionjär som till exempel Hermann Lemke var en ivrig förespråkare för att film skulle nyttjas i undervisningen. Den tyska filmreformistiska rörelsen – vilken i den omdebatterade ”biograffrågan”, försökte få de allt fler biografer kring 1910 att ändra sitt programutbud, från syndiga spelfilmer till mera lärorika, dokumentära filmer – satte även agendan i Sverige. I *Svensk Läraretidning* är det till exempel symptomatiskt att alla artiklar kring 1910 som på något sätt handlade om film, i registret sorterades under rubriken ”Biograffrågan”. Det är emellertid centralt att poängtera att tidens filmreformister hade en positiv syn på filmmediet. Vid sidan av Fevrell var även folkskolläraren Frans Hallgren en typisk filmreformist och filmpedagog med blick för mediets särart och möjligheter. Eftersom Hallgren ansvarade för granskningen av film i Malmö från 1908 fram till Statens biografbyrå tog över all sådan verksamhet 1911, brukar han nämnas i filmcensoriska sammanhang. Men Hallgren slog också vakt om mediets bildningsvärde och ordnade till exempel regelbundna och årskursspecifika kinematografförevisningar i Malmö folkskolor. Vårterminen 1909 dominerade resebilder filmutbudet, men Hallgren fogade också in ett antal filmer med historiska teman som *Forntidens Egypten* och *Från rococotiden* (Hallgren, 1914:191).

Som en av de mer framträdande filmåskådningspedagogerna, var Hallgren också en varm förespråkare för som historisk källa och som visuell historieförmedlare. De flesta av hans reflektioner kring filmmediet i allmänhet och dess pedagogiska funktion i synnerhet, sammanfattades 1914 i boken *Kinematografien ett bildningsmedel*. I huvudsak ägnade sig Hallgren där åt filmen som undervisningsmedel, men ett kapitel i denna svenska filmhistoriska klassiker diskuterade även kinematogrammet som historiskt dokument. Beträffande film som historia gjorde Hallgren iakttagelsen att man först och främst borde skilja på dokumentär och fiktiv historisk film. ”För att

 © Författarna och Studentlitteratur

med filmen kunna åskådliggöra längre tillbaka liggande historiska tilldragelser måste man … vända sig till det historiska filmskådespelet”, påpekade han, med tillägget att, ”de historiska filmskådespelen av erkänt värde ännu äro få”. Annat var det med den dokumentära filmen. ”Såsom kinematografien kan vara illustrativ över hembygdens liv, så kan den ock komma att bliva det över familjelivet och dess historia” (Hallgren, 1914:129, 99).

Man bör emellertid inte göra en åtskillnad mellan den filmarkivariska och filmpedagogiska diskursen hos vare sig Fevrell, Hallgren eller senare filmreformister som Berg. Avsnittet om kinematografisk historieundervisning i till exempel Hallgrens bok visar tvärtom att de var förenade på fler än ett sätt. Åskådning och arkivering hängde ihop, och hade framför allt en gemensam nämnare i den dokumentära filmen. Den ansågs dels kunna förmedla kunskap på ett åskådligt sätt, dels var den värd att bevara av framför allt kulturhistoriska skäl. ”I den mån celluloiden kan bevaras från förstörelse kommer vårt århundrade att gå till eftervärlden på ett åskådligare sätt” – som faktiskt ingen mindre än prins Wilhelm vackert summerade frågan långt senare i publikationen *Ögonblicket åt framtiden* (Wilhelm, 1955).

Mediehistorier kring prins Wilhelm

Prinsens aforistiska språkbruk ovan vittnar inte bara om att han insåg filmmediets historiska möjligheter. Det avslöjar också att han var väl förtrogen med den åskådningspedagogiska tradition den dokumentära filmen ibland förknippades med. Även hans egna kulturhistoriska kortfilmer kan placeras i denna tradition. Att filmreformisten Gustaf Berg under en lång följd av år fungerade som inspelningsledare på flera av prinsens filmer (Lindström, 1987), bekräftar ytterligare att det fanns en koppling mellan prinsens filmverksamhet och tidens filmarkivariska och åskådningspedagogiska diskurs. Under 1930-talet liknades Wilhelms filmer ibland lite elakt för att vara torra, illustrerade föredrag. Men beskyllningen är träffande – prinsens kortfilmer var alls inte olika de tidigare, dokumentära filmer som dels arkivariskt skulle bevaras, dels åberopades som

© Författarna och Studentlitteratur

instruktivt föredömliga inom den åskådningspedagogiska traditionen. När Wilhelm 1930 gjorde sin första film hade han gått på bio länge. Tvivelsutan var han filmhistoriskt bevandrad – men inte desto mindre dokumentärt konservativ i sin filmsmak.

Prins Wilhelm såg film för första gången på Stockholmsutställningen 1897. Projicerade rörliga bilder hade förevisats i Sverige redan sommaren 1896, först i Malmö och sedan i Stockholm, men det var under Stockholmsutställningen som filmmediet blev riktigt populärt. 75 000 personer besökte den lilla biografen under utställningen. Stockholmsutställningen fungerade faktiskt i sig som ett slags massmedium som blickade framåt mot 1900-talets medielandskap och den mängd mediekulturer inom vilka Wilhelm själv skulle spela en aktiv roll.

> För jämt 40 år sedan såg jag min första film. Det var på utställningen 1897, och evenemanget var ofantligt spännande. Man fördes in i ett kolsvart rum, trevade sig fram till en stol och slog sig ner i väntan på vad som komma skulle. Om en stund började ”kinematografapparaten” surra i sitt skåp med något av en honungshungrig humlas envishet och strax därpå skakade figurerna fram på den vita duken. Det var vaktparaden i Humlegården och en badscen med hopp från trampolin. Ehuru bilderna saknade både djup och skärpa satt man som förhäxad inför fenomenet, det verkade nästan övernaturligt och i varje fall oförklarligt. Att själva filmremsan inom loppet av tio minuter hann gå av minst ett halvt dussin gånger minskade ingalunda sensationen (Wilhelm, 1937:7).

Enligt uppgift ska Wilhelm själv kinematograferat film redan 1914. På hans gods Stenhammar lär man, jämte en gammal filmkamera, ha hittat filmer både från bonde- och studenttåget 1914 (Asplund, 1966:79). Om det till en början framför allt var i kraft av sin börd som prinsen blev en del av tidens mediala offentlighet, tillförsäkrade han sig gradvist genom sin yrkesverksamhet, en något udda, men ytterst intressant roll i den svenska mediehistorien. Som medieperson var prins Wilhelm under mer än femtio år framför allt verksam som skribent och författare. Alltsedan sin skönlitterära debut i mitten av tiotalet i en borgerligt intimistisk stil, publicerade han en närmast oöverskådlig mängd texter. Ända fram till 1960-talet skrev han lyrik, skådespel och noveller, reportage i veckopress, reseskildringar och svenska naturböcker. I en SF-journal inspelad under julmarknaden på varuhuset PUB i Stockholm 1933, figurerar

 © Författarna och Studentlitteratur

Wilhelm till exempel med Karin Boye och den då omstridda Agnes von Krusenstjerna. Därtill ägnade han sig åt kulturjournalistik och medarbetade sedan 1930-talet regelbundet i *Svenska Dagbladet*.

Ännu mer intressant är dock prinsens intresse för modernitetens medier. Mellan hans skönlitterära texter, essäer, radioföredrag och kortfilmer finns ett intressant intermedialt spänningsfält. Det är till exempel lätt att spåra en rad tematiska likheter mellan prinsens reseskildringar, radioreportage och filmer. I kortfilmernas dieges, det vill säga i deras ”filmiska verklighet”, hittar man också mediala anknytningar, där prinsen i bild till exempel tittar på gamla fotografier eller lyssnar på grammofon. Den stiligaste mediala referensen i hans kortfilmer finner man i *Sommarens skär* (SF, 1939). Den inleds på ljudbandet med Evert Taubes ”Calle Schevens vals”, musik som senare visar sig komma från en grammofonskiva i filmens dieges, som ett par i en segelbåt sitter och lyssnar på. Sekvensen avslutas med en längre närbild av den roterande skivan på grammofontallriken.

Musik och ljud var centrala i Wilhelms kortfilmer, och det är inte förvånande att han redan under 1920-talet, vid sidan av att figurera i journal- och expeditionsfilmer, började att tala i det nya radiomediet. Prinsen radiodebuterade i februari 1925 – samma år som Radiotjänst började med reguljära sändningar – med ett föredrag om sina erfarenheter från samma zoologiska expedition till Afrika som i kinematografisk form åren innan visats på biograferna. Han fick beröm för sin röst och berättartalang, och prinsen skulle ofta återkomma i radion, inte minst eftersom hans diktion var så tydlig. I november 1925 finns ytterligare uppgifter om hans medverkan i rundradion, som mediet då kallades. Om man ska tro anvisningar i Sveriges Radios Dokumentarkiv, erhöll han viss finansiell ersättning för ett program med titeln, ”Kring sommarens kungabesök i Finland”.

Med radion framträdde ännu en nod i modernitetens massmediala nätverk av tidningar, biografer, och illustrerad veckopress. ”*Vecko-Journalen* hade prins Wilhelm, Fredrik Böök och Sven Hedin som regelbundna medarbetare, kulturpersonligheter som alla var mycket välkomna till radiostudion”, som Gunnar Hallingberg framhåller i sin svenska radiohistoria (Hallingberg 1999:203). Till skillnad från sin mer berömde släkting, målarprinsen Eugen, verkar Wilhelm

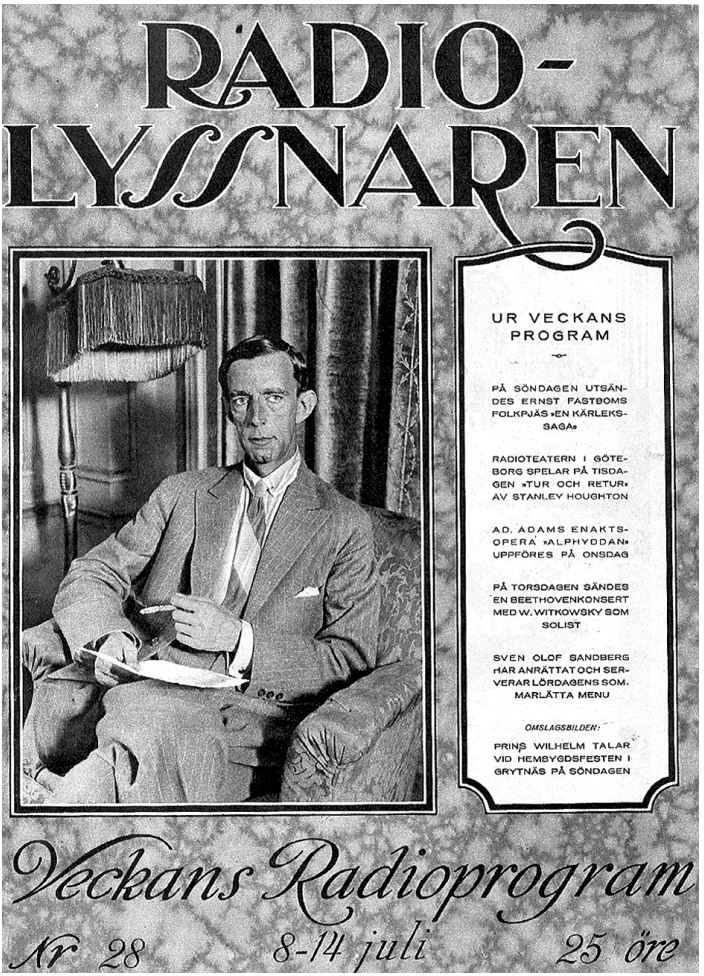
© Författarna och Studentlitteratur

insett att massmedier hade en större publik potential än de traditionellt, högkulturella konstarterna. ”Filmen har blivit en faktor att räkna med”, påtalade han till exempel 1937, ”den har ingått i det allmänna medvetandet och den når, tillika med radion, de stora massorna på ett sätt som ingen ens drömde om för fyrtio år sedan”. Radion hade dessutom distributionsfördelen av att kunna ”spänna över större vidder” (Wilhelm, 1937:8, 10).

Under det sena 1920-talet blev just radion allt populärare och etablerade sig vartefter som ett slags folkhemmets röst (Nordberg, 1998). På bara några år skaffade en fjärdedel av landets hushåll radiolicens. Radion konkurrerade gradvist ut pressen som det viktigaste mediet i svenska hem, en position rundradion behöll till televisionens genomslag i slutet av 1950-talet. Föreläsningar och föredrag utgjorde ett vanligt inslag i det tidiga programutbudet. 1928 sändes till exempel mer än 400 radioföredrag och några år senare bildade Radiotjänst en egen föredragsavdelning. 1935 utgjorde radioföredrag 15 procent av programutbudet, vilket gjorde att man varje dag kunde lyssna på tre föredrag (Nordmark, 1999:31). Radion lämpade sig utan tvekan bättre som bildningsmedium än filmen. Om de så kallade bildnings- eller kulturfilmerna var tämligen osynliga på tidens biorepertoar, var radioföredrag desto vanligare. I en artikeln i *Svensk skolfilm*, ”Om filmen och radion”, påpekades det till exempel att ”kulturfilmer och radioföredrag båda verka belärande på den stora publiken och därför på ett utmärkt sätt komplettera varandra” (*Svensk skolfilm*, 1926).

Prins Wilhelm var en flitig föredragshållare i radion. När boken *Radiotjänst – en bok om programmet och lyssnarna* publicerades 1929, fanns det under rubriken ”Föredrag” en illustration av honom, sittande framför mikrofonen läsande sitt manuskript. Ett år tidigare hade även tidskriften *Radiolyssnaren* prytt sitt omslag med en välklädd Wilhelm. Under överskriften ”Från tribun och kateder”, där veckans radioföredrag presenterades, återfanns titeln på hans radiotal ”Från hembygdsfesten i Grytnäs”. Av tilldragelsen att döma var talet nationellt och kulturhistoriskt orienterat, men prinsens föredrag har tyvärr inte bevarats för eftervärlden. Den tidiga rundradion direktsände de flesta programmen. Det äldsta programmet med prins Wilhelms röst i Radioarkivet på Sveriges Radio daterar sig till 1931 – prinsen läste några av sina dikter. Före det året finns inga

 © Författarna och Studentlitteratur



Prins Wilhelm som omslagspojke för tidskriften Radiolyssnaren i juli 1928. SLBA.

radioprogram överhuvud taget bevarade. Först senare under 1930-talet började Radiotjänst att göra inspelningar på lackskivor. Endast genom att komplettera dessa med sparade manuskript på SR:s Dokumentarkiv och tablåerna i *Radiolyssnaren*, kan dåtidens radioutbud av till exempel föredrag rekonstrueras. Lackskivorna hade dock bara en inspelningstid på fem minuter på var sida, varför det behövdes tre skivor för att spara ett halvtimmes radioföredrag.

© Författarna och Studentlitteratur

Nationella kortfilmer

När prins Wilhelm i juni 1949 bevistade premiären av *Greven från gränden* (SF, 1949), med Nils Poppe och Annalisa Ericsson i huvudrollerna, gjorde han det inte eftersom han var ovanligt förtjust i lustiga Poppefilmer. I ett inslag i SF-journalen från filmpremiären på biografen Spegeln i Stockholm, framhölls att ”det var kortfilmspremiär också – på prins Wilhems *Drottningholm*”. Att prinsen var med på premiären av vad som skulle bli hans sista kortfilm är förstås naturligt. I SF-journalen syntes han eskorterad av en rad herrar, bland andra sin fotograf Gösta Roosling, och ”inne i hallen träffade han fotograf Gustaf Boge som tagit de flesta av [prinsens] tidigare filmer”. Till bilder av ångbåtar framför Stockholms stadshus, inleddes *Drottningholm* på det för prinsen sedvanligt, karakteristiska sättet med textskylten: ”Prins Wilhelm berättar om – Drottningholm”. Efter några sekvenser med funkishusen längs med Norr Mälarstrand och bilder av Västerbron, fylldes salongen med Wilhelms reciterande stämma: ”Under Stockholms broar och förbi stadens yttre bebyggelse leder över Mälarens vatten den vackraste vägen till Drottningholm”.

När *Drottningholm* hade premiär 1949 hade prins Wilhelm gjort film för Svensk Filmindustri i nästan tjugo år. Filmen var hans tjugofjärde i ordningen, men programmet på Spegeln var kanske inte helt lyckat. ”Prins Wilhelms aristokratiska Drottningholmskåseri … bildade en närmast grotesk kontrast till huvudfilmen [*Greven från gränden*]”, menade till exempel en recensent i *Svenska Dagbladet*.

Filmaffisch för prins Wilhelms kortfilm Drottningholm *(SF, 1949). Stillbilden hämtad ur ett premiärreportage i SF-journalen i juni 1949, från biografen Spegeln i Stockholm. SLBA & SVT Tevearkivet.*

© Författarna och Studentlitteratur

Som påtalats tidigare hade Wilhelm kortfilmsdebuterat redan 1930 med ”en stämningsbild från Lappland”. *Medan båten glider* var enligt pressen ”en novelluppläsning med illustrerade bilder … som väl får betraktas mera som ett experiment” (*Svenska Dagbladet*, 1930), men, ”den fick med rätta en stark applåd” (*Dagens Nyheter*, 1930), och ledde till att ”kvällens succéstämning var inledd” (*Stockholms Dagblad*, 1930).

Medan båten glider kunde varit producerad av Svenska Turistföreningen (STF). Filmen knöt an till den mediala Norrlandsexotism som varit så vanlig i borgerliga kretsar alltsedan 1890-talet. Wilhelm skulle framöver återkomma till Norrland, till exempel i *Lappmark* (SF, 1936), men även figurera medialt tillsammans med Turistföreningen i andra sammanhang. 1956 gav STF till exempel ut *Sverige: en bilderbok* med ett förord av prinsen, och några år tidigare hade Wilhelm gjort ett hyllningsprogram till föreningen i radion. Uppskattningen tycks ha varit ömsesidig. I en STF-publikation från fyrtiotalet påpekades att prinsens kortfilmer utgjorde ”eliten av våra landskapsskildringar på film” (Almqvist, 1945). Faktum är att STF:s devis, ”Känn ditt land!”, skulle kunna stå som samlingsbeteckning för prins Wilhelms kortfilmer. Under trettio- och fyrtiotalet gjorde han i princip en film om året – nästan alltid på sommaren och nästan alltid tillsammans med fotografen Boge – i vilka svensk topografi var ett ständigt återkommande tema. Filmerna behandlade ett minst sagt idealiserat Sverige, bebyggt med röda stugor och befolkat av ”barska karlar och rejält kvinnfolk” – Gösta Werner hade i viss mån rätt i sin elaka karakteristika. Dokumentärfilmshistoriskt var Wilhelm mer befryndad med en legend som Robert Flaherty – vars filmer dokumenterade en förskönad och mytisk iscensatt verklighet, styrd av regissörens föreställningar snarare än faktiska omständigheter – än med John Griersons uppfattning att dokumentaristen hade ett socialt ansvar för att faktiskt behandla verkligheten. I alla prins Wilhelms filmer finner man därför nationella klichéer och storsvenska ideal, präglade av en vilja till konservativt bevarande. Filmkritikern Stig Almqvist påpekade 1945 att prinsen allra helst sökte upp motiv, ”som företräder den traditionella, historiskt betingade svenskhet och den sunda, mot framtiden öppna konservatism, som bäst motsvarar hans egen läggning. Hans filmer understryker [såtillvida] värdet av det bestående och hävdvunna” (Almqvist, 1945).

© Författarna och Studentlitteratur

Som en konsekvens av denna nationella idealisering, kom prins Wilhelms samlade filmproduktion att geografiskt täcka så gott som hela Sverige. I sina femton minuter långa kortfilmer lyckades han hitta strävsamma svenskar i såväl *Skånsk bygd* (SF, 1946), som bland *Skärkarlar och sälar på Harstena* (SF, 1946) och *Malm och bergsmän* (SF, 1943), liksom hos *Folk mellan fjäll* (SF, 1938). I rollen som kunglig, medial Sverigeskildrare återkom Wilhelm ideligen med nya ”svenska bildrutor”. Den svenska skärgården behandlades till exempel i *Från yttersta skären* (SF, 1931), det mörka Kolmården i *En gammal gård* (SF, 1932), prinsens eget gods Stenhammar i *Höstdagar därhemma* (SF, 1934), staden Karlskrona i *Kring en örlogsstad* (SF, 1937) och Gotland i *Gutarnas ö* (SF, 1940). Som driven Sverigeskildrare kom han också att anlitas i internationella sammanhang. Exportrådet tog till exempel prinsens tjänster i anspråk i publikationen, *Sweden: trade and industry. Swedish Glimpses by Prince Wilhelm* (1945).

Det vore förmätet att påstå att prins Wilhelms kortfilmer utvecklades från anspråkslösa betraktelser till fullfjädrade cinematiska nationalporträtt. Sanningen är att de behöll sin form, och i princip såg likadana ut 1930 som 1949. Wilhelms första filmer från tidigt trettiotal kan, som pressen noterade, beskrivas som ett slags illustrerade radioföredrag. Det gör dem intermedialt intressanta, inte minst eftersom den tidiga dokumentära filmens koppling till radiomediet alltför sällan uppmärksammas. Att prinsens första film inleddes med textskylten, ”Prins Wilhelm läser *Medan båten glider*” är ett tydligt tecken på att man från Svensk Filmindustris sida kulturellt försökte knyta an till den mer litterära föredragsgenren. De hade också sina filmtekniska anledningar. Filmsekvenserna från Norrland upptogs utan ljud. Först i efterhand spelade man in Wilhelm i studion i Råsunda och lade på hans röst på ljudbandet. Som högkulturella, illustrerade radioföredrag kan Wilhelms första kortfilmer sålunda beskrivas som bildningsfilmer i en åskådningspedagogisk tradition, inte minst på grund av deras tematiska innehåll med fokus på nationell geografi och kulturhistoria.

Men Wilhelms filmer var inte bara kulturhistoriskt intressanta. Redan från början uppvisade de en mycket märklig performativ estetik, i vilka prinsen uppträdde i rollen som sig själv. *Medan båten glider* inleddes till exempel med att en frackklädd prins klev ut på en iordningställd scen i filmateljén i Råsunda. Med ett ihoprullat manus-

 © Författarna och Studentlitteratur

Titelskylt till Medan båten glider *(SF, 1933), samt en inledande stillbild ur filmen med en högstämt reciterande prins Wilhelm iklädd frack. SLBA & SVT Tevearkivet.*

kript i händerna anförtrodde han sirligt filmkameran: ”Jag har blivit ombedd att läsa någonting ikväll för filmpubliken, och har då valt efterföljande lilla stämningsbild från Lappland”. Publikkontakten i detta kinematografiska uppträdande förstärktes av en långsam kameraåkning fram mot prinsen. Syftet var att skapa en förhöjd intimitet, och när Wilhelm väl började att högstämt recitera sin berättelse, var kameran så tätt inpå att han nästan syntes i närbild. Det besynnerliga är att filmen fortsatte i denna performativa stil. Bara en knapp fjärdedel av sekvenserna i *Medan båten glider* bestod av inklippta naturbilder från Norrland. Resten var bilder av Wilhelm

© Författarna och Studentlitteratur

som försiktigt rörde sig fram och åter på scenen. Liksom i radion var det Wilhelm själv och hans berättelse som stod i centrum. Inte utan viss språklig elegans och med återkommande alliterationer, beskrev han sina intryck från fjällvärlden och historierna kring sin gode vän Gottfrid från Högheden – ”på en sten sitter Gottfrid, sävligt sugande sin sura snugga”.

Karakteristiska förtitlar till tre av prins Wilhelms kortfilmer, Västerhavets män *(SF, 1935),* Idyll och allvar *(SF, 1940) och* Kring en örlogsstad *(SF, 1937). Förtitlarna antyder att prinsen själv – lika mycket som de ämnen han behandlade – var filmernas verkliga tema. SLBA & SVT Tevearkivet.*

© Författarna och Studentlitteratur

Stillbild ur En dag ombord *(SF, 1933) med en arbetande prins Wilhelm som skrapar rost. SLBA & SVT Tevearkivet.*

Wilhelm var på ett snarlikt sätt grafiskt synlig i princip alla sina kortfilmer. Man kan inte utesluta att det berodde på kunglig fåfänga. Men prinsen var naturligtvis också medveten om att hans filmer inte bara lockade publik genom sina ämnen. Wilhelm visste att han själv var en medial attraktion, det var ju den främsta anledningen till att han figurerade så ofta i offentlighetens journalfilmsinslag, radioprogram eller tidningsartiklar. Själva förtitlarna på hans filmer – ”Prins Wilhelm talar om”, ”skildrar”, ”berättar” eller ”läser” – vittnar i så måtto om att han var filmernas upphovsman på mer än ett sätt. Vid sidan av de ämnen som Wilhelm tog sig an, var han på ett filmstjärneaktigt sätt samtidigt alltid själv ämnet för sina filmer – åtminstone i publikens ögon. Ibland fick emellertid denna performativa figur något komiskt över sig, som när prinsen i *En dag ombord* (SF, 1933), ägnade tio sekunder i bild åt att försöka skrapa rost på en atlantångare – samtidigt som han på ljudbandet berättade om ”stuvarens hårda arbete”.

I någon mån tonades medieringen av Wilhelms persona ned i de filmer som han spelade in under fyrtiotalet. I beredskapsfilmen *Idyll och allvar* (SF, 1940) verkar det till exempel vid en första anblick som om endast prinsens röst var närvarande. Vid närmare betraktande hade han dock inte förmått avhålla sig från att figurera i två av filmens sekvenser, bland annat som en diskret lyckoönskare i mörka solglasögon vid ett barndop i fält. Men om medieringen av prinsen tonades ned under krigsåren, ökade istället filmernas nationella

© Författarna och Studentlitteratur

idyllisering och patriotiska tilltal. Beroende på de utrikespolitiska omständigheterna fungerade emellertid de nationella kortfilmer som prins Wilhelm gjorde under andra världskriget bättre än tidigare. På grund av det i filmerna outtalade, men ständigt närvarande hotet utifrån föreföll de mer dynamiska. Det gäller framför allt den kanske främsta av Wilhelms kortfilmer, *Ekhult heter gården* (SF, 1941). Den skildrade vardagssysslorna på ett svenskt familjejordbruk utan några större åthävor. Filmen visade hö som slogs och kossor som mjölkades, och till middag åt man kött med lök och lingon under svensk tystnad.

Ekhult heter gården var en av de filmer Wilhelm själv satte högst, och filmen blev också uppskattad av tidens filmkritiker. ”Frasfritt och utan brösttoner men i ord och bild som gå direkt till hjärtat tecknas denna svenska idyll anno 1941”, skrev till exempel signaturen Lill i *Svenska Dagbladet*. *Dagens Nyheter* menade i sin tur att filmen ”reservationslöst kan ges högsta betyget. [Prinsen] har en poets känsla för den svenska vardagens och helgens stämningar”. Intressant nog påpekade tidningen också att filmens styrka även bestod i att ”den furstlige speakern avstått från varje personligt framträdande på duken” (*Dagens Nyheter*, 1941). Möjligen berodde det på att Wilhelm under hela inspelningen befann sig på Ekhult. Eftersom den småländska bondgården låg långt från närmaste pensionat bodde filmteamet inackorderade på gården (Lindström, 1987). Om prinsen i sina kortfilmer alltid önskade att få kontakt med vanligt folk, lyckades det honom sällan. Men på grund av den längre vistelsen på Ekhult lärde han känna gårdens människor och kom dem nära in på livet, något som tydligt märks i filmen. De gjorde intryck på honom, och Wilhelm skulle under fyrtiotalet återkomma till Ekhult, han skildrade till exempel gården i essän ”En filmgård” och i sitt bokverk *Svenskt land*.

”De försvinnande minnenas prins”

Filmessän om Ekhult ingick i prins Wilhelms svenska resebetraktelse *Inom egna gränser*. Boken publicerades 1944 och hade undertiteln *Svenska bildrutor*. Den är intressant som patriotisk beredskapsskildring, men är också ett av de tydligaste exemplen i prinsens

 © Författarna och Studentlitteratur

författarskap på ett slags filmiskt, artikulerat sätt att röra sig genom rummet och tiden. ”En vandrare på svenska vägar”, skrev han i sitt förord, ”färdas lika ofta genom rummet som genom tiden … han rör sig visserligen i nuet men känner samtidigt hur han oupplösligt hänger samman med det framfarna.” Detta förord är förmodligen det närmaste man kommer en programförklaring till hur Wilhelm såg på filmmediets historiska förmåga att prismatiskt skildrat genom nuet, samtidigt dels (re)presentera nationen med dess regionala särdrag och förflutenhet, dels mediearkivariskt bevara det som befunnit sig framför filmkamerans lins.

> En film består av en oändlig mängd bildrutor vilka tillsammans skapar illusionen av liv och rörelse på den vita duken. När vandrarminnen från allfarstråk och bygdestigar drar förbi uppstår också någonting som bra mycket liknar en exponerad celluloidremsa. Alldeles som man på en biograf ibland önskar fasthålla ett särskilt vackert eller fängslande motiv för att bättre inpränta det i medvetandet finns det bildrutor i minnets film, som etsats skarpare på näthinnan än andra och som man gärna återvänder till. Man gör förstoringar av dem och gläds åt den förnyade bekantskapen (Wilhelm, 1944:5–6).

Med undantag av *Ekhult heter gården* handlade så gott som samtliga av prins Wilhelms kortfilmer om ett (för)åldrat Sverige. Liksom i sina radioföredrag återkom han ständigt till nationen och det förflutna. Den svenska historien gjordes medialt levande, och som massmedial historieförmedlare var Wilhelm i viss mån före sin tid. Ett av prinsen radioföredrag hade till exempel den lockande titeln, ”Episoder kring farfar” – ett rojalistiskt program som avslöjade ett och annat om gamle kung Oskar II.

Som Karl Asplund framhöll i sin författarstudie av prinsen från 1966, betraktades Wilhelms filmer redan på sextiotalet som ”gammal kulturhistoria”. De flesta kortfilmerna var då, ännu inte ens ett kvarts sekel gamla, varför påpekandet både antyder och aktualiserar det antikvariska draget i Wilhelms filmkarriär. Trots att inga av hans filmer återanvände äldre bildmaterial, förefaller filmmediet för honom varit speciellt lämpat för att skildra det förflutna. Detsamma gällde i viss utsträckning hans radioprogram. Under andra världskriget sändes till exempel ett program arrangerat av Pennklubben, med den i sammanhanget signifikativa titeln, ”Var och när jag helst velat leva”, vilket inleddes med en nostalgisk Wilhelm. Det kan

© Författarna och Studentlitteratur

noteras att på samma sätt som i Wilhelms kortfilmer blev prinsens radioprogram under kriget alltmer patriotiska, till exempel ”Soldat på vakt”, men även storsvenskt nationalromantiska, som när Turistföreningen 1945 firade 60 år och skildrades av Wilhelm i programmet ”Känn ditt land! Hör Sverige!”.

Men det var framför allt i sina kortfilmer som den historiemedvetne prinsen gav sin syn på det nationellt förflutna. Filmerna utspelade sig i regel i nuet, men kännetecknades av ständiga historiska återblickar. Filmen *Kring en örlogsstad* till exempel, var knappast ett porträtt av trettiotalets moderna Karlskrona utan handlade nästan enbart om stadens historia. Det var också något som tidens filmkritiker noterade i sina recensioner av filmen. På annandagen 1937 kunde man till exempel läsa att prinsen ”genomströvat Karlskrona [och] fångat alla de dekorativa minnen från de tider, då

Gammalt och nytt. Stilbilder ur prins Wilhelms kortfilm om Karlskrona, Kring en örlogsstad *(SF, 1937). SLBA & SVT Tevearkivet.*

© Författarna och Studentlitteratur

Gammalt och nytt. Stilbilder ur prins Wilhelms kortfilm om Karlskrona, Kring en örlogsstad *(SF, 1937). SLBA & SVT Tevearkivet.*

© Författarna och Studentlitteratur

krigsfartygen hade segel på masterna och gudinnor i fören" (*Stockholms-Tidningen*), och i *Dagens Nyheter* skrev signaturen Lbk uppskattande:

> Det är ändå förunderligt vilken förmåga prins Wilhelm har att leta upp fängslande ämnen för svenska kortfilmer … och när han fått fatt på ett ämne kramar han ur detta allt av intresse – i hans text ingår lyriken och kulturhistorien en högre enhet. … I sin nyaste film *Kring en örlogsstad*, dominerar sjömansprinsen då han flanerar i det ålderdomliga, idylliska Karlskrona. Han lever i minnena från "Vanadis"-tiden [kring 1900], men han pekar också ut de tusen och en minnena av fredlig och krigisk art, som göra den gamla örlogsplatsen till en underbar sagostad. … Det är bara gott att man uteslutande hållit sig till det historiska Karlskrona. Därmed är stämningen bibehållen från första till sista bilden (*Dagens Nyheter*, 1937).

Prinsens egen tidning, *Svenska Dagbladet*, slog på stort och publicerade till och med på förstasidan – under rubriken, "Prins Wilhelm-Premiär och elva andra filmer" – tre stillbilder ur filmen. Recensenten var dessutom lyrisk över de "personliga ungdomsminnen" som Wilhelm delgav filmpubliken (*Svenska Dagbladet*, 1937). Intressant nog inleddes just *Kring en örlogsstad* med fotografier från svunna tider. I filmens prolog satt Wilhelm eftertänksamt vid sin skrivmaskin. Med hjälp av ett gammalt fotoalbum började han berätta att det kändes "underligt att sitta och bläddra i ett sånt här gammalt album med gulnande bilder. Man drar sig till minnes en massa händelser från ungdomsåren. Det var den gången … 1899 som man var med om sin första långseglats". Därefter tog historien om örlogsstaden vid, med sina "oförfalskade idyller från förra sekelskiftet". Till bilder av Boge berättade Wilhelm vemodigt om skeppshantverk som gradvist fallit i glömska, om det gamla repslagaryrket och om berömda, men döda, fartygskonstruktörer. Dessutom figurerade en 90-årig kvinna som, genom Wilhelm, fick berätta om sitt långa liv.

I Wilhelms filmer var det ljudbandet som stod för den historiska dimensionen, medan filmbilderna var samtida. Till skillnad från till exempel senare historiska tv-dokumentärer, återanvände prinsen aldrig gamla journalbilder, trots att han enkelt i SF:s arkiv skulle funnit äldre bildmaterial – bland annat av sig själv. Det var istället hans egna och andras minnen som styrde den historiska filmframställningen. I regel representerades det svunna Sverige i prinsens kortfil-

 © Författarna och Studentlitteratur

mer grafiskt av äldre människor. På ett liknande sätt som i radion lät Wilhelm pensionerade bönder, lotsar och sjökaptener minnas sina ungdoms dagar, varför filmerna ofta inte utspelade sig på 1930- eller 1940-talen när de producerades, utan i hågkomsternas värld, en generation tidigare kring sekelskiftet 1900. Karl Ragnar Gierows visa, skriven till prinsens sextioårsdag 1945, är talande för dennes sätt att representera det förflutna: ”Jag frågar om sådant som inte mer finns. Jag är de försvinnande minnenas prins, och minnena blir under kamerans lins – celluloid, hurra!” (Asplund, 1966:82).

På film iscensatte Wilhelm sällan några regelrätta samtal eller intervjuer med de personer han porträtterade. Under trettiotalet var det förvisso inte förvånande, eftersom det hade varit filmtekniskt komplicerat. Det var istället alltid prinsens dovt nasala och sällan pauserande röst som återberättade de porträtterade människornas historier, något som gjorde filmerna onödigt monotona. I filmen *Västerhavets män* (SF, 1935) om fiskare i Bohuslän, kåserade till exempel prinsen om den gamle sjökaptenen som gärna berättade ”om sin ungdoms upplevelser. På den tiden fanns varken motorer eller vinschar ombord, allt arbete utfördes för hand. Vilken skillnad mot de moderna fartygen!”. Det är just en återkommande, historisk berättarfigur i prins Wilhelms kortfilmer att han, ofta själv i bild, råkar en gammal man, som föranleder prinsen att på ljudbandet återberätta dennes historier från det förflutna. I *En gammal gård* var det till exempel en äldre bondes historier om forna tiders sagomystik och trollkarlar anno 1817, och i *Västerhavets män* berättade Wilhelm, genom den gamle sjökaptenen, om fasansfulla stormar, enorma fiskefångster eller tragedier på havet. Det historiska återberättandets figur i prins Wilhelms filmer, vars nostalgi i regel förstärktes med en lågmäld musikslinga, skildrade på så vis aldrig något egentligt samtal. Den sjökapten vars minnen sammanfattades i *Västerhavets män*, syntes till en början i bild sysselsatt med att laga nät, med prinsen sittande bredvid sig. Men efter denna visuella etablering av hans berättelse, följde andra bildsekvenser – naturromantiska bilder av bränningar, sjöbodar eller båtdäck fulla med fisk – med syfte att illustrera det återberättade. Sjökaptenens historier blev en förevändning för Wilhelm att lägga ut texten, men det är inte alltid lätt att veta om Boges vackra bilder eller Wilhelms uppslag styrde filmernas utformning.

© Författarna och Studentlitteratur

Prins Wilhelms kortfilmer representerade såtillvida det förflutna på ett tämligen komplext sätt. Filmerna utspelades i nuet och använde aldrig filmiskt arkivmaterial, men handlade ändå nästan enbart om flydda tider. Wilhelm iscensatte skickligt ett slags narrativ historieförmedling, men hans filmer kan ändå inte bara beskrivas som kulturhistoria på film. Snarare besitter de en förskönande kvalitet i sin strävan efter att filmiskt porträttera ett samtida men ändå förflutet Sverige, minnesmässigt idealiserat så till den grad att det förmodligen aldrig existerat. Om personerna i *Västerhavets män* hette det till exempel att de var ”kärva män med stål i blicken [med] friska viljor och starka armar. Kan man överhuvud tänka sig präktigare typer än dem man finner bland havets arbetare”.

Det var med andra ord inte första hälften av 1900-talets reella Sverige som Wilhelm skildrade. Såväl fattig-Sverige som svensk modernitet lyser med sin frånvaro i hans filmer. Det var naturligtvis ett medvetet val från Wilhelms sida att inte behandla moderniteten, även om det i vissa filmer inte kunde undvikas. Istället handlade det om ett slags aristokratens blick på det nationellt förflutna, med en konstant idyllisering av nationens strävsamma, hederliga folk. Wilhelm valde att helt enkelt inte representera sin samtid – förutom att skildra nuet genom den i hans ögon ständigt närvarande historien. Med undantag av andra världskriget, förmörkades Wilhelms Sverige aldrig någonsin. Tvärtom sken solen nästan alltid i hans filmer, så till den grad att man ibland talar om fluffiga sommarmoln som prins-wilhelm-moln. Som Asplund sammanfattade, låg ”den väldiga industriella och sociala omformningen, det nya välfärdssverige … utanför [filmernas] tema. Prinsen sökte överallt det karaktäristiska i landsbygdskulturen” (Asplund, 1966:81) – och undvek det som inte passade in. Trots att till exempel *Västerhavets män* producerades i mitten på trettiotalet, lagade och svetsade man inte sina fiskebåtar på moderna varv – i prinsens Bohuslän byggdes de fortfarande av timmermän med segt virke. Filmarprinsen Wilhelm var såtillvida en medial bevarare och förkunnare av svenska idealtyper bortom historiens faktiska omständigheter.

© Författarna och Studentlitteratur

Avslutning

I februari 1948 publicerade *Dagens Nyheter* en längre intervju med prins Wilhelm. Anledningen var att Svenska Turistföreningen förärat honom sin jubileumsmedalj, som högtidligt skulle överräckas på föreningens årsmöte på Grand Hotel i Stockholm. På frågan vad som drivit prinsen till att under så många år göra sina nationella filmexpeditioner, förklarade han: ”Jag har försökt att plocka ut det mest karakteristiska för den trakt vi velat skildra. Gärna har vi tagit med gammalt hantverk och slöjd i äkta miljö – det har varit intressant att ha kvar som dokument.” Prinsens svar antyder att en av hans grundtankar i sitt arbete som filmare, var sökandet efter en genuin verklighet att medialt bevara. ”De gamla försvinner ju mer och mer”, fortsatte han, ”till varje plats tycks man komma för sent. Ni skulle varit här för sex eller tio år sedan, säger folk, då levde den eller den, som kunde berätta om gamla tider” (*Dagens Nyheter*, 1948).

Att använda filmmediet som ett (audio)visuellt bevarandeinstrument var i slutet av fyrtiotalet inte något nytt. Bland annat var det själva grundpremissen för den filmverksamhet som bedrivits på Nordiska museet alltsedan 1920-talet, i vars förlängning ett kulturhistoriskt filmarkiv etablerats. Men intervjun med Wilhelm 1948 antyder att det för honom inte enbart handlade om att audiovisuellt registrera kulturhistoriskt intressant miljöer och förlopp, något som Nordiska museets filmare ägnat sig åt. Wilhelm var snarare ett slags föreställningarnas filmetnolog, ute efter att framför allt dokumentera berättelser, historier och myter kring den svenska vardagens förflutenhet. I intervjun påpekade han att filmteamet alltid strävade efter att filma, ”en levande miljö, [och] en äkta svensk vardag”. Men eftersom denna vardag alltid återberättades genom Wilhelm själv, präglades den av en rad nationella idealföreställningar som prinsen inte förmådde göra sig av med – men förmodligen heller inte ville bli kvitt.

I prins Wilhelms kortfilmer möter man därför en svensk föreställningsvärld kring det evigt goda landet. Det paradoxala är att produktionen av hans filmer sammanföll med den period i den svenska samtidshistorien då folkhemmet tog sin form – vilket ju också är en berättelse om det goda landet, fast med helt andra reella och ideo-

© Författarna och Studentlitteratur

logiska utgångspunkter. Denna process intresserade dock inte prinsen – även om han 1946 umgicks med en socialdemokratisk statsminister på en filmhistorisk bankett. Betraktade som historiska utsagor om svenska sociala och inrikespolitiska omvälvningar 1930 till 1949, är Wilhelms välreciterade filmer förvånansvärt stumma. Med undantag från krigsåren, då också hans filmer kom att tjäna som uppbygglig, patriotisk propaganda, förefaller det ofta som om den realpolitiska verkligheten alls inte existerade för honom. Varje sommar lämnade hans sitt gods Stenhammar – personalen fick, enligt uppgift, ledigt – och reste ut i landet. Men Wilhelm förefaller på sina filmresor inte velat lägga märke till det modernitetens Sverige som gradvis vuxit fram. Hans kortfilmer utspelade sig i samtiden, men tematiskt rörde han sig ständigt i de kulturhistoriska minnenas värld kring 1900. På den vita duken var Wilhelm såtillvida en gammaldags, fullfjädrad nationalromantiker och knappast en kritisk dokumentarist. Bilden av Sverige så som den framträdde i prinsens filmer var och förblev hämtad ur myternas och idyllernas värld.

Referenser

Almqvist, Stig, ”Sverige på vita duken”, *STFs Årsskrift* 1945.

”Annandagspremiärer — Röda Kvarn”, Jerome, *Dagens Nyheter*, 30-12-27.

”Arkiv för biografbilder?”, osignerad, *Svenska Dagbladet*, 11-10-11

Asplund, Karl, Författaren Prins Wilhelm: en studie, 1966.

Berg, Gustaf, ”Ett Stockholms stads filmarkiv”, *Om jag vore stadsfullmäktig*, 1915.

Berg, Gustaf, ”Propaganda och historia”, *Svensk skolfilm och bildningsfilm*, nr. 99, 1932.

”'Charlotte Löwensköld' på Röda Kvarn”, signaturen Eveo, *Svenska Dagbladet*, 30-12-27.

”De kungliga och filmen”, osignerad, *Svensk skolfilm och bildningsfilm*, nr. 31, 1927.

”'Dunungen' på Röda Kvarn”, signaturen Lill, *Svenska Dagbladet*, 41-12-27.

 © Författarna och Studentlitteratur

Ekström, Anders, ”Konsten att se ett landskapspanorama: Om åskådningspedagogik och exemplarisk realism under 1800-talet”, *Publika kulturer – att tilltala allmänheten, 1700-1900*, 2000.
Fevrell, Walter, ”Biografen i åskådningsundervisningens tjänst”, *Lundsbergs skola år 1912,* 1912.
Fevrell, Walter, ”Åskådningsundervisningen och de kinematografiska bilderna”, särtryck ur *Verdandi*, 1915.
Fevrell, Walter, *Våra föreläsningsföreningar och de kinematografiska bilderna,* 1917.
Furhammar, Leif, ”Svensk dokumentärfilmshistoria från PW till TV”, *Filmhäftet*, nr. 38-40, 1982.
Furhammar, Leif, *Filmen i Sverige*, 1991.
G. M-g, ”Skioptikonet i skolans tjänst”, *Fotografisk tidskrift*, löpnr. 185, 1900.
”Guldmedalj för kortfilm till prinsen”, Age, *Dagens Nyheter*, 48-02-11.
”Greven från gränden”, signaturen Lill, *Svenska Dagbladet*, 49-06-08
Hallgren, Frans, ”Kinematografien som bildningsmedel”, *Svensk Läraretidning*, nr. 48, 1911.
Hallgren, Frans, *Kinematografien ett bildningsmedel*, 1914.
Hallingberg, Gunnar, *Stockholm-Motala. Radion i Sverige från 20-tal till 50-tal*, 1999.
”Kulturfilm”, osignerad, *Filmbladet* nr. 16, 1917.
Kuoppamäki, Lauri, *Filmen som bildningsmedel*, 1926.
”'Kring en örlogsstad' och 'Den stora lögnen'”, signaturen Esq, *Svenska Dagbladet*, 37-12-27.
Larsson, Hans, Kunskapslivet: *uppforstringspsykologi*, 1909.
Lindström, Lars, ”Filmarprinsen”, *Film & TV*, nr. 2, 1987.
Nordberg, Karin, *Folkhemmets röst: radion som folkbildare 1925-1950*, 1998.
Nordmark, Dag, *Finrummet och lekstugan. Kultur- och underhållningsprogram i svensk radio och TV*, 1999.
”När prins Wilhelm filmar i Råsunda”, osignerad, *Svensk skolfilm och bildningsfilm* nr. 11, 1930.
Radiolyssnaren, nr. 28, 1928.
Radiotjänst - en bok om programmet och lyssnarna, Dymling, Carl Anders (red.), 1929.
”Röda kvarn”, signaturen Lbk, *Stockholms Dagblad*, 30-12-27.

© Författarna och Studentlitteratur

”Röda Kvarn: Den stora lögnen”, signaturen R. H-d, *Stockholms-Tidningen*, 37-12-27.
”Röda kvarn: 'Dunungen'”, signaturen Larz, *Stockholms-Tidningen*, 41-12-27.
”Röda Kvarn: Dunungen”, signaturen O.R-t, *Dagens Nyheter*, 41-12-27.
SF:s Skolfilmsavdelning, ”Bildningsfilmer tillgängliga för skolor, föreläsningsföreningar, social upplysningsverksamhet m.m. säsongen 1924-25”.
Snickars, Pelle, *Svensk film och visuell masskultur 1900*, 2001.
”Svensk och fransk romantik på Röda kvarn”, signaturen Lbk, *Dagens Nyheter*, 37-12-27.
”Tekniska museet arkiverar film”, osignerad, *Svensk skolfilm och bildningsfilm*, nr. 81, 1931.
Werner, Gösta, ”Kortfilm, Experimentfilm, Dokumentärfilm”, *Filmboken* del 6, 1951.
Wilhelm, prins, *Höstdagar därhemma, Västerhavets män, Lappmarken — Tre filmessayer*, 1937.
Wilhelm, prins, *Inom egna gränser. Svenska bildrutor*, 1944.
Wilhelm, prins, *Svenskt land*, 1947.
Wilhelm, prins, ”Förord”, *Ögonblicket åt framtiden — svenska pressfotografers bästa*, 1955.
”Även Statens biografbyrå vill arkivera”, osignerad, *Svensk skolfilm och bildningsfilm*, nr. 82, 1931.

© Författarna och Studentlitteratur

Industrifilm som dokument och kommunikationsmedium

Mats Björkin

Denna artikel presenterar några sätt att använda industrifilm för historiska studier. Man kan fråga sig vad det är som gör industrifilmen intressant? En anledning kan vara att näringslivets filmer visar på en hög grad av mångfald. Företagen runt om i landet, och till viss del branschorganisationerna, har sedan 1910-talet producerat en stor mängd film. Filmer har använts för att marknadsföra företaget eller dess produkter. Man har också gjort film för att ha i utbildningen av ny arbetskraft eller för att vidareutbilda redan anställda. Men filmerna har också, direkt eller indirekt, haft andra funktioner. Inte sällan har filmerna betonat företagens geografiska och historiska förankring; antingen i relation till lokala marknader, eller som grunden för globalt verkande företags identitet.

Från 1910-talet till och med åren efter andra världskriget var uppvisandet av det lokala tämligen vanligt förekommande. Samtidigt var utbudet av rörliga bilder av enskilda platser mycket stort då de var vanliga i journalfilmer och i de kortfilmsprogram som föregick huvudattraktionen på biograferna. När biografernas kortfilmsutbud under 1950-talet minskade, och så småningom i det närmaste försvann, försvann även de platsspecifika filmerna från biograferna. Istället dök de upp på den då växande marknaden för icke biografvisad film, det vill säga föreningars, organisationers och företags egna filmvisningar. Beställningsfilmerna, dit näringslivets film hör, har från början varit beroende av den ”vanliga” biograffilmen. Det gäller i synnerhet den berättartekniska och stilistiska utvecklingen. Men från 1950-talet och framåt kommer beställningsfilmen att allt

© Författarna och Studentlitteratur

mer ingå i ett annat kunskapsmässigt sammanhang: hur man kommunicerar kunskap om organisatorisk funktion och förändring (Dahlström, 1956). Filmerna blev ett av fler redskap för att rationalisera kommunikationen mellan ledning och anställda. Detta var både ett psykologiskt och ett spatialt problem: hur förbättrar man bäst kontakten mellan anställda och ledning?

Under mitten av 1950-talet, parallellt med debatten om reklam i tv, påbörjade näringslivet en omfattande satsning på film, en satsning med påtagligt nationella förtecken. Det går att utifrån debatten och filmerna själva urskilja två mediediskurser. Den ena utgår från en lokal och regional marknadsorienterad film. Den andra är mer nationell och kollektivistisk och utgår från en mer politiskt orienterad film. Skillnaderna förefaller dock har varit som störst inom industrifilmen. Kontrasten är tydlig mot det tidiga 1920-talet, där dessa båda diskurser kunde förenas i kompilationer av industrifilmer, till exempel i de så kallade *Sverigefilmerna* (Björkin, 1999). 1950-talets diskussion om användningen av rörliga bilder är mer komplex och kan sägas ha mer gemensamt med dagens mediesituation. Hur kan man använda medier som kommunikativt redskap när mottagaren har stor erfarenhet av medier som underhållningsform?

Rationalisering och memofilmning

På ASEA i Västerås någon gång på 1940-talet skulle det göras en undervisningsfilm för att visa nybörjarna i en monteringsavdelning för små och medelstora transformatorer hur arbetet gick till på avdelningen. Hela produktionskedjan skulle filmas och varje person skulle få se sin del i det rätta sammanhanget. När filmen var klar visades den för verkstads- och arbetsstudiepersonalen. Granskningen skulle ge besked om filmen verkligen visade hur arbetet gick till, alltså, om filmen återgav verkligheten på ett korrekt sätt. Och nu hände något som man inte räknat med. Man fick kritik ganska omgående. Inte därför att filmen dåligt återgav vad som skedde på arbetsplatsen, utan för att den alltför väl visade problemen med de metoder man använde. Resultatet av denna visning blev sålunda en omläggning av hela produktionskedjan och en ny film (*Arbetsgiva-*

 © Författarna och Studentlitteratur

ren 1959:16). Varför hade man inte sett missförhållandena tidigare? Genom filmen riktades uppmärksamheten mot en starkt begränsad del av verkstaden utan att distraheras av allt det som hände runt omkring. De inblandade ansåg inte att något behövde ändras – förrän det blev tydligt vilket dåligt exempel det var.

Den här anekdoten berättades av en ingenjör på ASEA, Sven-Erik Andersson, under en konferens 1959 arrangerad av Sveriges Rationaliseringsförening. Då, 1959, hade film för arbetsstudieändamål blivit allt vanligare i svensk industri. Vid slutet av 50-talet hade också en ny filmmetod fått spridning bland svenska arbetstudieingenjörer. Det var den speciella analysmetod som lanserats i USA under namnet ”memomotion”, och som i Sverige fick heta ”memofilmning”. 1959 var den fortfarande en nykomling i arbetet på de svenska arbetsstudiekontoren. Principiellt var metoden inte ny. Den fanns omnämnd av Frank Gilbreth redan 1916 men det är först sedan en professor Mundel 1945 ”återupptäckte” metoden som den började komma till användning i USA. I korthet, innebär memofilmning en form av rörelsestudier med film. Filmen tas med relativt låg bildfrekvens så att arbetsförloppet visas med motsvarande högre hastighet när filmen sedan visas med normal hastighet. Mest använde man memofilmning för att uppteckna långa eller komplicerade arbetsförlopp, där det var svårt att använda andra metoder.

Bland de speciella fördelar med memofilmning som dess anhängare brukade lyfta fram var den starkt karikerande effekt som fås om filmen visas med vanlig hastighet. Man kan säga att en ofta framhävd fördel med memofilmerna var deras främmandegörande funktion. Ett arbetsförlopp, som var långt utsträckt i tiden blev genom memofilmen presenterad på ett lättöverskådligt och påtagligt sätt. Hastigheten lockade inte åskådaren att se filmen som en ”vanlig film”.

I konferensrapporten från rationaliseringskonferensen 1959 kan man bland annat läsa att i den film som visades på konferensen var hastigheten i arbetet på verkstaden så snabbt att ”inte ens en murare i en Mack Sennet-fars kunde ha jobbat intensivare”. Denna kommentar syftar dels på att tidiga stumfilmskomedier ofta innehöll en lek med hastigheten. Den syftar också på det sorgliga faktum att gamla stumfilmer under 1950-talet ofta visades för fort. De visades med en hastighet av 24 bilder per sekund istället för de 15

© Författarna och Studentlitteratur

till 18 bilder per sekund de oftast var inspelade på. Därför trodde man att stumfilmer faktiskt gick snabbare än de samtida filmerna. Kommentaren antyder alltså att man räknade med att läsarna därmed skulle veta vad det handlade om. Man förutsatte ett visst filmkunnande, baserat på det reguljära biografutbudet.

Anekdoten säger en hel del om användningen av film. Däremot säger den aktuella filmen, alltså den som visades 1959 – inte 40-talsfilmen från ASEA, för det var ingen memofilm – inte mycket för oss idag. Det man ser är ett arbetsförlopp i mycket hög hastighet. Den första av filmerna från 40-talet skulle man däremot kunna diskutera i termer av vad som är ”historisk korrekt”, i och med att den visade hur man verkligen gjorde. Den andra filmen visade hur man borde göra och hur man eventuellt gjorde efter att man sett den första filmen. Även den är alltså historiskt korrekt. Däremot vet vi inte om någon av filmerna var representativ för liknande former av verkstadsarbete, då de var gjorda för att skildra ett specifikt arbetsmoment vid en bestämd arbetsplats. Men med hjälp av dokumentation kring arbetsstudieprocessen kan man få tillräckligt relevanta uppgifter om inspelningen. Först då skulle man kunna använda filmen eller filmerna för att beskriva åtminstone just denna arbetsplats.

Anekdoten är också ett exempel på att filmen tidigt var ett hjälpmedel för analys, men inte alltid användes som dokument. Den här typen av film var som vilken mätapparat som helst: en organisatör av information och kunskap. Samtidigt gjordes det mycket film om och kring arbetslivet som hade som uttryckligt syfte att dokumentera, filmer som dock är tämligen opålitliga som historiska dokument. Framför allt för att de ofta visar hur man ville att det skulle se ut. Det fanns till exempel politiska eller fackliga skäl till att man ville ge sken av att processer såg ut på ett visst sätt. Eftersom en films utformning är lika beroende av filmestetiska trender som av upphovsmannens eventuellt bildmässiga eller innehållsliga intentioner är det svårt att avgöra vad som är vad i en specifik film – iscensättningar för kameran eller reella bilder av arbete. En film om en organisation är ju samtidigt en film som är gjord för att se ut såsom man föreställde sig att publiken förväntade sig att en film gjord för vissa syften borde se ut. Industrifilmerna är inte en stilistiskt eller berättarmässigt specifik kategori. Samma grepp användes

 © Författarna och Studentlitteratur

i andra typer av film. Möjligen kan man urskilja vissa typiska sammansättningar av filmiska grepp, men aldrig så konsekvent att det är rimligt att tala om att filmer om organisationer skulle skilja sig från andra filmer. Ta anekdotens ASEA-filmer, som exempel. När man gjorde en film om ett arbetsmoment var man uppenbarligen påverkad av hur andra informationsfilmer såg ut, en genre som funnits sedan 10-talet. När ASEA gjorde filmer som ville lyfta fram hur duktig man var, eller hur bra det var att arbeta där, följde man de traditioner som fanns inom reklam-, propaganda-, informations- eller utbildningsfilmer. Det går inte att utläsa någon ASEA-anda från så olika filmer. Med andra ord, ingen enskild ASEA-film kan användas för att säga något om någon annan ASEA-film. Den enskilda filmen kan knappt säga något om ASEA som organisation över huvud taget, bara om en massa enskilda platser och processer. Men med hjälp av riklig dokumentation om inspelningsförhållandena kan man ofta få filmerna att säga något mer övergripande om dessa platser och processer.

Den första versionen av ASEA-filmen var en film som visade ett visst ställe vid en viss tid under vissa förutsättningar. Den skulle användas för att visa de nyanställda hur arbetet gick till. Den var därför knappast ”vinklad” på något sätt, för det vore kontraproduktivt att göra en instruktionsfilm som inte instruerar utan lurar arbetaren att göra på ett annat sätt. Den visade uppenbarligen, enligt folk som kände till det som hände framför kameran, vad som verkligen hade hänt. Så gjorde även uppföljaren. Men förutsättningen för att dessa filmer ska kunna säga något är att vi känner till något om deras tillkomst.

Men det är egentligen inte det som är det intressanta här, utan det faktum att filmen användes som en informations- och kunskapskälla för att utbilda ny arbetskraft. Det sparade tid och kraft för dem som skulle instruera den nye arbetaren. Men det som är verkligt intressant är att denna anekdot återberättades mer än tio år senare. Det var knappast en slump att den kom till användning under en av de många konferenser som ordnades under andra halvan av 1950-talet om utbildning, information, kontaktskapande, och liknande frågor inom näringslivet. ASEA var även då ett av de flitigaste företagen att använda film. Bolaget var också noga med att sprida sina filmer till andra delar av näringslivet. Såväl själva filmerna som

© Författarna och Studentlitteratur

föreställningen om filmen som kunskapskälla hade blivit en marknad, därtill en snabbt växande marknad. Den hade kommit att ingå i en expansiv kommunikationsteknologisk marknad. Parallellt med övergången från hålkortsmaskiner till datorer, gick samma företag från att ha använt film till att använda – ännu mera film. Rationaliseringskonferensen 1959 handlade för övrigt mest om hålkortsmaskiner och ”datamaskiner”.

I Sverige och i övriga västvärlden hade näringslivet under 1950-talet blivit allt mer medvetet om tre saker när det gällde rörliga bilder: filmen var ett användbart informations- och propagandaredskap, de anställda var också filmpublik – de var alltså vana vid själva mediet, och lyckades man kombinera dessa två faktorer fick man ett perfekt informationssystem. De samtida ledarskaps- och organisationsteoriernas intresse för ”kontaktskapande” och rationell informationsspridning sammanföll just med en tilltagande forskning kring film- och tv-åskådandet. Därtill började man inse att med en tilltagande filmvana följde något vi i dag skulle kalla för ”audiovisuell läskunnighet”. Det låg alltså ett attraktionsvärde i att överhuvudtaget använda film. Genom att beställa produktionen av en film visade företaget att man var ett modernt företag. Det är fullt jämförbart med när företag under slutet av 1990-talet skulle ha egen hemsida, men inte visste vad man skulle göra med den. Användningen av film motiverades ofta med att det var ett bra sätt locka folk, framför allt ungdomar, till industrin. En del av intresset för film inom näringslivet ska nog ses i relation till den arbetskraftsbrist som rådde inom vissa sektorer under mitten av 1950-talet. Men även de redan anställda var alltmer vana att få sin information via film och så småningom via tv. Biograferna användes naturligtvis, men nästan enbart till produktreklam. Televisionen var näringslivet däremot utestängd från. Socialdemokratin och pressen – även den borgerliga pressen – var synbarligen rädda för konkurrens på ett område man inte visst hur man skulle kontrollera. Socialdemokratin och facket har ju, åtminstone i Sverige heller aldrig varit särskilt nyskapande på de rörliga bildernas område.

Det som skiljer näringslivets filmer från till exempel fackföreningsrörelsens filmer är medvetenheten om värdet av att exploatera åskådarnas medievana. Genom att kombinera berättar- och stilgrepp som människor hade lärt sig att tolka utifrån sin övriga mediean-

 © Författarna och Studentlitteratur

vändning försökte man göra filmen till ett modernt kontaktskapande medium. Skillnaden är alltså synen på åskådaren och det påverkade hur filmerna konstruerades. Film handlade inte bara om att skapa bilder av verkligheten, dessa bilder förändrade också verkligheten.

Kontaktskapande medier

En förutsättning för att använda industrifilmer som källa är att vi vet mer om deras tillkomst. Jag vill hävda att det är viktigare att undersöka för vilka syften filmerna är gjorda och för vem, än att veta vilka som har gjort dem. Eller mer konkret, i vilket sammanhang fick ASEA-filmerna i anekdoten sin mening? Det 1952 inrättade Personaladministrativa rådet – PA-rådet – kom under 1950- och 60-talen att spela en viktig roll för utvecklingen av filmen som det kanske viktigaste informationsmediet. Rådet kom till på initiativ av Svenska Arbetsgivareföreningen. Rådet var i första hand en organisation för diskussion om och utbildning i informationshantering och utbildningsfrågor, men fungerade också som ett konsultbolag inom information och utbildning. Mycket av retoriken gick ut på att understödja ”kontakt”, framför allt med olika medier som film, fotografi, ljudband – ofta kombinerade i bildband – och trycksaker. Gemensamt kallades dessa för ”kontaktskapande hjälpmedel” (Lahnhagen, 1954).

Mellan 1954 och 1958 bedrevs en flitig informations- och utbildningskampanj om användning av audiovisuella hjälpmedel. Ett första specialiserat så kallat industrifilmexpo arrangerades hösten 1958 i PA-rådets regi. Motiveringen var att den hårdnande konkurrensen på exportmarknaderna krävde nya medel, både för utbildning och marknadsföring (*Arbetsgivaren* 1958:9). Evenemanget arrangerades i samarbete med Ingeniörsvetenskapsakademien, Produktivitetsnämnden, Svenska Arbetsgivare-föreningen, Svenska Bankföreningen, Svenska Försäljnings- och Reklamförbundet, Sveriges Allmänna Exportförening, Sveriges Filmproducenters Förenings kortfilmssektion, Sveriges Grossistförening, Sveriges Industriförbund och Sveriges Köpmannaförbund (*Arbetsgivaren* 1958:18).

© Författarna och Studentlitteratur

De flesta av dessa intressenter deltog ofta i diskussion om utveckling och användning av nya tekniker för kontaktskapande åtgärder.

I Svenska Arbetsgivareföreningens tidskrift, *Arbetsgivaren,* förekommer under andra hälften av 1950-talet en omfattande diskussion om film. Man påtalar ofta det stora intresset, samtidigt som man anar att denna centralt arrangerade satsning kanske inte alltid fick det genomslag som Arbetsgivareföreningen och PA-rådet önskade. Det intressanta med denna debatt är att den i huvudsak var pragmatiskt orienterad. Parallellt med filmdiskussionen diskuterades även tv-reklamen och den begynnande datoriseringen. Det är uppenbart att filmen sågs som ett av många redskap i rationaliseringens och effektiviseringens tjänst.

Intresset för film återfanns lite överallt. Vid Försäljnings- och reklamförbundets konferens hösten 1958 diskuterades filmen flitigt. PA-rådet arrangerade i början av december 1958 en filmkonferens i samarbete med ett antal näringslivsorganisationer (*Arbetsgivaren* 1958:21). Under våren samma år hade svenska industrifilmer visats vid ett antal festivaler. I Turin visades 16 svenska filmer, där Vattenfalls film *Stornorrfors* belönades. Under hösten 1958 vid en industrikongress i London och Oxford visades filmer från Veterinärhögskolan, ASEA, Bahco, Vattenfall och Åtvidabergs industrier. Vid filmdagarna i Budapest visades filmer från Vattenfall och Åtvidaberg. Vid festivalen i Rouen visades filmer från ASEA, Atlas Copco, SAS, Sparfrämjandet, Svenska Flygmotor och Vattenfall (*Arbetsgivaren* 1959:14). De filmer som visades på dessa festivaler var huvudsakligen PR-filmer. Om man kan göra någon generalisering av hur filmerna såg ut, kan man beskriva det som att de utgick tydligt från de platser där företagen var verksamma. Undantagen var myndigheternas filmer, som ofta var mer ”platsneutrala”.

I samband med den internationella spridningen av filmerna började man diskutera vad man kallade för ett ”dubbelt översättningsproblem”. För det första handlade det om ett mer påtagligt översättningsproblem: att översätta speakertext och dialog till ett annat språk. För det andra ett mer komplicerat problem: att ”innehållet, miljön och produktens användning (om det nu gäller en försäljningsfilm) måste ’översättas’ så att filmens hela språk förstås av den publik, som den vänder sig till” (*Arbetsgivaren* 1959:14) Den här

 © Författarna och Studentlitteratur

”översättnings-problematiken” har många likheter med hur till exempel SoL-film (skogs- och lantbrukets eget filmbolag) diskuterade i termer om motsvarande översättning mellan olika delar av Sverige. Beställarna av film var ytterst medvetna om publikens tolkningsmöjligheter – hur man skulle hantera och begränsa tolkningsmöjligheter var centrala frågor.

Under 1959 ägde ytterligare ett antal internationella festivaler rum. Intresset från svenska företag var stort. Även under 1960-talet var Sverige väl representerat på festivalerna, bland annat i Australien där filmer från Arbetarskyddsnämnden, Byggnadsindustrins byrå för arbetarskydd, Central-Film, Sandvikens Jernverk och Statens organisationsnämnd fanns med. Vid den tredje officiella industrifilmfestivalen i Belgien medverkade Bahco, Scania-Vabis, Vattenfall och Åtvidaberg med filmer (Magnusson, 1960). Sandvikens Jernverk, Bahco, Scania-Vabis och Åtvidaberg var alla bra på att lyfta fram sina respektive lokala miljöer i sina filmer. Här innebar det en påtaglig profilering av regionalt förankrade och lokalt situerade företag.

Vattenfall är dock det verkliga undantaget i 1950-talets filmproduktion. Å ena sidan gjorde man påkostade och välgjorda filmer som ofta uppmärksammades, i regel med intressanta representationsstrategier av landskap och miljö. Å andra sidan gjorde man det på ett sätt som skulle kunna karaktäriseras som skapandet av nationallandskap. Man spred därmed åter en bild av Sverige som ett modernt industriland med skön och rik natur (Sörlin, 2000; Björkin, 2001). Vattenfall drog nytta av det som använts för att beskriva den svenska filmens särart ända sedan 1910-talet. Svensk film stod för naturens skönhet och aktiva medverkan i mänskliga aktiviteter (Bordwell/Thompson, 1994; Qvist, 1986; Florin, 1997). Syftet var uppenbarligen att hjälpa åskådaren att utnyttja sin förkunskap om hur i detta fall svensk film kan (och bör) se ut.

På biografen Kongressen i Apolloniahuset i Stockholm anordnade PA-rådet i början av mars 1960 två filmdagar. Intresset var så stort att man fick dubblera visningarna. Några veckor senare anordnades ytterligare två filmdagar i Armé-, Marin- och Flygfilms biograf i Stockholm. Enligt chefen för PA-rådets filmservice, intendent Bengt Magnusson, hade mer än 1 000 personer sett deras ”turnéprogram”

© Författarna och Studentlitteratur

i Malmö, Karlstad, Sundsvall, där man även anordnade en kurs (*Arbetsgivaren* 1960:3) och Stockholm. Turnén fortsatte sedan till Göteborg, Eskilstuna och Jönköping. Tydligen fanns intresse för fler sådana regionala visningar, men PA-rådet satsade istället på en nationell konferens om ”Filmen i näringslivets tjänst” (*Arbetsgivaren* 1960:3, 1960:6, 1960:15). Att PA-rådets filmverksamhet hade en tydlig nationell prägel märks i en intervju med Bengt Magnusson, efter en europeisk industrifestival i Rouen i oktober 1960:

> I Sverige ligger vi en bra bit efter i detta sammanhang (…). Men vi har en chans att fortfarande göra oss gällande och den ligger framför allt i att vi inriktar oss på att beskriva de produkter eller tillverkningsmetoder, som är särpräglade för just Sverige. Filmen är ju ett offensivt säljinstrument och vi bör utnyttja dess möjligheter att markera vår egenart (*Arbetsgivaren* 1960:19).

En viss regional specialisering förekom dock. Under rubriken ”Filmen i näringslivets tjänst”, arrangerade PA-rådet filmdagar på Handelshögskolan i Göteborg hösten 1960 riktad mot företagare i ”Göteborg och Västsverige” (*Arbetsgivaren* 1960:20). Men sådana regionala filmdagar var ett undantag. PA-rådet började efter några få år att ge ut en katalog över audiovisuella hjälpmedel, det vill säga filmer och bildband. Det var till en början ett lösbladssystem som det gick att prenumerera på, innan man 1960 gav ut katalogen som en tryckt skrift, *Filmen i näringslivets tjänst*. Man kan med viss fog hävda att katalogens utformning passade väl in i den samtida debatten. Katalogens filmer och bildband utgjorde en provkarta på vad man kunde och ville göra med dessa egentligen ganska gamla medier. Katalogen speglar också näringslivets syn på andra samtida medier, framför allt televisionen. Det var en uppenbar konflikt mellan å ena sidan lokala, regionala och enskilda företags intressen och å andra sidan branschorganisationernas, fackföreningsrörelsens och riksdagspolitikernas mer nationella perspektiv.

Det är svårt att förstå näringslivets satsning på film och bildband, utan att ta med den samtida debatten om tv. 1951 hade man startat en offentlig utredning om televisionens framtida organisation och funktion, en utredning som presenterade sitt slutbetänkande 1954 (SOU 1954:32). Tv-frågan delade det offentliga Sverige i två delar. Å ena sidan näringslivet, högern och folkpartiet som var för kommersiell television. Å andra sidan fackföreningsrörelsen, socialdemokra-

 © Författarna och Studentlitteratur

tin och pressen (oavsett partifärg) som förespråkade en statlig public service-inriktad television. Även tidningar som i övrigt stödde högern och folkpartiet bekämpade den kommersiella televisionen – möjligen med undantag för *Expressen*. Huvudskälet var rädslan för att förlora annonsintäkter (*Arbetsgivaren* 1959:7; Wirén, 1986; Hadenius, 1998). Redan 1951 års tv-utredning hade låtit göra en undersökning av intresset för tv-reklam hos potentiella annonsörer. Undersökningen blev mycket omstridd då man från olika håll ansåg att såväl Radiotjänst som regeringen och Telegrafverket ständigt ändrade förutsättningarna för de olika förslagen (Paulsson/Samuelsson, 1954). Fyra år senare utförde Industriens Utredningsinstitut en liknande undersökning. Inte heller denna, som genomfördes medan endast Stockholm, Göteborg och Malmö hade tv-sändare, fick någon avsevärd betydelse.

För många potentiella annonsörer var huvudproblemet med television att den var nationell. Många av dem som annonserade i andra medier riktade sig i huvudsak till en lokal eller regional marknad (Gillberg, 1959). Lokal eller regional tv ingick dock aldrig som ett reellt alternativ i Sverige. Från näringslivets sida försökte man att framhålla Västtyskland som ett bra exempel på hur regional tv kunde fungera. I de flesta diskussioner sågs USA som det avskräckande exemplet och det är intressant att motståndarna mot kommersiell tv värjde sig mot jämförelser med till exempel Västtyskland. Ett så uttalat regionalt system som den västtyska tv:n ansågs av de flesta helt ointressant att diskutera (Haldén, 1957). Reklam-tv-frågan framstår därmed som en intressant utgångspunkt även för en bredare diskussion om regionaliseringsdebatten. Men den är framför allt viktig för att förstå varför filmen blev så populär som kommunikationsmedium.

Sett i efterhand förefaller det som att det stora problemet med debatten om kommersiell tv var att båda sidor i huvudsak hade detta nationella perspektiv. De potentiella annonsörerna, däremot, och kanske även tittarna, var mer intresserade av geografiskt specifika program. I september 1956 startade televisionen officiellt och samtidigt infördes ett förbud mot reklam i tv. Under de följande åren förekom visserligen en del kritik mot att det inte blev någon kommersiell tv, men debatten avtog så småningom.

© Författarna och Studentlitteratur

Satsningen på produktionen och distributionen av film och bildband ska nog ses som resultatet av att nyttan av rörliga bilder var så radikalt olika för Arbetsgivareföreningen respektive de enskilda företagen. En nationell organisation som Arbetsgivareföreningen hade störst nytta av nationella medier och hyste därför inget större intresse för regionala lösningar. Ett företag på en geografiskt begränsad marknad hade inget intresse för nationella medier. Eftersom det tidigt stod klart att det inte skulle bli några lokala eller regionala tv-stationer, blev televisionen ointressant för det stora flertalet företag. Film och bildband blev därför mer intressanta i och med att man bättre kunde kontrollera mottagandet, genom att göra uppföljningar i form av diskussioner med publiken. Den nationella televisionen – eller för den delen biograferna – var helt enkelt inget kontaktskapande hjälpmedel.

Det är därför uppenbart att PA-rådets och dess intressenters mål var att skapa audiovisuella redskap på en nationell nivå. Antingen för att sälja Sverige och svensk industri i utlandet eller för att skapa gemensamma redskap för ett effektivare företagande. Den omfattande diskussionen om audiovisuella hjälpmedel resulterade dock i en stor produktion av film och bildband. Huvuddelen av denna produktion utgick från de mer lokala och regionala intressen som dominerade större delen av näringslivet. PA-rådets filmsatsning och näringslivsorganisationernas argumentation i reklam-tv-frågan gick därmed hand i hand. Samtidigt indikerar både Industriens Utredningsinstituts undersökning, om den kommersiella televisionens ekonomiska grunder och företagens faktiska filmproduktion och filmanvändning, att det fanns ett stort underlag för en regional medieproduktion. Kanske hade företagen tagit till sig det vid tiden dominerande organisationsteoretiska begreppet ”kontakt” mer än PA-rådet hade räknat med. Massmediernas storskalighet lockade på en teoretisk nivå. Film och tv betraktades däremot i praktiken i första hand som ”kontaktskapande” hjälpmedel på en mer småskalig nivå.

Den inledande ASEA-anekdoten visar att en film med en synnerligen ”lokal” publik – de anställda vid en viss arbetsplats – kunde användas för att lyfta fram ett företags rationaliseringspotential och förändringsvilja. Själva diskussionen om filmen lyfter fram ASEA som ett modernt företag. Med tanke på hur långlivade sådana fil-

 © Författarna och Studentlitteratur

mer har varit måste de ha varit ändamålsenliga. De flesta PR-filmer har däremot snabbt åldrats och blivit obrukbara för företagen. Anledningen står förmodligen att finna i det som gjorde filmen så användbar: åskådarnas tilltagande medievana. När filmerna var utlämnade till åskådarnas ”vardagsförståelse” blev de en del av andra underhållnings- eller konstupplevelser. Men när de ingick i ett sammanhang av andra kontaktskapande hjälpmedel och metoder blev de mer användbara för utbildning och information. Public service televisionen blev därför ett problem. Dess mål var att utbilda, informera och underhålla. Men 1950-talets rationaliserings- och effektiviseringsanda krävde en ökad differentiering. Eftersom kommersiell tv förblev en utopi, fick man istället utveckla vidare filmen ”i näringslivets tjänst”.

Referenser

”41 filmer visas vid PA-filmdagar”, *Arbetsgivaren,* 1960:15.

”Bild- och ljudanvändning på kursschema i Sundsvall”, i *Arbetsgivaren* 1960:3.

Björkin, Mats, ”Industrial Greta: Some thoughts on an industrial film”, *Nordic Explorations: Film Before 1930*, Fullerton, John & Olsson, Jan (red.), London, 1999.

Bordwell & Thompson, *Film History: An Introduction,* New York, 1994.

Dahlström, Edmund, *Information på arbetsplatsen: Sociologiska studier av företagets kommunikationsproblem*, Stockholm, 1956.

”Debatten: Reklam i TV”, i *Arbetsgivaren* 1959:7.

”’Europavinnare’ visas i Göteborg vid PA-dagar”, i *Arbetsgivaren* 1960:20.

”Filmdagar ger PR: Allt fler filmer i utländsk tävlan”, i *Arbetsgivaren* 1959:14.

Filmen i näringslivets tjänst, Stockholm: PA-rådet, 1960.

”Filmfestival för industrin i PA-rådsregi”, *Arbetsgivaren* 1958:18.

Florin, Bo, *Den nationella stilen: Studier i den svenska filmens guldålder*, Stockholm, 1997.

Gillberg, Jan, ”Den ekonomiska grundvalen för kommersiell television i Sverige”, Stencil från Industriens Utredningsinstitut IUI 1959:1, Stockholm: Industriens utredningsinstitut, 1959.

© Författarna och Studentlitteratur

Haldén, Folke, ”TV-annons – inget för oss?”, i *Arbetsgivaren* 1957:9, 1957.
Hadenius, Stig, *Kampen om monopolet: Sveriges radio och TV under 1900-talet*, Stockholm, 1998.
”Industrifilm på höst-expo”, i *Arbetsgivaren* 1958:9.
”Industrifilmer från Tyskland tog förstapris”, i *Arbetsgivaren* 1960:19.
”Intresset stort för filmdagarna i PA-rådets regi”, i *Arbetsgivaren* 1960:6.
Lahnhagen, Rolf (1954), ”Studieobjekt: människan i arbete”, i *Arbetsgivaren* 1954:3, 3.
Magnusson, Bengt (1960), ”Högre standard på industrifilmerna – festivalintryck”, i *Arbetsgivaren* 1960:1.
Televisionen i Sverige (SOU 1954:32).
V. H., ”Näringslivets filmintresse ökar stadigt”, i *Arbetsgivaren* 1958:20.
Wirén, Karl-Hugo, *Kampen om TV: svensk TV-politik 1946–66*, Stockholm, 1986.

 © Författarna och Studentlitteratur

Resor i tiden – om konsten att återskapa det förflutna på film

Göran Gunér

Det måste ha varit vintern 1978. Jag var utsänd på min första filmresa i förflutenhetens landskap. Efter en lång dags bilfärd anlände jag till det lilla stadshotellet i Skive, mitt på ett lätt snöbestrött Jylland. På kvällen kunde jag tillsammans med sex danska handelsresande se Ingmar Bergmans *Smultronstället* (1957) på tv:n. Vi var alla ensamma, nyss vid middagen hade vi suttit tysta vid var sitt bord. Och nu betraktade vi Victor Sjöström som den gamle Isak Borg konfronterad med sin barndom, så nära sina närmaste på familjens sommarställe men ändå så obevekligt skild ifrån dem av åldrandets pansarglas. Vi hotellgäster satt alla kvar tills promoveringens lagrar fördelats och Isak blivit jubeldoktor i Lunds domkyrka. Under fortsatt tystnad gick vi till våra rum. Jag minns att jag undrade över hur filmen berört mina medresenärer – *Smultronstället* är en så underbar och allvarsam lek med filmmediets förmåga att gestalta minnen, drömmar och våra mänskliga villkor.

Vad hade jag nu därnere i Skive att göra? Egentligen hade jag tyckt att resan var onödig. Till Bo G. Erikson, producent för vår pågående inspelning av en tv-serie om Sveriges forntid, hade jag ställt frågan: kunde man inte lika gärna beställa en diabild av den där gamla flintstensgruvan? Som produktionsledare måste jag hela tiden värdera pengarnas journalistiska och konstnärliga nytta. Skulle vi verkligen behöva dra iväg med ett helt dokumentärfilmsteam och en massa filmutrustning till utlandet? Bo G. Eriksson fnös och lät mig förstå att jag ingenting förstått. Han var en erfaren journalist och värdesatte verkligen autenticitet. Och nu, ensam i en hyrbil i det flacka vintervita danska landskapet, skulle jag snart inse vad han

© Författarna och Studentlitteratur

menade. Mitt uppdrag var att lokalisera flintgruvan och förbereda för den kommande inspelningen.

Jag närmade mig platsen som var utmärkt med en fornminneskringla på kartan. Men någon ordentlig skyltning verkade inte finnas. Då ställde jag bilen, klev in i en lagård där en kvinna mjölkade sina kor. På vägen fram till henne övade jag mig på min fråga och få den att klinga på övertygande danska. Kvinnan pekade genom lagårdsväggen upp mot kullen där bakom. Jag tackade för hjälpen och lämnade denna lantliga vardag med sina starka dofter och ljud för att nedstiga i forntiden. När jag snöpulsande nått kullens krön, fann jag en liten metallucka som man kunde öppna och under den en stege. Smått andäktig klev jag ner mot gruvans botten. I det svaga ljuset kunde jag se gångar sträcka ut sig i olika riktningar. Flintan låg inbäddad i den vita kritstenen. Det var en hisnande upplevelse – genom att klättra ner fyra meter från nuet förflyttades jag 4. 000 år tillbaka i tiden! Här hade man under stenåldern bedrivit industriell gruvbrytning för export ända upp till de norrländska älvdalarnas tidiga kulturer. Flintan var det oöverträffade materialet för yxor och allehanda hushållsredskap. Den fanns bara här i den skandinaviska södern och måste bäras och transporteras i enkla farkoster över hundramila avstånd. Hur var detta möjligt? Vilka strapatser måste handelsmännen genomgå på vägen och hur många renhudar och vargskinn kostade varan för köparna?

Någon månad senare genomförde vi inspelningarna. Naturligtvis var de nödvändiga för vår bild av forntiden i Norden. Jag arbetade i två år med denna kulturhistoriska tv-serie, som småningom kom att kallas för *Sagan om Sverige* (SVT, 1979). För att ge nutidens människor bilder av en förhistorisk verklighet, iscensatte vi rekonstruktioner av hur livet kan ha tett sig under skilda epoker. För att spara pengar medverkade vi ofta själva i olika peruker, hudar och klädnader i stenåldersbegravningar, vi blåste i långa bronslurar, vi ljustrade fisk som vid Kristi födelse och offrade åt asagudarna i Gamla Uppsala. Det hände att vi lät vi restaurangchefen på inspelningshotellet laga oss en middag av de läckra fiskar, fåglar, vildsvin och annat villebråd som bildberättandet av forntiden krävt.

Under de tjugofem år som gått sedan dagarna i Skive har jag haft många tillfällen att fundera över bilden av det förflutna och hur

 © Författarna och Studentlitteratur

den begripligt och levande kan gestaltas på film. I *Sagan om Sverige* – som behandlade förhistorisk tid – var vi helt hänvisade till att själva producera allt bildmaterial. Landskap filmades från helikopter, bevarade föremål filmades på museer med avancerad ljussättning, modeller av byggnader tillverkades, rekonstruktioner av krigssituationer, riter och vardagligt arbete genomfördes, fornminnesplatser besöktes. Även om vi hela tiden anlitade arkeologisk expertis, var projektet framför allt en journalistisk resa i det förflutna förmedlad av Bo G. Eriksons text och röst samt Carl O. Löfmans och Bertil Wiktorssons bildberättande.

Man kan aldrig mogna nog långsamt

Rubriken ovan var titeln på min första film om en konstnär – tio minuter om göteborgskoloristen Ragnar Sandberg inspelad 1982. Sedan dess har det blivit ytterligare ett sextiotal egna längre och kortare filmer och program om konst, kulturhistoria och historia för bio och tv. Jag har också producerat filmer av och med andra regissörer, på senare år framför allt Jan Troell. I sammanlagt ett 20-tal projekt har det handlat om att levandegöra händelser, människor och det förflutna. Sandbergscitatet om vikten av att mogna långsamt sitter fortfarande, efter nästan ett kvartssekel, som ett memento vid mitt skrivbord.

Under filmarbete på besök i det förflutna har jag ibland upplevt det underverk som Ragnar Sandberg en gång beskrev: ”Idag fick jag denna känsla av att ha stigit in i målningens imaginära värld och röra mig där. Hur ofta befinner jag mig inte utanför som en främling?” Vistelserna i de virtuella rum som research och fantasi tillsammans bygger inom mig är de mest stimulerande belöningar som arbetet kan ge. Ragnar Sandberg gav också ord åt den upplevelsen: ”När vår egen inre värld blir lika påtaglig som den yttre, faller de murar som skiljer dem åt isär, och vi är redan förvandlade.” Han fortsätter: ”Bilden är huvudsaken. Den tanke, som finns nedlagd i den, upplöses allt eftersom bilden tar form.” Filmaren behöver också en vision av den färdiga filmen, och hans arbete går ut på att efter hand göra den tydlig – först för sig själv och därefter för publi-

© Författarna och Studentlitteratur

ken. Manuskriptet kan bara vara ett försök att med enbart ord gestalta målsättningen att förena visuella, verbala och musikaliska berättarelement till den helhet som är filmmediets egenart. I min strävan att återskapa det förflutna på film söker jag ofta autentiska samtida vittnesbörd som citat, dokument och bilder. De utgör filmens grund – och ibland kommer de till en som en plötslig gåva som i fallet J. Sigfrid Edström.

Oväntade möten med folkhemmets födelse

I början av åttiotalet skulle jag vintersemestra med min familj och nära släktingar i en dalastuga i Grangärdes Hästberg, inte långt från Ludvika. Vi hade fått stället förmedlat till oss genom bekantas bekanta. Vem som en gång byggt det hade jag då ingen aning om, men det blev snart högst uppenbart. Överallt i det stora timmerhuset hade han lämnat spår efter sig, föremål, böcker, kartor, redskap, bilder. Från min barndom hade jag svaga minnen av denne gigant i svenskt närings- och idrottsliv. Var det inte han som var internationella olympiska kommitténs ordförande i Helsingfors 1952, den första olympiad jag som nioåring ivrigt tog del av via radion tillsammans med pappa? Då hade vi några av våra bästa stunder tillsammans, vilt hejande på femkamparen Lasse Hall, kanotisten Gert Fredriksson, stavhopparen Ragge Lundberg, gymnasten William Thoresson, alla guldbrottarna och så förstås Ingemar Johansson, som blev diskad i boxningsfinalen mot den väldige Ed Sanders.

Stugan hade tillhört J. Sigfrid Edström (1870–1964), länge ordförande i Svenska Arbetsgivareföreningen och ledare av de legendariska Saltsjöbadsförhandlingarna 1938. Av Wallenbergarna hade han vid förra sekelskiftets början placerats som direktör för ett konkursmässigt ASEA och måste först 46 år senare som 79-åring närmast lyftas ur dess ordförandestol av samma ägarfamilj. Företaget hade nu hunnit bli en världsomspännande koncern. I och med Helsingforsolympiaden lämnade Edström också ledningen för världens idrottsrörelse. Han höll tal på stapplande finska. Men våra grannar i öst var svala mot honom – de hade inte kunnat glömma att det var

© Författarna och Studentlitteratur

Sigfrid Edström porträtteras inför sin 70-årsdag av den finske skulptören Wäinö Aaltonen 1940 (foto från ASEA:s arkiv). Carl Milles var först tillfrågad, men kunde p.g.a. kriget inte ta sig hem från Amerika. Aaltonen råkade vara i Stockholm och modellerade Edström under fyra dagars sittning i Arbetsgivareföreningens hus på Blasieholmen i Stockholm. Edström skaffade själv fram leran och lånade ett podium från slottet.

Edström som lett diskningsaktionen mot löparlegenden Paavo Nurmi tjugo år tidigare. Nurmi hade brutit mot de hårda amatörbestämmelserna och tagit betalt för att han gjorde det han var bäst i världen på. Det var finnarna beredda att överse med i utbyte mot nationell prestige.

Edström fascinerade mig. Han verkade ha funnits med överallt, han hade en sorts journalistisk förmåga att befinna sig på plats där stora saker hände. Naturligtvis var han i Petersburg under ryska revolutionen och självklart besökte han ett Helsingfors som nyss bombats av ryssarna under Vinterkriget – och nog var han bland dem som lyckades övertala Hitler att trots allt låta judar delta i Berlinspelen 1936. Tidigt flög han och kunde därför berätta om en ”ofantligt gropig” flygning 1928 från Amsterdam till London med ett nyvigt brudpar ombord. Bruden kräktes hela vägen och måste föras till sjukhus vid framkomsten.

© Författarna och Studentlitteratur

Men Edström hjälpte inte bara sitt eget minne med flitigt nedtecknade ord. Han var en av de första som köpte en Kodakkamera med rullfilm 1895. Och redan 1916 började han filma sin familj och arbetet på ASEA. Hans släktingar som nu tagit över timmerhuset i Grangärdes Hästberg nämnde att det skulle finnas en del Edströmmaterial i Riksarkivet. Jag bestämde mig för att se efter och slogs genast av att det var ett av de största privata arkiven i vårt nationella arkiv. Där fanns 123 fotoalbum med bilder tagna av Sigfrid Edström under nästan sjuttio år mellan 1895 och 1964, där fanns 16 timmar film från 1916 till 1960, samt tiotals hyllmeter av dagböcker, minnesnoteringar och dokument. Jag förstod snart att här gömde sig en del av bakgrunden till sannsagan om folkhemmet och den lyckosamma svenska modellen. Ibland har Arbetarrörelsen ensam getts äran för de fredliga framstegen. Men utan samarbetsmän på näringslivssidan som Edström hade de inte varit möjliga. Sigfrid Edströms förankring inom idrottsrörelsen och hans amerikanska industrierfarenheter hade försett honom med en effektivt ryggdunkande gåpåaranda och han umgicks förtroligt i både slott och koja. En gång under brinnande världskrig och svenska brödköer kallades han 1917 upp till kronprins Gustav Adolf på slottet som sa: ”Sigfrid, ni arbetsgivare måste gå med på åtta-timmarsdagen! Om så ej sker, emotser jag svåra förvecklingar, kanske revolution.” Edström kommenterar: ”Det var hårda tag. Vi gick med på saken.” Det blev arbetstidsreform och följaktligen kunde kronprinsen efter ytterligare ett världskrig bestiga tronen som Gustav VI Adolf.

Genom vistelsen i Sigfrid Edströms egen miljö och genom att läsa hans memoarer kunde jag börja betrakta världen med hans ögon. Edström tycks ha varit besatt av att dokumentera sitt eget liv. Materialet i Riksarkivet ropade på att bli en tidskrönika för tv. Text- och bildmaterialet sex våningar nere i berget berättade om det moderna projektet: vattenkraftsutbyggnaden, elektrifieringen av järnvägar och bostäder, internationaliseringen av storindustrin, organiseringen av arbetarna och näringslivet, krigens härjningar, idrottens kamratliga kamp och hjälplösa försök till förbrödring över nationsgränserna. Efter några veckors arbete under denna min andra nedstigning i historien (nu med hiss!) kändes det som om Sigfrid Edström väntat på mig och hälsade mig välkommen att följa hans

 © Författarna och Studentlitteratur

livs strävanden alltifrån de oändliga kärleksbreven till Nellie McIndoe i 1890-talets USA – han fick korgen! – över de många åren med arbete, resor i världen och familjeliv. Nelllie ersattes av lärarinnan Ruth Randall med vilken han fick fyra barn – fram till 93-åringens anteckning i dagboken i juni 1963: ”En ny månad träder till. Jag hoppas alltjämt på fortsatt vår. Vi har tre helgdagar i följd. Och jag som längtar efter arbete!”

Jag ställde samman en 60-sidig berättartext ur Edströms dagböcker och minnen, jag fotograferade av stillbilderna och fick över filmmaterialet på video. Ibland hittade jag drastiskt roande detaljer som när han under uppdraget som chef för Göteborgs Spårvägar 1900-1903 leder avhästningen och påbörjar elektrifieringen. Då görs hästspårvagnarna genast om till torgstånd och på de hastigt hopsnickrade diskarna ligger de styckade spårvagnshästarna!

1935 gör en svensk industridelegation en propagandatur till Södra Afrika. Sigfrid Edström betraktar de svarta guldgruvearbetarna och ser deras fruktansvärda arbetsvillkor. Men han är förstås också en man av sin tid, färgad av europeisk kolonialism: ”I Johannesburg fick vi en dag se en mycket intressant förevisning av negrer som arbetade i gruvorna. De kom direkt från urskogen och var mycket vilda. Nu ordnade man en negerkrigsdans för oss. Det låg en ruskig stämning över deras danser.” Evenemanget filmades och jag kunde inkludera det i den färdiga filmen som fick titeln *Prata inte – handla!* (1989).

Genom utbildning och äktenskap var Edström förbunden med amerikansk liberalism och företagaranda. Han såg det också som naturligt att vara trogen sitt eget land och dess regering. Men han verkar ha varit blind för var gränsen egentligen går mellan lojalitet och medlöperi. Edström kunde till exempel, trots sin kritiska inställning till nazismen, inte förstå varför ledande tyska industrimän som utnyttjat slavarbetare, dömdes i Nürnberg 1946: ”Att deras företag arbetade i sitt fosterlands tjänst synes mig inte vara något brott.”

I dagens företagsskandaler har de höga cheferna ofta tillskrivits narcissistiska drag. Kanske gällde detta också Edström. Ibland skymtar en existensiell ångest i hans anteckningar och dagböcker, en hotande känsla som han jagar undan genom ständigt arbete, stän-

© Författarna och Studentlitteratur

dig verksamhet. Under världsomseglingen 1935 besöker han lysmaskgrottan i Waitomo, Nya Zeeland: ”Det är en jättegrotta, där en stor flod flyter fram. Vår vägvisare sa till oss att vara tysta. Däruppe i grottans tak fanns tusentals lysmaskar. När man tittade upp trodde man sig se stjärnhimlen. Tysta som möss följde vi grottfloden och ständigt öppnade sig nya salar – alla fantastiskt belysta av lysmaskars ljus. Det var så starkt att man kunde se vad klockan var!” För några ögonblick tycks Edström ha förlorat sig till ett slags evighetsrus i denna märkliga stjärnegrotta. Men strax räddar han sig ur blandningen av lycka och fasa och tar sig med klockans hjälp in i tiden igen.

Edström hade en praktisk läggning, social och merkantil ingenjörskonst var hans fält. För honom var det omöjligt att se ett vilt forsande vattenfall i Norrland utan att tänka att det var väl synd att så mycket vatten rann bort till ingen nytta. Bildmaterialet i *Prata inte – handla!* var i sin helhet relaterat direkt till Edström. Det mesta kom från hans egen foto- och filmsamling i Riksarkivet. Inte minst fanns där välbevarad färgfilm från 1937 och framåt från sommarstället i Bohuslän, stugan i Grangärdes Hästberg och från resor på världens hav. Men också ASEA i Västerås hade ett industrihistoriskt märkvärdigt filmarkiv som jag kunde utnyttja. Jag lät skådespelaren Percy Brandt läsa in berättartexten byggd på Edströms egna ord och ställde samman röstinspelningen med hans bilder och filmer till ett timslångt tv-program, som visades på SVT 1989. Sammanfattningsvis följde mina urval i det jättelika arkivmaterialet tre huvudspår: Sveriges modernisering, folkhemsbygget och det Edströmska familjelivet. Här fanns något alldeles unikt: i samspelet mellan det offentliga och det privata speglades en hel historisk epok i ord och bild.

Filmaren som förmedlare av historia har ett problem som den skrivande historikern eller filmvetaren slipper. Texter medger notapparat, litteraturlistor och andra hänvisningar. Författaren och hans eller hennes läsare kan fritt välja att gå tillbaka eller framåt i berättelsen, kan kontrollera fakta och bestämma över den tid som ägnas verket. Författaren slipper oftast att tolka ett bildmaterials mångtydiga vittnesbörd. Filmaren är bunden till det och utmanas av det, publiken blir beroende både av filmarens förmåga till rolltagande i förhållande till underlaget och hans subjektiva förmedling

© Författarna och Studentlitteratur

av dess budskap. Bio- och tv-publikens upplevelse styrs av filmens rytm, flöde och riktning. För filmaren betyder det både makt och ansvar.

I min redigering av berättartexten i *Prata inte – handla!* ur Edströms dagböcker, brev och minnen framgår det aldrig var jag gjort kortningar eller exakt varifrån citateten är hämtade. Och någon gång tvingade berättelsen mig att bildsätta den ur andra källor än Edströms eget rika material i Riksarkivet. Likaså blev jag ibland tvungen att författa korta passtycken för att klargöra sammanhang och skapa bryggor mellan originaltexter som stod för långt ifrån varandra. Ovetenskapligt? Ja, men det är oundvikligt i ett medium som fungerar som ett flöde och där målsättningen främst är att leva upp till public service-kraven på folkbildning och konstnärlig upplevelse.

”Och då gick proppen, förståru!”

På Söder i Stockholm ligger en liten träkåk, ursprungligen timrad i tidigt 1700-tal men bebodd av enkelt folk in i vår tid. I början av 1980-talet beslöt Stockholms Stadsmuseum att den lilla kåken skulle återställas till det skick den hade kring 1917. Då bodde där en hantverkare som svarvade block åt kronans fartyg i ett rum, som samtidigt var bostad för hans familj och inneboende. En trappa ner huserade den nyblivna änkan Emilia Gustavsson med sina fyra små barn. För att försörja familjen bar hon ut tidningar på morgonen och tvättade hos bättre ställda familjer om dagarna. Emilia köpte en St. Bernhardshund för att barnen skulle känna sig trygga. När de vuxit sig större och hunden gjort sitt, lät hon göra en trevlig fäll av trotjänaren och la den på golvet i det enda rummet! Emilia älskade musik. Men det var bara genom Frälsningsarmén som hon hade råd att spela. Trots sitt hårda liv blev hon över 90 år och dog först i slutet av 60-talet.

I samarbete med Stadsmuseet gjorde vi filmen om ”Blockmakarens hus” och Emilia Gustafsson. Det fanns inga filmsekvenser med henne själv, bara stillbilder – från sent 1897 då hon som tonåring just anlänt med ångbåt från Köping till hennes sista tid, över 70 år

© Författarna och Studentlitteratur

Blockmakarens hus på Stigbergsgatan i Stockholm. Foto från 1920-talet (Stockholms Stadsmuseum).

senare. Men plötsligt dök ett ljudband upp, nästan 20 år efter hennes död. Man kunde höra henne som gammal spela på en gisten skolorgel som hon kommit över billigt. Det lät knappast vackert, men där fanns en väldig känsla som på ett ovärderligt sätt talade direkt till oss och vår publik.

När vi försöker återskapa det förflutna är vi alltid beroende av goda berättelser, bevarade dokument, bilder och andra autentiska vittnesbörd. Vid mitten av 80-talet levde tre av Emilias barn, nu själva pensionärer sedan länge. De kunde alla förmedla starka barndomsminnen från första världskrigets år av hunger och skräck för att fattigvården skulle komma och skilja dem från deras mor. De beskrev också den enkla glädjen över grannflickans nya glänsande galoscher i gatlyktans sken. Det var på sådana berättelser vi byggde och bildsatte filmen. Språket var den renaste stockholmska, något vi numera sällan hör. Det var en glädje bara att få bevara den till eftervärlden. Emilia Gustafssons död i sviterna av

© Författarna och Studentlitteratur

en trafikolycka, beskrev dottern Rea talande med: ”Och då gick proppen, förståru!”

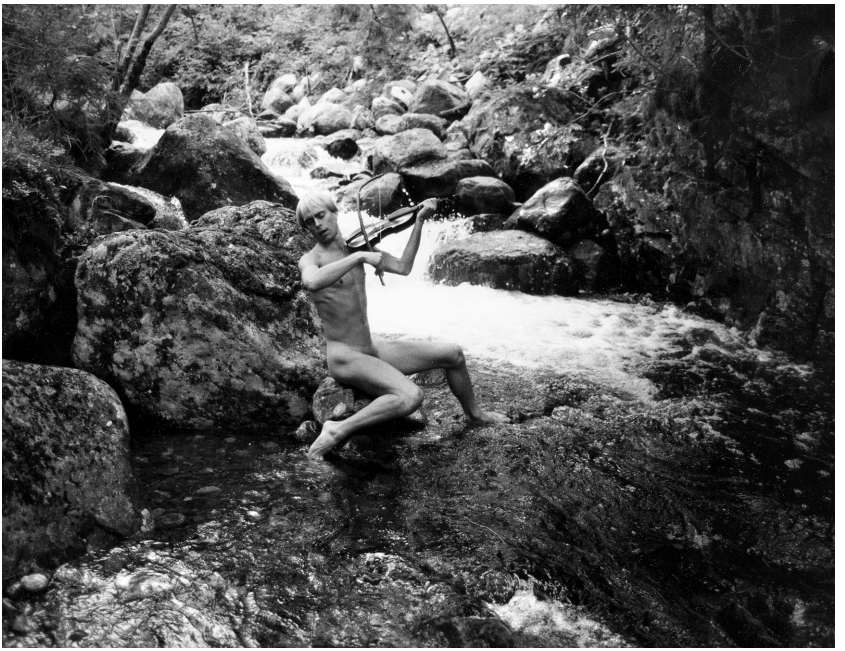
Arbetet med *Blockmakarens hus* (1985) var på många sätt fascinerande genom berättelserna vi fick höra men också genom att vi fick följa hur arkeologer och byggnadshistoriker lyckades skala fram ett alldeles bestämt skikt i färg- och tapetlager från flera hundra år – de som hörde till hungeråret 1917. Nu använder skolbarn huset på studiedagar. De klär sig som barnen för åttio år sen, äter samma mat, får såga ved och hjälpa sin tillfälliga mamma Emilia med hushållet eftersom hon måste tjäna ihop till uppehället ute på stan.

Jag skall bli Sveriges Rembrandt eller dö!

Intendenten på Carl Larsson-gården i Sundborn frågade mig i mitten av 80-talet om jag inte ville göra en videopresentation av den folkkäre konstnären. Gärna det, på något sätt lyckades vi med hjälp av Carl Larssons egna ord blåsa liv i ett sådant petrifierat nationalmonument! Till Larssons nära vänner hörde målaren Ernst Josephson. Det kunde inte hjälpas att det var han som undan för undan vann mitt intresse och sympati. Som psykolog och kolorist var han överlägsen nationalmålaren Carl Larsson. Och hans tragiska livsöde kunde inte undgå att fängsla mig: Varför blev denne färgstarke ledare för konstnärsupproret mot akademisk förstelning småningom ställd åt sidan av kamraterna? Varför brast hans psyke på den ensliga ön Bréhat i Brétagne sommaren 1888? Och hur kunde denna mänskliga katastrof leda till konstnärlig befrielse?

Frågorna förde obönhörligt till utmaningen att förstå Josephsons konst och livsöde. Processen tog tre år och ledde till biopremiären av långfilmen *Jag skall bli Sveriges Rembrandt eller dö!* (1990). Josephsons mest kända motiv är ”Näcken” eller ”Strömkarlen”, målad i tre olika stora och genomarbetade versioner, dessutom i otaliga skisser och teckningar. Näckenmålningarna gjorde Josephson i ateljén, men ”Strömkarlen” målades enligt tidens dyrkade pleinairism, friluftsmåleri, i en fors i norska Eggedal sommaren 1884. Tolv år tidigare hade han tillsammans med en norsk målarkamrat fotvandrat sju mil till trakten. Nu hade den nya tiden kommit och den största delen av sträckan färdades han med tåg. Det var bekvämare. Men

© Författarna och Studentlitteratur



Skådespelaren Mikael Säflund var en porträttlik Strömkarl i filmen. Josephsons modell var den 16-årige bonddrängen Gunnar Hanssongaard, som i en intervju på 1940-talet bidrog med underlag för filmscenerna som drygt hundra år efter Josephsons målnings tillkomst spelades in i Jellumfossen, Eggedal. Foto: Lars Bildt.

den här gången, bara 33 år gammal kände sig Ernst Josephson redan åldrad. Syfilis i tidiga år hade märkt honom inför kärlekslivet, och var låg egentligen hans sexuella hemvist? ”Strömkarlen” är inte minst en hyllning till en ung mans skönhet. På plats i Eggedal, med en porträttlik ung skådespelare i rollen som ”Strömkarlen” konfronterades jag plötsligt med min egen hållning. Den unge mannen var vacker som den första människan, vattnet och ljuset var detsamma som på Josephsons tid klart, skummande, glittrande, flimrande. För Josephson var ”Strömkarlen” och det forsande vattnet en metafor för det konstnärliga skapandets lust och plåga men också romantikerns hyllning till en besjälad natur: ”Vad jag älskar forsen! Den tonar oavbrutet som skönaste musik: jag hör ständigt nya melodier och märkvärdiga ackorder; det är den nordiska naturens orkester, där Näcken spelar första fiol.”

© Författarna och Studentlitteratur

Hade kanske Herakleitos fel: kunde vi efter drygt hundra år stiga ned i samma flod som Josephson? Det kändes så. När vi om hösten 1989 gjort de sista tagningarna och dimmorna steg över nejden kände jag igen den saknad inför avskedet som min målare beskrivit i september 1884: ”Det är då så att Eggedalsforsarna sjunger på sista versen för mig, att jag snart skall lämna paradisets fridfulla ro mot världens skärande larm. Nåja, allt har sin tid, man måste vara med om det ena som det andra, men denna sommar har gjort mig gott, mitt sinne har vunnit i jämvikt och ro, och jag tänker på hur ljuvt det vore att leva sitt liv utan oro och gräl och låta tiden rinna bort med timglasets sand utan bölja och våg.”

Att resa i Josephsons spår var ofta märkligt. Här hade han alltså varit, detta hade han sett, dessa forsar hade han hört och skildrat både i måleri och dikt. Platsens magi är stark och filmiskt effektiv. Och ibland hade tiden stått stilla – som på Ile de Bréhat eller i lilla Gargilesse 30 mil söder om Paris. Där står ännu Josephsons ”Hôtel des Artistes” kvar och hundra år efter honom kunde jag ana hans kvällsvandring hem med samma ljuslykta som en gång Chopin och Georges Sand burit under sin kärlekssommar här ännu sextio år tidigare.

Förlorat paradis

Konstnärer jagar ofta en förlorad oskuld och ursprunglighet. Myten om Guldåldern har just den attraktionen. Syndafallet med utdrivandet ur paradiset uttrycker samma sak. Vad är det vi söker och sörjer? Barndomen? Ett lyckligt historiskt förflutet? När vi letar hittar vi det aldrig – barndomen är ofta skräckfylld och den verkliga freden en sällan upplevd dröm i mänsklighetens historia. Ernst Josephson var själv medveten om den psykiska bristning som drabbat honom. Den forne upprorsledaren blev genom sjukdomskrisen till ett lekfullt barn, som då och då klädde ut sig i fantasiuniform och följde vaktparadens marscher genom Stockholm mot slottet. Om sitt, som han kallar det, ”förtidiga vansinne” skriver han till exempel: ”Somliga tog det för ett överskott av kvickhet, själv vet jag inte under vilken kategori jag bör inskoja densamma, men torde det

© Författarna och Studentlitteratur

mest vara pojkaktighet, som är den sjukdom jag lider mest av. Fast det är inte sagt att man därför avlider av samma smörjiga åkomma."

Psykoanalytiker kallar perioden mellan verklig barndom och vuxenblivande för "latensen". Den beskrivs som en period av vilande driftsliv som ger utrymme för lek, fantasier och drömmar – som den pojkaktiga tid i livet som Ernst Josephson regredierade till och där han fann ett slags frid för själen och som tillät en barnslig skapardrifts rika uttryck. Under 1800-talets senare hälft hotas den många-hundraåriga europeiska bondekulturens livsformer av industrialismens segrande arméer. De ger bröd åt befolkningsexplosionens hungrande barn, de ger dem rum i hastigt uppmurade hyreskaserner, de skapar nya civilisationer i storstädernas djungler. Målare som Gauguin letar efter det kanske ännu existerande föreställda paradiset på Tahiti. Ernst Josephson åker snälltåg till Brétagne och kommer ändå för sent till den lantliga oskuld han söker. På Ile de Bréhat målar han den gamle postmästaren på ön i kretsen av sin familj roat läsande en tidning som förmedlar den nya tidens budskap från världen utanför. Josephson kallar sin målning för "Livsglädje". Där gestaltas charmfullt konflikten mellan hans förlorade paradis och dagspressen som nu berövar öborna isoleringens okunskap om världen utanför. De ler överseende. Men för Ernst Josephson blir det den sista målningen före det psykiska sammanbrottet på denna ensliga och klippiga ö utanför Brétagnes nordvästra kust. Förvirrad förs han av vänner hem till Sverige. De följande åren gör han ett stort antal epokbildande teckningar och målningar som "Gås-Lisa", "Det heliga sakramentet", och det orientaliskt glödande porträttet av farbrodern, regissören Ludvig Josephson. Kom Ernst Josephson försent till förflutenhetens drömda landskap så kom han också för tidigt till modernismens – först 30 år senare skulle omvärlden i ljuset av Picassos och Matisses landvinningar förstå att fullt ut uppskatta Josephsons sena verk.

Dramadokumentärens dilemma

Jag skall bli Sveriges Rembrandt eller dö! fick kritik på flera håll men också en hel del beröm. Från vänner fick jag frågor som: "Okej för

© Författarna och Studentlitteratur

Josephson. Men var höll du själv hus?" De hjälpte mig att förstå att en annans konstnärskap inte kan tillgängliggöras bara med citat och rekonstruktioner. Jag hade inte velat ställa mig i vägen för Josephsons verk. Men genom att osynliggöra mig själv skymde jag i själva verket just det jag ville göra synligt. Jag skrämdes också när jag kom hans på en gång starka och sköra personlighet alltför nära. Framställningssättet i *Jag skall bli Sveriges Rembrandt eller dö!* är närmast att hänföra till genren dramadokumentär. Den är svårhanterlig och lämnar ofta publiken i ovisshet: var går gränsen mellan dokument och fiktion? Jag höll mig nära dokumenten även om deras texter las i skådespelares mun. För nära? Åter tror jag att filmen vunnit på att jag gått längre i personlig tolkning av Josephsons livsöde och tidsandan omkring honom.

Ernst Josephson skrev ofta att han hatade storstädernas larm och hets och dyrkade skogen, forsen och den lantliga ron. Ändå drogs han till Paris, "den nya konstens källa" som nattfjärilen till lampskenet. Hur skulle vi med vår knappa budget kunna skildra den franska huvudstaden, det gamla Rom, den beundrade Rembrandts Amsterdam eller hemstaden Stockholm för hundra år sen? Jag trodde länge att vi skulle kunna använda fotografier från tiden, göra kamerarörelser i dem, utnyttja deras stämningar och autenticitet. Men när vi klippte in dem i det nyfilmade materialet fungerade de inte. Det skar sig som man säger. Vi blev tvungna till nya inspelningsresor. På drygt en vecka besökte fotografen Bengt Danneborn och jag Paris, Grez sur Loing, Andalusien, Rom och Florens. Jag hade med mig två stora väskor med kläder från SVT:s kostymförråd. Efterhand som vi med bil och tåg gjorde nedslag i Josephsons miljöer övertalade vi förbipasserande trovärdiga getherdar, stickande gummor, hästdroskkuskar och andra att klä ut sig inför vår kamera. Parkerade bilar var ett ständigt gissel men genom husens speglingar i vatten, välkända stadssiluetter bakom och ovanför skuggande träd samt skymnings- och gryningsbilder när trafiken sov kunde vi ändå ge publiken en trovärdig framställning av var vi befann oss i tid och rum. Ofta vankade en sorgsen och ensam Josephson omkring i bilderna – gestaltad av mig, regissören själv som av budgetskäl också var producent, produktionsledare, scenograf, kostymör, manusförfattare och scripta. Så här efteråt är jag faktiskt litet stolt över att denna långfilm inspelad i tidstrogna

© Författarna och Studentlitteratur

miljöer i åtta länder och med trettiotalet medverkande aktörer och hundratalet statister genomfördes med ett filmteam på tre till fyra personer.

En nypa mull – vad är vi mer?

Trots bristerna i Josephsonfilmen använde jag samma metod igen i halvtimmesfilmen *En nypa mull – vad är vi mer?* (1992) som handlade om ”Döderhultarn”. Formatet ställde mindre krav än långfilmens. Men ändå hände här något annat som blev ett slags överraskning för mig själv. Jag uppfattade till en början, i likhet med de flesta, ”Döderhultarn” som ett bondskt naturbarn med en välslipad täljkniv och intuitivt skapande händer. Men i sökandet efter förklaringen till det lantliga geniets succé hittade jag en medveten konstnärlig ambition, en förmåga att beskriva livet i ord och bild som jag först inte tilltrott den lille Axel Peterson från Oskarshamn. Hans blick för människors och djurs rörelser och karaktärer är exakt och psykologiskt känslig, hans barndomsminnen kristallklart obevekliga och hans förståelse av våra och våra husdjurs existensiella villkor är osentimental men ändå full av medkänsla. När receptet för det biografisk exakta vidgades till det mänskligt allmängiltiga fungerade det plötsligt! Och Bengt Danneborns förslag att filma träfigurerna i verkliga miljöer var ett lyckokast. På film går det att leka med dimensioner och bilddjup. Så Döderhultarns vedträhöga dansande par fick röra sig till dragspelets toner på en brygga vid hans barndomssjö, begravningsgruppen ställdes upp på kyrkogården hemma i Döderhult.

Filmproducenter och publik efterlyser ofta ”Production value”. Film som berör historiska ämnen mår väl av att bjuda på tidstrogna spektakel. I *En nypa mull – vad är vi mer?* lyckades vi dels hitta en stor (och gratis!) kavallerimanöver i gammeldags uniform, dels engagera en flygare som med sin ”Tummelisa” i originalversion från 1917 gjorde uppstigningar för och med vår kamera. De våghalsiga flygbilderna fick vi genom att binda fast filmkameran på flygplanets nos, alldeles bakom propellern. Till mänsklig trovärdighet i den här filmen bidrog inte minst skådespelaren Per Oscarsson som intuitivt gav röst åt ”Döderhultarn”.

© Författarna och Studentlitteratur

En frusen dröm

I början av nittiotalet träffade jag Jan Troell på en filmfestival i litauiska Kaunas. Han visade sin *Il Capitano* (Troell, 1991) och jag min *Jag skall bli Sveriges Rembrandt eller dö!* Vi hade mycket att prata om och fick bra kontakt. Jag berättade att jag fått en förfrågan från Andréemuseet i Gränna om att göra en dokumentärfilm till 100-årsminnet av den katastrofala ballongexpeditionen till Nordpolen 1897. Jag föreslog ett samarbete. Vem skulle vara mer skickad än Troell att göra en sån film? Han hade ju gjort spelfilmen *Ingenjör Andrées luftfärd* 1982 och längtade, visade det sig, efter att återvända till ämnet men i mer dokumentär form. I spelfilmen hade Troell inte kunnat använda så mycket av det autentiska stillbildsmaterialet. Inte heller hade han kunnat utnyttja expeditionsutrustningen som bevarats på museet i Gränna alltsedan den 1930 återfunnits tillsammans med polarfararnas stoft på den gudsförgätna Vitön långt uppe i Ishavet.

Men filmen *Hamsun* (Troell, 1996) kom emellan för Troells del. Den nya Andréefilmen fick ligga på is tills jag på försommaren 1996 under ett festivalbesök på Bornholm drabbades av blindtarmsinflammation. Morgonen efter den akuta operationen ringde händelsevis mobilen – det var Jan Troell som undrade när vi skulle börja jobba! Det där påskyndande förstås läkeprocessen och strax var vi igång med hjälp av ett planeringsstöd från filmkonsulenten Bengt Forslund, många gånger tidigare producent och medförfattare åt Troell.

Vi bestämde oss för att filma på 35 mm för att kunna göra det gamla stillbildsmaterialet full rättvisa. Det blev bråttom att skicka iväg Jan och hans medhjälpare, fotografen Mischa Gavrjusjov, till Spetsbergen och Vitön – filmen skulle ju vara klar nästa sommar och tiden för inspelning den innevarande sommaren var kort. Isförhållanden och väderlek begränsar kraftigt möjligheterna att överhuvudtaget nå Vitön – somliga år är det omöjligt. Jag skyndade mig att skaffa alla tillstånd, ordna med helikoptrar och polarfartyg.

Troell och Gavrjusjov kom efter två veckor hem igen med ett fantastiskt material av blåskimrande isberg, isbjörnar, valrossar och rester från Andréeballongens startplats på Danskön på Spetsbergen. Och

© Författarna och Studentlitteratur

till ödsliga Vitön tog de sig faktiskt. Det är verkligen världens ände. Hur väl än denna utpost filmats var det deprimerande att se bilderna som tagits däruppe. Hur måste det då inte ha varit de sista dagarna för de tre som ändade sina liv här i början av oktober 1897? När deras isflak den andra oktober splittrats i flera små och deras ishydda rämnat strax innan de kom iland på ön, antecknar Andrée med en blandning av resignation och trotsig optimism: ”Det var en stor förändring i vårt läge och våra utsikter. Våra tillhörigheter voro skingrade på flera isblock och dessa drevo hit och dit så att vi måste skynda oss. Lyckligtvis var vädret vackert så att vi kunde arbeta med fart. Ingen hade förlorat modet. Med sådana kamrater bör man kunna reda sig under snart sagt vilka omständigheter som helst.”

Hösten 1996 gick mest åt till finansiering av filmen. Aldrig har jag varit med om att det varit så lätt att få fram pengar till ett projekt. Jan Troells konstnärliga ryktbarhet var naturligtvis en viktig förutsättning liksom den tragiskt storslagna historien. Förutom nordiska bidrag från fyra tv-bolag och tre filminstitut fick filmen stöd från Nordisk Film- & TV-fond samt Canal+ i Frankrike som betalade bra för Europarättigheterna till filmen.

Februari 1997 tillbringade vi på Andréemuseet i Gränna. Vi tittade bland annat på de ryska och amerikanska mynt och sedlar som Andrée, Strindberg och Fraenkel hoppades få festa upp beroende på var landningen skulle ske efter att de flugit över Nordpolen. Men vinden ville inte bära dem dit, is och fukt tyngde ballongen, som efter bara 65 timmars flykt nödlandade på isen, långt från polen. Och nu var vi alltså lämnade ensamma i en förrådslokal på museet som apterats till studio med ballongfararnas söndriga kälkar, matkärl, dagböcker och bilder. Det kändes som en skakande intimitet med de tre som dött på Vitön hundra år tidigare och det var den känslan vi skulle förmedla. Något manus hade vi inte. Jan Troell kunde ju dramats struktur och detaljer sedan tidigare och vid filmningen arbetade han intuitivt med viktig teknisk och kreativ assistans av Gavrjusjov.

De många stillbilderna från förberedelserna för expeditionen i Paris, Stockholm, Göteborg och Spetsbergen skulle bli viktiga berättande visuella element i vår film. Samma gällde arkivfilmen från SVT från hemtransporten och begravningen av ”polarhjältarna” 1930. Nils

 © Författarna och Studentlitteratur

Strindberg hade varit expeditionens fotograf. Hans negativ, som legat infrusna i isen i 33 år, kunde mirakulöst framkallas och publiceras i boken *Med Örnen mot polen* som snabbt men journalistiskt och historiskt övertygande producerades under hösten 1930 i många bästsäljande språkversioner. Vitö-fynden var en internationell sensation.

Strindbergs fotografier reproducerades då i hårt retuscherade kopior. Jan Troell ville inte använda dessa tillrättalagda bilder. Originalen var fläckiga och delvis förstörda av åren i isen men de hade därmed också en större och verkningsfullare autenticitet. Återanvändningen av dessa bilder var själva motorn i Troells lust att ännu en gång berätta historien om expeditionen. Det var fascinerande att se honom arbeta med den stora 35 mm kameran och göra mycket exakta rörelser i de ofta ganska små kopiorna. Vi hade övervägt att arbeta med en trickkamera där åkningar kunde göras med stor precision. Men vi var rädda för att detta skulle resultera i en maskinmässig säkerhet utan den andning och rytm som skänker extra liv åt filmen. Tidigt fanns också tanken att utnyttja korta sekvenser från den tidigare spelfilmen *Ingenjör Andrées luftfärd*. När vi nu frågar vänner som sett dokumentären hur många såna små klipp vi använt, hamnar gissningarna kring 15 eller 20 stycken. Men i själva verket är det över 80! Spelfilmen var gjord i färg men de små klippen visades i svartvitt för att bättre kunna integreras i det gamla stillbilds- och filmmaterialet. Stillbild och rörlig bild är varandras motsatser. Åskådaren bestämmer själv över avläsningen av stillbilden och över hur lång tid han vill ägna den. I filmen är det regissören som har makten. När jag ser den färdiga filmen *En frusen dröm* (Troell, 1997) slås jag just av det märkvärdiga att Troell tycks upphäva denna visuella konflikt och istället gör den till en fördel.

Klippningen av *En frusen dröm* pågick i bortåt ett halvår. Länge hade vi inget manus utan Troell arbetade enbart med bild och musik – framför allt Allan Petterssons åttonde symfoni. Undan för undan växte väven fram. Det här var första gången Jan Troell använde ett modernt digitalt klippbord. Tekniken hade stora fördelar, nu kunde man direkt se vad som hände med övertoningar, frysningar och andra övergångar mellan de många olika bildkällorna. Jag vill påstå att digitaltekniken i hög grad var en förutsättning för de estetiska lösningarna i den här filmen. Om nu Troell här gjorde sin digitala

© Författarna och Studentlitteratur

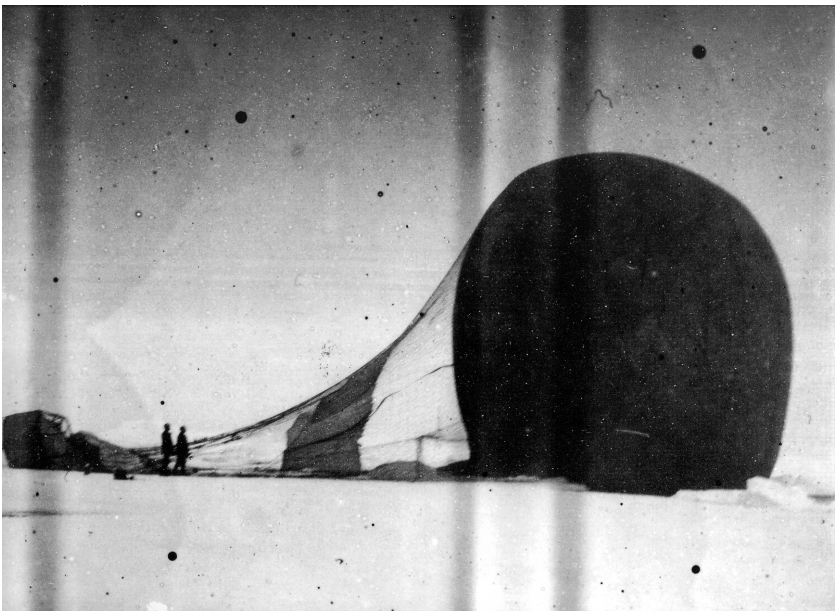
debut så genomfördes slutbearbetningen av filmen med traditionell avancerad teknik i optisk printer, där alla klippbordets avancerade bildväxlingar överfördes och verkställdes på filmnegativ. En dyr process som knappast längre används – med digital teknik även i laboratoriefasen slipper man numera omvägen över printern. Det man gjort i klippbordet kan direkt plockas ut och via digitala videoband arbetar man sedan fram ett komplett negativ för visningskopiorna på 35 mm film.

Den nya teknikens estetiska konsekvenser ser vi både i spelfilm och i dokumentärer. Ofta leder den till alltför högt uppdrivna tempon, bildflöden och extrem ljuddesign. Men det händer inte sällan att digital redigering verkligen bidrar till konstnärliga landvinningar. Den danska filmen *Det højeste straf* (Gislason och Thuesen, 2001) om några danska kommunisters öde i Stalintidens Gulag är ett sådant exempel. Blandningen av stillbilder, unika arkivsekvenser, nyfilmningar av de fruktansvärda slavlägren, intervjuer och en flerskiktad framställning av det historiska förloppet skänker djup och relief åt berättelsen samtidigt som den vinner i konstnärlig täthet och komplexitet. Filmen kändes så inspirerande att vi använde den som huvudnummer i ett tredagarsseminarium på Dramatiska Institutet våren 2001. Från denna start har vi därefter arrangerat ett flertal seminarier på temat ”Att återskapa det förflutna”.

Berättad levande historia

Under inspelningsarbetet med *En frusen dröm* visade det sig att några av de norska fångstmännen från trakten kring Ålesund som varit med om att hitta ballongexpeditionen på Vitön 1930 fortfarande levde, drygt 90 år gamla. Jag for dit och talade med dem. Särskilt minnesgod och berättarglad var Sevrin Skjelten, som inte bara var den förste som skymtade de tinade lämningarna av expeditionen på Vitön utan som dessutom bjöds till Stockholm för att delta i begravningsceremonin. Andréefynden förändrade hans liv, med ”hittelönen” som Aftenposten betalade ut kunde Skjelten omskola sig till elektriker och senare bli framgångsrik fabrikör. Idag står hans stora fabrik där i hemorten Brattvåg som ett högst påtagligt bevis.

© Författarna och Studentlitteratur



Ballongen ”Örnens” snöpliga landning på isen den 14 juli 1897 – långt från Nordpolen och efter 65 timmars besvärlig färd över öppet hav och polaris. Foto Nils Strindberg – en av de många bilder som hittades 1930 och som mirakulöst kunde framkallas efter att ha legat infrusna på Vitön i 33 år.

Vi trodde att en intervju med detta fortfarande vitala sanningsvittne från 1930 skulle bli ett attraktivt ”production value” i vår film och for därför upp till Brattvåg alla tre. Det blev verkligen en fin berättelse och Sevrin hade spännande privata bilder från Vitön i sitt album. Men den raka intervjun fungerade inte i filmens konstnärligt avancerade och flerskiktade berättande. I stället gjorde jag ett särskilt kvartslångt tv-program med Sevrins egen historia kompletterad med arkivfilm från den landssorgspräglade och samtidigt triumfartade hemtransporten av vitöoffren längs norska och svenska kuster – en färd som avslutades och kulminerade med begravningsakten i Stockholms Storkyrka och den bankett i Stadshuset som Sevrin mindes så väl där han satt på en hedersplats. Jag kallade programmet *Vitöns hemlighet* (1998) – levande historia avslöjad och förmedlad av en minnesgod åldring.

© Författarna och Studentlitteratur

Den ordlösa versionen av *En frusen dröm* hade en säregen och tilltalande tragiskt poetisk ton. Vi tyckte själva mycket om den – vi som kunde historien, hade läst dagböcker, brev och dokument. Men naturligtvis behövde publiken orden och nu började jag servera Troell olika lämpliga utsnitt ur originaltexterna. Inlästa citat prövades på plats i filmen. Vi var rädda att vi skulle behöva skriva en särskild berättartext, men efterhand visade det sig att vår ihopredigerade autentiska text bar rakt igenom för att återberätta och begränsa historien, till det autentiska underlaget. Värst var det med början och slutet. Men till slut kom August Andrées hemligt älskade Gurli Linder oss till hjälp. Hon hade figurerat som rollgestalt redan i spelfilmsversionen men sedan dess hade tidigare sekretessbelagt material släppts och smått gripna tog vi del av hennes aldrig vikande trohet mot den man vars öppet bekända kärlek hon aldrig fick del av. Ännu 1930 skriver hon till honom som om han, den hemvändande döde hjälten, kunde ta del av hennes ömma brev. ”Min käre August, jag ser och hör dig och därvid kommer alltid samma fråga: vad blev det av allt som en gång var du? Finns du i en annan skepnad någonstädes i det oändliga universum och kan då min kärleks tankar göra något för dig? […] Jag kan ännu känna hur ont det gjorde, när du sa mig: Du eller expeditionen. Den måste ta mig helt.”

När vi arbetade med filmen hade hundra år gått sedan expeditionen förbereddes. Det var märkligt att så mycket material kring dessa expeditionsdeltagare fortfarande påträffades. Vi kunde utnyttja tidigare okända brev från den mest anonyme av de tre, Knut Fraenkel och vi lyssnade på fonografrullar från Nils Strindbergs förlovning med Anna Charlier, hon som aldrig riktigt övergav sin förlorade Nils trots nytt äktenskap och nytt hemland. Annas engelske make uppfyllde generöst hennes sista önskan: att hon skulle få sitt hjärta begravt hos Nils i Stockholm. På fonografrullen från hösten 1896 hör vi Nils Strindbergs far hålla tal till de unga tu. Han berättar om sina sorger i livet och hur han nu hoppas att Anna ska bli en ersättning för en älskad dotter som dött bara fem år gammal. Inom kort ska han också mista den son han nu talar till.

Att detta filmprojekt handlade om tidens flykt framgår också i intervjuboken *Uppehåll i Smygehuk* (2001). Där berättar Troell för redaktören Gunnar Bergdahl om filmens tillkomst:

 © Författarna och Studentlitteratur

> Jag är väldigt glad över *En frusen dröm*. Det var roligt, stimulerande och spännande att göra den filmen. För mig handlade projektet väldigt mycket om tid. Plötsligt var vi närvarande, trots avstånden i tid och rum, genom de foton som togs under expeditionen. Hur många gånger har jag inte suttit med förstoringsglaset där på museet och tittat på detaljer. De där gamla fotografierna har en fantastisk skärpa och alla föremålen som finns kvar som jag kunde studera. Dessutom orden som finns där i de återfunna dagböckerna. När vi startade arbetet hade vi också tillgång till min spelfilm och kunde göra precis motsatsen till vad jag gjorde med den. Där klippte jag in korta dokumentära sekvenser för att öka autenticiteten och här kunde jag klippa in korta spelfilmsbitar för att ge liv åt stillbilderna. Det var oerhört stimulerande att arbeta på det sättet. Dessutom kunde jag återvända till den musik jag ursprungligen hade tänkt för spelfilmen, Allan Pettersons 8:e symfoni, som jag då efter lång tids funderande tyckte blev för stark. Men till dokumentären passade den underbart och filmen blev klar i tid till 100-årsjubileet 1997.

Ändå undrar jag ibland om den här filmen verkligen är en dokumentärfilm. Den bygger på dokument, javisst. Men alla texter läses av skådespelare och filmen är medvetet dramaturgiskt byggd och kontrollerad. Ibland vore det bäst om man fick kalla en film för just ”film” och inget annat. Men det går inte för sig – hur ska då till exempel planerarna på tv kunna stoppa ner något så svårhanterligt som ”film” i sina tablåer? Inte heller Troell vill gärna ringa in begreppet dokumentärfilm. *En frusen dröm* var bara en timme, och för att få ett helaftonsprogram vid biograflanseringen tog vi fram nya kopior på Troells *Uppehåll i myrlandet* (1964), hans halvtimmeslånga förstlingsverk i fiktionsgenren och samtidigt hans första film med Max von Sydow i huvudrollen. Denne kom just hem från att ha varit Jesus i Hollywood. Ena dagen frälsare, som till slut uppstiger till himlen, andra dagen en bromsare på ett norrbottniskt malmtåg som börjar med att oförmodat kliva av i mygghelvetet. Det låter verkligen som en omvänd klassresa. Men också bromsaren visar sig i slutscenen förfoga över överjordiska krafter. *En frusen dröm* fick ett mycket bra mottagande och blev inbjuden till en rad festivaler världen över.

© Författarna och Studentlitteratur

Radio som film

Nästa film med Troell blev *"92,8 Mhz … drömmar i söder"* (1999), ett halvtimmeslångt inslag i den dokumentära långfilmen *Från Sverige – i tiden* där de övriga bidragen var gjorda av Susanna Edwards, Nina Hedenius och Stefan Jarl. Troell samarbetade här med sin fru Agneta, som gjorde intervjuer med DV-kamera med människorna kring den lilla lokalradiostationen på Söderslätt, med studio och träfflokaler i Trelleborg. Det är en hemtrevlig verksamhet med önskeskivor och flitigt hälsande till vänner i trakten. Det kan vara långt mellan gårdarna och sändningarna minskar avstånden mellan människorna.

92,8 Mhz utspelade sig visserligen i nutiden inför millennieskiftet, men filmen innebar samtidigt nya strövtåg i det i förflutnas skånska landskap. Människorna vi mötte var nästan alla äldre, deras musikval gick 20–60 år tillbaka i tiden och i deras minnen materialiserades folkhemmet, en vacker och nästan förverkligad utopi, idag tyvärr själv mest ett nostalgiskt minne. En man på drygt 80 år tar fram ett gammalt fotografi av sin mycket begåvade faster. Men eftersom det inte fanns pengar i barndomshemmet hade hon ingen möjlighet att studera vidare och förverkliga yrkesdrömmen att bli lärarinna. Så tar han ner en tavla med blommor från väggen och berättar att det var fastern som målat den. Han vänder på tavlan och där sitter hennes skolbetyg med högsta beröm i alla ämnen. Den gamle mannen säger sorgset men stolt att hennes betyg är bättre än en senare mycket berömd skolkamrats. Det var själve Per-Albin Hansson, statsministern som 1928 lanserade begreppet "folkhemmet." Bilden av hur människor här i landet för bara hundra år sen hindrades att förverkliga sina möjligheter är för mig det starkast kvardröjande minnet av mötet med alla söderslättborna i den här filmen.

Epilog – *Närvarande*

Fotografen Georg Oddner är sedan början av 1960-talet en av Jan Troells närmaste vänner. De möttes kring varsin film på Malmö-TV.

© Författarna och Studentlitteratur

Under åren som gått har de kommenterat, kritiserat och uppmuntrat varandras arbete med bildskapande på film och i fotografi. I slutet på 80-talet kom en propå från Danmark till Troell om att delta i en internationell samproduktion om stillbildsfotografer. För Troell var valet av vännen Georg självklart. Men projektet kom aldrig till stånd. Troell ville dock inte släppa tanken och efter att ha fullbordat spelfilmen *Så vit som snö* (2001), kom han till mig och frågade om vi inte kunde arbeta tillsammans igen – nu kring den porträttdokumentär om Georg Oddner, som så småningom fick titeln *Närvarande* (2003). I *Närvarande* använde Troell en liten DV-kamera och ett ganska billigt men avancerat digitalt redigeringssystem. 35 mm-kopiorna blev till slut, efter inledande och mycket besvärande tekniska problem på laboratorierna, märkvärdigt bra. Georg Oddners valörrika fotografier hade ställt krav. Tillsammans med Troell och Oddner fick jag under inspelningen delta i en nästan 80 år lång färd genom Georgs liv, en resa som förde oss till länder och platser som betytt mycket för honom under uppväxten och i yrkeslivet: Estland, Tallinn, Moskva och New York.

Som stillbildsfotograf har Oddner haft många anledningar att fundera över vad tid är. ”Ett motiv förändrar sig nämligen blixtsnabbt. Det kan vara bara att man lutar ett huvud eller att solen går i moln eller flyttar eller en fågel som satt bakom eller framför en gren som blåser i vinden […] Allt det har en sån oerhörd betydelse i en stillbild.” I ett fotografi stelnar tiden, och det finns så mycket i det förflutna som lockar till nya filmberättelser. Men tv har mindre och mindre pengar och färre sändningstider för genomarbetade dokumentärer. Det blir svårare och svårare att locka publiken att se dem på biograf.

Ytterligare en faktor är besvärande. I ett kommersialiserat medieklimat stegras också priset på arkivfilm, på fotografier och på musik. De senaste åren har uppgången varit våldsam och i fallen *En frusen dröm* och *Närvarande* har kostnaderna bara för musik- och bildrättigheter för Norden legat kring en halv miljon kronor. Att köpa loss rättigheterna för övriga världen kostar ytterligare hundratusentals kronor. Dessa pengar hade vi inte och därför kan filmerna inte säljas till de utländska tv-kanaler som visat intresse. Vad de erbjuder understiger kostnaderna för rättigheterna, som dessutom gäller för begränsad tid.

© Författarna och Studentlitteratur

Till sist vill jag påtala och understryka att sådana problem endast kan tacklas med filmpolitiska åtgärder. Kulturdepartementet måste förstå att det internationella kulturutbytet på dokumentärfilmsområdet allvarligt hotas om det inte ges möjlighet att utnyttja den arkivfilm och de fotografier, de dokument och den musik, som måste till när det förflutna ska återskapas på film. De är alla nödvändiga för att göra bilden av historien mer begriplig, och för att ge relief åt den komplexa och föränderliga samtiden.

© Författarna och Studentlitteratur

Referenser

”41 filmer visas vid PA-filmdagar”, *Arbetsgivaren,* 1960:15.

Aghed, Jan, ”Smidigt fungerande illusioner”. *Sydsvenska Dagbladet*, 98-10-09.

Alfredsson, Arnold. *Arnold i Lida: Sällsamma minnen och möten*. Eget förlag, 2003.

Almqvist, Stig. ”Sverige på vita duken”. *STFs Årsskrift 1945*.

Andersson, Jan-Olov, ”Skildring av krigets vansinne”, *Aftonbladet*, 98-10-09.

Andersson, Lars Gustaf & Hedling Erik (red.), *Modern Filmteori I*, Lund, 1995.

Andersson, Lars M., Berggren, Lars & Zander, Ulf (red.), *Mer än tusen ord. Bilden och de historiska vetenskaperna*, 2001.

”Annandagspremiärer – Röda Kvarn”, Jerome. *Dagens Nyheter*, 30-12-27.

Appleby, Joyce, Hunt, Lynn & Jacob, Margaret, *Telling the Truth about History*, New York & London, 1994.

Arendt, Hannah (1963), *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*.

”Arkiv för biografbilder?”, osignerad, *Svenska Dagbladet*, 11-10-11.

Aronsson, Peter, ”Den historiska romanen och historikerna. Vilhelm Mobergs *Rid i Natt!* i debatten”, i Nettervik, Ingrid (red.), *Vilhelm Moberg i blickpunkten*, Växjö, 1999.

Aronsson, Peter (red.), *Makten över minnet. Historiekultur i förändring*, Lund, 2000.

Aronsson, Peter & Johansson, Lennart, *Ett landskap minns sitt förflutna. Monument och minnesmärken i Värend och Sunnerbo*, Växjö, 2003.

Aronsson, Peter & Larsson, Erika (red.), *Konsten att lära och viljan att uppleva. Historiebruk och upplevelsepedagogik vid Foteviken, Medeltidsveckan och Jamtli,* Växjö, 2002.

Asplund, Karl, *Författaren Prins Wilhelm: en studie*, 1966.

© Författarna och Studentlitteratur

Bann, Stephen, *Romanticism and the Rise of History*, New York, 1995.
Barthes, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie,* Paris, 1980.
Barthes, Roland, ”Rhetoric of the Image”, i *Image, Music, Text*, London, 1984 (1977).
Bauman, Zygmunt, *Auschwitz och det moderna samhället*, Göteborg, 1991.
Bazin, André, *What is Cinema? Volume 1–2 Essays Selected and Translated by Hugh Gray,* Los Angeles, London, 1967.
Beijbom, Ulf, (text) & Ekstrand, Sune, (foto), *Vilhelm Moberg och utvandrarbygden,* Stockholm, 1993.
Bennett, Tony, *The birth of the museum: history, theory, politics,* London, New York, 1995.
Berg, Gustaf, ”Ett Stockholms stads filmarkiv”, i *Om jag vore stadsfullmäktig*, 1915.
Berg, Gustaf, ”Propaganda och historia”, *Svensk skolfilm och bildningsfilm,* nr 99, 1932.
Bergan, Ronald, *Eisenstein, A Life in Conflict*, London, 1997.
Berggren, Lars, *Giordano Bruno på Campo dei Fiori. Ett monumentprojekt i Rom 1876–1889*, Lund, 1991.
Berkaak, Odd Are, ”Oppgjøret ved OK Corral: Tolkninger, fortellinger og virkninger, i *Dugnad”, Tidskrift for etnologi* 25, 1999.
Betz, Kate, ”As the Tycoons Die: Class-struggle and Censorship in the Russian Cinema 1917–1921”, i Nilsson, Nils Åke (ed.), *Art, Society, Revolution. Russia 1917–1921*, Stockholm, 1979.
Betz, Kate, ”Den sovjetiska agit-filmen 1917–21”, i Betz, Kate, Broström, Jonas & Kwiatkowski, Alexander, *Film, samhälle och propaganda. Filmens användning för opinionspåverkan och propaganda under den ryska revolutionen, den svenska beredskapen och det kalla kriget*, Stockholm,1982.
Betz, Kate, ”Kulturrevolutionen som utopi eller realpolitik? Anteckningar kring den framväxande sovjetfilmen”, i Furhammar, Leif, Jerselius, Kjell & Sjögren, Olle (red.), *Rörande bilder. Festskrift till Rune Waldekranz*, Stockholm, 1981.
”Bild- och ljudanvändning på kursschema i Sundsvall”, i *Arbetsgivaren* 1960:3.
Billington, James H., *The Icon and the Axe. An Interpretive History of Russian Culture*, New York, 1970 (1966).

 © Författarna och Studentlitteratur

Björkin, Mats, ”Industrial Greta: Some thoughts on an industrial film”, *Nordic Explorations: Film Before 1930*, Fullerton, John & Olsson, Jan (red.), London, 1999.
Blom, K. Arne, ”Vilhelm Moberg hade fått Nobelpriset!”, i *Tidningen Boken,* 1998.
Bordwell, David, *The Cinema of Eisenstein*, Cambridge, Massachusett, London, 1993.
Bordwell, David, ”The Music Analogy”, *Yale French Studies*, No 60, 1980.
Bordwell & Thompson, *Film History: An Introduction,* New York, 1994.
Bourdieu, Pierre, *Photography. A Middle-Brow Art*, Stanfort, 1990.
Bown, Matthew Cullerne, *Art under Stalin*, Oxford, 1991.
Brandenberger, D.L. & A.M. Dubrovsky, ”’The People Need a Tsar’: The Emergence of National Bolshevism as Stalinist Ideology, 1931–1941”, *Europe-Asia Studies*, Vol. 50, No. 5, 1998.
Cartmell, Deborah, Hunter, Heidi Kaye & Whelelan, Imelda (eds.), *Trash Aestethics. Popular culture and Its Audience,* London; Sterling; Virginia, 1997.
Chambers, Deborah, ”Family as Place: Family Photograph Albums and the Domestication of Public and Private Space”, i Schwartz, Joan M. & Ryan, James R. (eds.), *Picturing Place. Photography and the Geographical Imagination*, London, New York, 2003.
”’Charlotte Löwensköld’ på Röda Kvarn”, signaturen Eveo, *Svenska Dagbladet*, 30-27-12.
Christie, Ian, ”Retrospective: Ivan Grozni (Ivan the Terrible)”, *Monthly Film Bulletin*, Vol. 54, December 1987.
Chrusjtjov, Nikita, *Chrusjtjov minns*, Stockholm, 1971.
Citron, Michelle, *Home Movies and Other Necessary Fictions*, London, Minneapolis, 1999.
Cole, Tim, *Images of the Holocaust. The Myth of the ’Shoah Business’,* London, 1999.
Couldry, Nick, *The place of media power: pilgrims and witnesses of the media age,* London, 2000.
Dahlström, Edmund, *Information på arbetsplatsen: Sociologiska studier av företagets kommunikationsproblem*, Stockholm, 1956.
”De kungliga och filmen”, osignerad, Svensk skolfilm och bildningsfilm, nr 31, 192.
”Debatten: Reklam i TV”, i *Arbetsgivaren* 1959:7.

© Författarna och Studentlitteratur

Dokumentärfilm, *Into the Breach – Saving Private Ryan*, 1998. Extramaterial på dvd-utgåvan av filmen.
Dubois, Philippe, *L'Acte photographique,* Bruxelles, Fernand Nathan-Labor, 1983.
"'Dunungen' på Röda Kvarn", signaturen Lill, *Svenska Dagbladet*, 411227.
Dwight Macdonald, *Masscult & Midcult, I Against the American Grain*, New York, 1962.
Edgerton, Gary, *Ken Burns's America*, New York, 2001.
Eidevall, Gunnar, *Vilhelm Mobergs emigrantepos: studier i verkets tillkomsthistoria, dokumentära bakgrund och konstnärliga gestaltning*, Stockholm, 1974.
Eisenstein, Sergei, *Film Form. Essays in Film Theory*, New York, 1973 (1948).
Eisenstein, Sergei, *Yo. Mina memoarer*, Lund, 1992 (1984).
Ekström, Anders, *Den utställda världen: Stockholmsutställningen 1897 och 1800-talets världsutställningar*, Stockholm, 1994.
Ekström, Anders, "Konsten att se ett landskapspanorama: Om åskådningspedagogik och exemplarisk realism under 1800-talet", i *Publika kulturer – att tilltala allmänheten, 1700–1900*, 2000.
Etkind, Aleksandr, *En omöjlig passion. Psykoanalysen i den ryska revolutionens tid*, Stockholm, 2001 (1993).
"'Europavinnare' visas i Göteborg vid PA-dagar", i *Arbetsgivaren* 1960:20.
Eyerman, Ron, *Cultural Trauma. Slavery and the Formation of African, American Identity,* Cambridge, 2002.
Fevrell, Walter, "Biografen i åskådningsundervisningens tjänst", i *Lundsbergs skola år 1912*, 1912.
Fevrell, Walter, "Åskådningsundervisningen och de kinematografiska bilderna", särtryck ur *Verdandi*, 1915.
Fevrell, Walter, *Våra föreläsningsföreningar och de kinematografiska bilderna*, 1917.
"Filmdagar ger PR: Allt fler filmer i utländsk tävlan", i *Arbetsgivaren* 1959:14.
Filmen i näringslivets tjänst, Stockholm, PA-rådet, 1960.
"Filmfestival för industrin i PA-rådsregi", *Arbetsgivaren* 1958:18.
Fitzpatrick, Sheila, *The Commissariat of Enlightenment. Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky*, Cambridge, 1970.

 © Författarna och Studentlitteratur

Florin, Bo, *Den nationella stilen: Studier i den svenska filmens guldålder*, Stockholm, 1997.
Forslund, Bengt, *Vilhelm Moberg, filmen och televisionen: fakta och kommentarer: brevväxlingar och debattinlägg,* Stockholm, 1998.
Furhammar, Leif, ”Svensk dokumentärfilmshistoria från PW till TV”, *Filmhäftet*, nr 38–40, 1982.
Furhammar, Leif, *Filmen i Sverige*, Höganäs, 1991.
G. M-g, ”Skioptikonet i skolans tjänst”, *Fotografisk tidskrift*, löpnr 185, 1900.
Gaddis, John Lewis, *The Landscape of History. How Historians Map the Past*, Oxford, 2002.
Gerner, Kristian, *Svårt att vara ryss. På väg mot postsovjetismen. Sex essäer om ryska identitetsproblem*, Lund, 1989.
Gerner, Kristian, *Centraleuropas historia*, Stockholm, 1997.
Gerner, Kristian & Karlsson, Klas-Göran, *Nordens Medelhav. Östersjöområdet som historia, myt och projekt*, Stockholm, 2002.
Gillberg, Jan, ”Den ekonomiska grundvalen för kommersiell television i Sverige”, Stencil från Industriens Utredningsinstitut IUI 1959:1, Stockholm: Industriens utredningsinstitut, 1959.
Gillespie, David, *Early Soviet Cinema. Innovation, Ideology and Propaganda*, London; Wallflower, 2000.
Goodwin, James, *Eisenstein, Cinema, and History*, Urbana, Chicago, 1993.
”Greven från gränden”, signaturen Lill, *Svenska Dagbladet*, 49-06-08.
”Guldmedalj för kortfilm till prinsen”, Age, *Dagens Nyheter*, 11/2, 48-02-11.
Gustafsson, Lotten, *Den förtrollade zonen: lekar med tid, rum och identitet under Medeltidsveckan på Gotland*, Stockholm, 2002.
Hadenius, Stig, *Kampen om monopolet: Sveriges radio och TV under 1900-talet*, Stockholm, 1998.
Haldén, Folke, ”TV-annons – inget för oss?”, i *Arbetsgivaren* 1957:9, 1957.
Hallgren, Frans, ”Kinematografien som bildningsmedel”, *Svensk Läraretidning*, nr 48, 1911.
Hallgren, Frans, ”Kinematografen som kulturhistoriskt organ”, *Biografen*, nr 3, 1913.
Hallgren, Frans, ”Kinematografien ett bildningsmedel”, 1914.
Hallingberg, Gunnar, ”Stockholm-Motala. Radion i Sverige från 20-tal till 50-tal”, Stockholm 1999.

© Författarna och Studentlitteratur

Halperin, Charles J., ”Russia in The Mongol Empire in Comparative Perspective”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 43, No 1, June 1983.

Henderson, Elizabeth, ”Majakovskij and Eisenstein Celebrate the Tenth Anniversary”, *The Slavic and East European Journal*, Vol. 22, No 2, Summer 1978.

Higson, Andrew, *English Heritage, English Cinema. Costume Drama Since 1980*, Oxford, 2003.

Hirdman, Anja, *Tilltalande bilder: Genus, sexualitet och publiksyn i Veckorevyn och Fib aktuellt*, Stockholm, 2001.

Hirsch, Marianne, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, 1997.

Holmberg, Håkan, & Johnson, Anders, *Man märker avsikten: Om historieförfalskarna på Sveriges Television*, Stockholm, 2000.

Hulenvik, Bertil, *Utvandrarromanens källor: förteckning över Vilhelm Mobergs samling av källmaterial*. Emigrantinst. (Utvandrarnas hus), Växjö, 1972.

Hunt, Lynn (ed.), *The Invention of Pornography: Obscentity and the Origins of Modernity 1500–1800*, New York, 1993.

Höjerberg, Thomas, ”Realistisk krigsfilm – omskakande Spielbergsuccé”, *Sydsvenska Dagbladet*, 98-08-12.

Idestam-Almqvist, Bengt, *Sergei Eisenstein. Ett konstnärsöde i Sovjet*, Stockholm, 1951.

”Industrifilmer från Tyskland tog förstapris”, i *Arbetsgivaren* 1960:19.

”Industrifilm på höst-expo”, i *Arbetsgivaren* 1958:9.

”Intresset stort för filmdagarna i PA-rådets regi”, i *Arbetsgivaren* 1960:6.

Jensen, Sven Sødring, *Historieundervisningsteori*, Köpenhamn, 1978.

Johansson, John, (red.), *En smålandssocken emigrerar: en bok om emigrationen till Amerika från Långasjö socken i Kronobergs län*. Långasjö emigrantcirkel, Långasjö, 1967.

Johansson, Roger, *Kampen om historien: Ådalen 1931: sociala konflikter, historiemedvetande och historiebruk 1931–2000*, Stockholm, 2001.

Jonsson, Kjell & Öhman, Anders, ”Introduktion”, i *Populära fiktioner*, Jonsson, Kjell & Öhman, Anders (red.), Lund, 2000.

Jönsson, Mats, *Film och historia. Historisk Hollywoodfilm 1960–2000*, Lund, 2004.

 © Författarna och Studentlitteratur

Karlegärd, Christer & Karlsson, Klas-Göran, *Historiedidaktik,* Lund 1997.
Karlsson, Klas-Göran, *Historieundervisning i klassisk ram. En didaktisk studie av historieämnets målfrågor i den ryska och sovjetiska skolan 1900–1940*, Lund, 1987.
Karlsson, Klas-Göran, ”Tio år som skakat världen *eller* tio århundraden av förtryck”, i Andersson, Lars M. & Zander, Ulf (red.), *In med historien! Fem historiker om korta och långa perspektiv i samtidshistorien*, Lund, 1997.
Karlsson, Klas-Göran, *Historia som vapen: historiebruk och Sovjetunionens upplösning 1985–1995*, Stockholm, 1999.
Karlsson, Klas-Göran, *Terror och tystnad. Sovjetregimens krig mot den egna befolkningen*, Stockholm, 2003.
Karlsson, Klas-Göran & Zander, Ulf (eds.), *Echoes of the Holocaust. Historical Cultures in Contemporary Europe*, Lund, 2003.
Kinder, Marsha, ”The Image of Pathriarchal Power in *Young Mr. Lincoln* (1939) and *Ivan the Terrible, Part 1* (1945)”, *Film Quarterly,* Vol. 39, No. 2, Winter 1985–86.
Kipnis, Laura: ”Pornography”, i *The Oxford Guide to Film Studies*, Hill John & Gibson Pamela Church (eds.), Oxford, 1998.
Kirshenblatt-Gimblett, Barbara, *Destination culture: tourism, museums, and heritage,* Berkeley, 1998.
Klynne, Allan, *Svenska Dagbladet*, 98-08-13.
Kozlov, Leonid, ”The Artist and the Shadow of Ivan”, i Taylor, Richard & Spring, Derek (eds.), *Stalinism and Soviet Cinema*, London, New York 1993.
”’Kring en örlogsstad’ och ’Den stora lögnen’”, signaturen Esq, *Svenska Dagbladet*, 37-12-27.
”Kulturfilm”, osignerad, *Filmbladet* nr 16, 1917.
Kuoppamäki, Lauri, *Filmen som bildningsmedel*, 1926.
Lahnhagen, Rolf (1954), ”Studieobjekt: människan i arbete”, i *Arbetsgivaren* 1954:3, 3.
Larsson, Hans, *Kunskapslivet: uppforstringspsykologi*, 1909.
Larsson, Hans Albin (red.), *Historiedidaktiska utmaningar*, Jönköping, 1998.
Linderborg, Åsa, *Socialdemokraterna skriver historia: historieskrivning som ideologisk maktresurs 1892–2000* , Stockholm, 2001.
Lindström, Lars, ”Filmarprinsen”, i *Film & TV,* nr 2, 1987.

© Författarna och Studentlitteratur

Ludvigsson, David, *The Historian-Filmmaker's Dilemma: Historical Documentaries in Sweden in the Era of Häger and Villius*, Uppsala, 2003.
Lundström, Sixten, *Undersökningen Vad betyder kulturmiljön för dig?,* Stockholm, 2000.
Lövgren, Håkan, *Eisenstein's Labyrinth. Aspects of a Cinematic Synthesis of the Arts*, Stockholm, 1996.
Magnusson, Bengt (1960), "Högre standard på industrifilmerna – festivalintryck", i *Arbetsgivaren* 1960:1.
Marcus, Greil, *The Dustbin of History*, Cambridge, Massachusetts, 1995.
Marcus, Steven, *The other Victorians: A study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*, New York, 1974.
Marx, Karl, *Louis Bonapartes adertonde Brumaire*, Göteborg, 1981 (1852).
Matuszewski, Boleslas, *Une nouvelle source de l'histoire – (Creation d'un dépot de cinematographie historique)*, Paris: Noizette et Cie, 1898.
Moberg, Vilhelm, *Sänkt sedebetyg,* Stockholm, 1935.
Moberg, Vilhelm, *Utvandrarna,* Stockholm, 1949.
Moberg, Åsa, "Godkänd balans mellan manligt och kvinnligt", *Aftonbladet,* 98-11-20.
Mulvey, Laura, *Fetischism and couriosity*, London, 1996.
Mäki-Petäys, Mari, "Warrior and Saint. The Changing Image of Alexander Nevsky as an Aspect of Russian Imperial Identity", i Chulos, Chris J. & Remy, Johannes (eds.), *Imperial and National Identities in Pre-Revolutionary, Soviet, and Post-Soviet Russia*, Helsingfors, 2002.
Mälarstedt, Kurs, "Varje år drömmer han om Dagen D", *Dagens Nyheter*, 98-10-11.
Nesbet, Anne, "*Ivan the Terrible* and 'The Juncture of Beginning and End'", i Lavalley, Al & Scherr, Barry P. (eds.), *Eisenstein at 100. A Reconsideration*, New Brunswick, New Jersey, 2001.
Nesbet, Anne, *Savage Junctures. Sergei Eisenstein and the Shape of Thinking*, London, 2003.
Neuberger, Joan, *Ivan the Terrible*, London, 2003.
Neuberger, Joan, "The Politics of Bewilderment. Eisenstein's *Ivan the Terrible* in 1945", i Lavalley, Al & Scherr, Barry P. (eds), *Eisenstein at 100. A Reconsideration*, New Brunswick; New Jersey, 2001.

 © Författarna och Studentlitteratur

Nichols, Bill, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington. 1991.
Nichols, Bill, *Blurred Boundaries*, Bloomington, Indianapolis, 1994.
Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indianapolis, 2001.
Nichols, Bill, The Memory of Loss: Péter Forgács's Saga of Family Life and Social Hell. Bill Nichols in Dialogue with Péter Forgács, i antologi under publicering Renov, Michael & Nichols, Bill (eds.), 2003.
Nietzsche, Friedrich *Om historiens nytta och skada: en otidsenlig betraktelse,* Stockholm, 1998 (1873).
Nora, Pierre & Lawrence D. Kritzman, (eds.), *Realms of memory: rethinking the French past,* New York, 1996.
Nordberg, Karin, *Folkhemmets röst: radion som folkbildare 1925–1950*, Eslöv, 1998.
Nordmark, Dag, *Finrummet och lekstugan. Kultur- och underhållningsprogram i svensk radio och TV,* Stockholm, 1999.
"När prins Wilhelm filmar i Råsunda", osignerad, *Tidskrift för Svensk skolfilm och bildningsfilm* nr 11, 1930.
Osignerad, "Animal House Goes to War", *TIME Magazine*, 79-04-16.
O'Toole, Laurence, *Pornocopia: Porn, sex, technology and desire*, London, 1999.
Paretti, Christopher, "Medal of Honor: Allied Assault", www.insidemacgames.com (2003-12-04).
Paulsson, Nils och Samuelsson, K.O. (1954), "TV-utredningen på villovägar", i *Arbetsgivaren* 1954:22.
Perrie, Maureen, *The Cult of Ivan the Terrible in Stalin's Russia*, Houndmills, Basingstroke, Hampshire, New York, 2001.
Pigeon, Renée: "'No mans Elizabeth': The Virgin Queen in Recent Films", i *Retrovisions. Reinventing the Past in Film and Fiction* Cartmell, Deborah, Hunter, I.Q. and Whelehan, Imelda (eds.), London, 2001.
Pizzello, Stephen, "Five-Star General", *American Cinematographer*, augusti 1998.
Plantinga, Carl, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge, 1997.
Portuges, Cathrine "Home Movies, Found Images and the 'Amateur Film' as Witness to History" i *The Moving Image,* 2003.

© Författarna och Studentlitteratur

Probst, Christopher, ”The Last Great War”, i *American Cinematographer*, augusti 1998.
”Puzzy Power manifestet”, www.innocentpictures.com (2003-12-10).
På tur i Vilhelm Mobergs Utvandrarbygd. u. å.
Qvist, Per Olov, *Jorden är vår arvedel: Landsbygden i svensk film 1940-1959*, Uppsala, Filmhäftet, 1986.
Radiolyssnaren, nr 28, 1928.
Radiotjänst – en bok om programmet och lyssnarna, Dymling, Carl Anders (red.), Stockholm, 1929.
Reed, John, *Tio dagar som skakade världen*, Stockholm, 1975 (1967).
Rehlin, Gunnar, ”Steven Spielberg, Sagofarbror och sanningssökare”, *Tidningen Vi*, nr 35/36, 98-08-27.
Reid, Susan E., ”All Stalin’s Women: Gender and Power in Soviet Art of the 1930s”, *Slavic Review*, Vol. 57, No. 1, Spring 1998.
Renov, Michael (red.), *Theorizing Documentary*, New York, London, 1993.
Rodell, Magnus, *Att gjuta en nation: statyinvigningar och nationsformering i Sverige vid 1800-talets mitt*, Stockholm, 2000.
Rohdin, Mats, *Vildsvinet i filmens trädgård. Metaforbegreppet inom filmteorin*, Stockholm, 2003.
Ronström, Owe, ”Sverige och de nya svenskarna”, i *Invandrare och minoriteter,* Lyngby, 1993.
Root, Robert L., *The rhetoric of Popular Culture. Advertising, Advocacy, and Entertainment*, New York, 1987.
Rosenstone, Robert, *Visions of the Past. The Challlenge of Film to Our Idea of History*, London, Harvard, 1995.
Rosenzweig, Roy & David Thelen, *The Presence of the Past: Popular uses of History in American Life*, New York, 1998.
Rowland, Daniel B., ”Moscow – The Third Rome or the New Israel?”, *The Russian Review*, Vol. 55, October 1996.
Rowling, J.K., *Harry Potter och fången från Azkaban*, Stockholm, 1999.
Rydh, Sven-Eric, *Strövtåg i Vilhelm Mobergs stenrike,* Stockholm, 1974.
Rydh, Sven-Eric: *Strövtåg i Vilhelm Mobergs stenrike,* Stockholm, 1985.
”Röda kvarn”, signaturen Lbk, *Stockholms Dagblad*, 30-12-27.
”Röda Kvarn: Den stora lögnen”, signaturen R. H-d, *Stockholms-Tidningen*, 37-12-27.

 © Författarna och Studentlitteratur

”Röda kvarn: ’Dunungen’”, signaturen Larz, *Stockholms-Tidningen*, 41-12-27.
”Röda Kvarn: Dunungen”, signaturen O.R-t, Dagens Nyheter, 41-12-27.
Samuel, Raphael, *Theatres of Memory*, London, 1994.
Sandberg, Mark B., *Living pictures, missing persons: mannequins, museums and modernity,* Princeton, 2003.
Schaeffer, Jean-Marie (1987), *L’image précaire. Du dispositif photographique*, Paris.
Schlegel, Hans-Joachim, ”Aleksandr Nevskij, ’Alexander Newsky’, 1938”, i Rother, Rainer (Hrsg.), *Mythen der Nationen. Völker im Film*, Berlin: Deutsches Historisches Museum 1998.
Schmiegelt, Ulrike, ”Geschichte als Begründung der Autokratie”, i Flacke, Monika (Hrsg.), *Mythen der Nationen. Ein Europäisches Panorama*, Berlin, 1998.
Seton, Marie, *Sergei M. Eisenstein. A Biography*, London, 1952.
SF:s Skolfilmsavdelning, ”Bildningsfilmer tillgängliga för skolor, föreläsningsföreningar, social upplysningsverksamhet m.m. säsongen 1924-25”.
Sjöberg, Patrick, *The World in Pieces. A Study of Compilation Film*, Stockholm: Aura Förlag, 2001.
Smith, Gary A., *Epic films: Casts, Credits and Commentary on over 250 Historical Spectacle Movies*, London, 1991.
Snickars, Pelle, *Svensk film och visuell masskultur 1900*, 2001.
Sobchack, Vivian, *The Peristence of History. Cinema, Television, and the Modern Event*, New York, 1996.
Sobchack, Vivian, ”The Insistent Fringe: Moving Images and Historical Consciousness”, *History and Theory*, vol 36, nr 4, 1997.
Sorlin, Pierre, *The Film in History. Restaging the Past*, Totowa, New Jersey, 1980.
”SRF-konferensen: Mer och mer information krävs kring arbetsstudierna”, i *Arbetsgivaren* 1959:16.
Stalin, Josef, *Marxismen och den nationella frågan*, Moskva, 1950.
Sundbärg, Gustav: *Emigrationsutredningen. Bil. 16, Det svenska folklynnet: aforismer. Förtitel: Folklynnet och utvandringen,* Stockholm, 1911.
Sundholm, Magnus, ”Välkommen till min värld”, *Aftonbladet*, 98-09-13.

© Författarna och Studentlitteratur

Swallow, Norman, *Eisenstein: A Documentary Portrait,* New York, 1977.
"Svensk och fransk romantik på Röda kvarn", signaturen Lbk, *Dagens Nyheter*, 37-27-12.
"'Sälja med film' populärt avsnitt på PA-konferens", i *Arbetsgivaren* 1958:21.
Sörlin, Sverker, *Framtidslandet: debatten om Norrland och naturresurserna under det industriella genombrottet*, Stockholm, 1988.
Sörlin, Sverker,"Upptäckten av friluftslandskapet", *Friluftshistoria: Från "härdande friluftslif" till ekoturism och miljöpedagogik*, Sandell, Klas & Sörlin, Sverker (red.), Stockholm, 2000.
Tagg, John, *The Burden of Representation – Essays on Photographies and Histories*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
Tashiro, C.S., *Pretty Pictures: Production Design and the History Film*, Austen, 1998.
Taylor, Richard, "Agitation, Propaganda and the Cinema: the Search for New Solutions, 1917–21", i Nilsson, Nils Åke (ed.), *Art, Society, Revolution. Russia 1917–1921*, Stockholm, 1979a.
Taylor, Richard, *The Politics of the Soviet Cinema 1917–1929*, Cambridge, 1979b.
"Tekniska museet arkiverar film", osignerad, *Svensk skolfilm och bildningsfilm*, nr 81, 1931.
Televisionen i Sverige (SOU 1954:32).
Terveen, Fritz, "Der Film als Historisches Dokument", i *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* nr 1, 1955.
Tillett, Lowell, *The Great Friendship. Soviet Historians on the Non-Russian Nationalities*, Chapel Hill, North Carolina, 1969.
Timasheff, Nicolas S., *The Great Retreat. The Growth and Decline of Communism*, New York, 1946.
Toplin, Robert Brent, "The Filmmaker as Historian", *American Historical Review,* vol. 93, nr 5, 1988.
Toplin, Robert Brent, *Reel History. In Defense of Hollywood*, Lawrence, 2002.
Trenter Cecilia, *Granskningens retorik och historisk vetenskap. Kognitiv identitet i dansk historisk tidskrift, norsk historisk tidskrift och svensk historisk tidsskrift 1965–1990*, Uppsala, 1999.
Trenter, Cecilia "Att tänka fritt är stort … Kunskapssyn bland historiestuderande", manus, Växjö universitet, 2004.

 © Författarna och Studentlitteratur

Treue, Wilhelm, ”Das Filmdokument als Geschichtsquelle”, i *Historische Zeitschrift* nr 2, 1958.
Tsivian, Yuri, *Ivan the Terrible*, London, 2002.
Tumarkin, Nina, *Lenin Lives! The Lenin Cult in Soviet Russia*, Cambridge, Massachusetts & London, 1997 (1983).
Tunbäck-Hanson, ”Spielbergs berättande berör”, *Göteborgs-Posten*, 98-10-09.
Turner, George, ”Alexander Nevsky Comes Back in style”, *American Cinematographic,* November 1987.
V. H., ”Näringslivets filmintresse ökar stadigt”, i *Arbetsgivaren* 1958:20.
Velikanova, Olga, ”The Function of Lenin’s Image in Soviet Mass Consciousness”, i Bryld, Mette & Kulavig, Erik (eds.), *Soviet Civilization between Past and Present*. Odense, 1998.
Wilhelm, prins, ”Höstdagar därhemma, Västerhavets män, Lappmarken – Tre filmessayer”, 1937.
Wilhelm, prins, ”Inom egna gränser. Svenska bildrutor”, 1944.
Wilhelm, prins, ”Svenskt land”, 1947.
Wilhelm, prins, ”Förord”, i *Ögonblicket åt framtiden – svenska pressfotografers bästa*, 1955.
Williams, Linda: *Hardcore: Power, Pleasure and the ’Frenzy of the visible’*, Berkeley, 1999 (1988).
Willis, Anne-Marie, ”Photography and Film. Figures in/of History”, i Devereaux, Leslie & Hillman, Roger (eds.), *Fields of vision: essays in film studies, visual anthropology and photography*, Berkeley, 1995.
Wirén, Karl-Hugo, *Kampen om TV: svensk TV-politik 1946–66*, Stockholm, 1986.
Visuella spår. Bilder i kultur- och samhällsanalys, Sparrman, Anna, Torell, Ulrika & Snickare, Eva Åhren (red.), 2003.
Yanov, Alexander, *The Origins of Autocracy. Ivan the Terrible in Russian History*, Berkeley, Los Angeles & London, 1981.
Yekelchyk, Serhy, ”Stalinist Patriotism as Imperial Discourse: Reconciling the Ukrainian and Russian ’Heroic Pasts’, 1939–45”, *Kritika*, Winter 2002.
Young, James E., *At memory’s edge: after-images of the Holocaust in contemporary art and architecture,* New Haven, London, 2000.
Youngblood, Denise J., ”The Fate of Soviet Popular Cinema during the Stalin Revolution”, *The Russian Review*, Vol. 50, April 1991.

© Författarna och Studentlitteratur

Zander, Ulf, *Fornstora dagar, moderna tider. Bruk av och debatter om svensk historia från sekelskifte till sekelskifte*, Lund, 2001.
”Även Statens biografbyrå vill arkivera”, osignerad, *Svensk skolfilm och bildningsfilm*, nr 82, 193.

© Författarna och Studentlitteratur

Filmförteckning

1941 – Ursäkta var är kriget? 33, 36, 41
92,8 Mhz … drömmar i söder 282

A Bibo Reader 144
A Family Chronicle 145
Aleksandr Nevskij 168, 183, 198
Amadeus 112
Angelos' Film 145
Arns rike 9–10, 24

(the) Bartos Family 154
Band of Brothers 33–34
Besjins äng 176–177
Bibo Brevariá 144
Blockmakarens hus 269
Bröderna Cartwright 73

Cabiria 9
Caligula 25, 111
Captain Lust and the Pirate Women 112
Cold War 35
Constance 25, 97–99, 109, 113–120

Dangerous Liaisons 109
Den gamla goda tiden 209–210, 214
Det højeste straf 278
Drottningholm 228
Drömfabriken 111

Ekhult heter gården 234–235
Elizabeth 35, 101, 115
Empire of the Sun 33
En dag ombord 233
En frusen dröm 29, 277–278, 280–281, 283
En gammal gård 230, 239
En nypa mull – vad är vi mer 274
Escape to Nowhere 42
Ett satans år 127–128, 130–131, 139

Fellinis Satyricon 111
Flesh Gordon 111
Folk mellan fjäll 230
Folkets hjälte 197
Fritt fall 146, 154–155, 157–160, 162, 164
Från Sverige – i tiden 282
Från yttersta skären 230

Gangs of New York 102
Gladiator 20
Greven från gränden 228
Gutarnas ö 230

Hamsun 275
Howards End 102
Hundra svenska år 26, 134, 136–139
Här kommer Petter 72
Höstdagar därhemma 230

© Författarna och Studentlitteratur

I ditt anletes svett 136
Idyll och allvar 232–233
Il Capitano 275
Indiana Jones and the Last Crusade 33
Indiana Jones and the Temple of Doom 33
Ingenjör Andrées luftfärd 275, 277
Intolerance 174
Ivan den förskräcklige 168, 187, 189–203
Ivan den förskräcklige I och II 27

Jag skall bli Sveriges Rembrandt eller dö 29, 269, 272–273, 275
JFK 20
Jukebox 111

Kolberg 21
Kring en örlogsstad 230, 232, 236, 238
Kristina från Duvemåla (musikal) 60, 63, 79, 81

Lappmark 229
Lara Croft
Tomb Raider 103
Les Misérables 102

(the) Maelstrom
A Family Chronicle 154–155
Malm och bergsmän 230
Med prins Wilhelm på afrikanska stigar 210
Medal of Honor 52
Allied Assault (dataspel) 52
Medal of Honor, Allied Assault (dataspel) 53
Medan båten glider 215, 229–231
Michael Collins 102
Min mamma hade 14 barn 151–152
Mobergland 24, 60–61, 64, 70–71, 74, 90–91, 94

Nationens födelse 174
Nostalgia blue 111
Nybyggarna 63, 68, 82
Närvarande 29, 283

Oktober 176

Pansarkryssaren Potemkin 175, 182
Peter den store 173
Prata inte – handla 29, 265–267
Prins Wilhelms expedition till Central-Amerika 210
Private Hungary 26–27, 144–146, 150, 153–154, 159, 161, 164

Quills 110
Quo vadis 8

Raiders of the Lost Ark 33
Riket 9
Rob Roy 102
Romanovdynastins fall 147
Room with a View 102

Sagan om Sverige 30, 260
Sands of Iwo Jima 41
Satyricon 111
Saving Private Ryan 23, 33–48, 50–55
Schindlers list 23–24, 33, 60, 84, 102
Shakespeare in Love 35
Skånsk bygd 230
Skärkarlar och sälar på Harstena 230
Smultronstället 259
Sodom and Gomorrah 112
Sommarens skär 225

© Författarna och Studentlitteratur

Spetälskesjukhuset 131–132, 139
Stenåldersliv 9
Storm över Mexiko 176
Storm över Ryssland 27–28, 168, 178, 181–182, 185, 187–189, 191, 198–199, 202
Stornorrfors 252
Strejken 175
Svart på vitt 25, 127, 131, 139
Svensk skolfilm och bildningsfilm 215
Sverigefilmerna 246
Så vit som snö 283

The Bartos Family 144
The Danube Exodus 145
The Fighting Seabees 41
The Maelstrom 145, 156
The Thin Red Line 36
Tidsmaskinen 112

Uppehåll i myrlandet 281
Utvandrarna 24, 60, 62–63, 65, 67–68, 72, 78–79, 82

La vita e bella 35
Valkyrian 186
Valmont 109
Vitöns hemlighet 279
Västerhavets män 232, 239–240

© Författarna och Studentlitteratur

Personregister

Aalbaek-Jensen, Peter 97
Alexander den store 178
Alexander Nevskij 172–173, 177–180, 182–184, 186, 188–189, 199, 202
Alexandrov, Grigorij 176
Alvarez, Santiago 147
D'Amato, Joe 99
Anais 115
Andrées, August 280
de Antonio, Emile 147

Bakhtin, Mikhael 103
Berg, Gustaf 223
Bernadotte, Wilhelm 28–29, 209–215, 223–227, 229–234, 236, 238–242
Birger jarl 178
Botticelli, Alessandro 196
Boye, Karin 225
Böök, Fredrik 225

Capa, Robert 48
Carpini, Plano 182
Carter Bonham, Helena 101
Chmelnytskyj, Bohdan 172
Chrusjtjov, Nikita 189

Dencker, Niels 116
Disney, Walt 186
Donskoj, Dimitrij 172, 183
Dostojevskij, Fjodor 197
Duran, Marc 116
Döderhultarn (Axel Peterson) 274

Edström, J. Sigfrid 262–267
Edwards, Susanna 282
Eisenstein, Sergej 27–28, 168, 173–176, 180, 182–186, 188, 196–197, 199–200, 203
El Greco 196
Ericsson, Annalisa 228
Erikson, Bo G. 259, 261
Erlander, Tage 210, 212

Farocki, Harun 147
Fjodorovitj, Mikael 177
Flaherty, Robert 229
Fontander, Björn 126
Forgács, Péter 26–27, 144–145, 148, 150, 152, 156–159, 161–164
Forsberg, Lars-Lennart 151
Forslund, Bengt 275
Freud, Sigmund 107, 174, 196

Getino, Octavio 147
Gierow, Karl Ragnar 239
Gilbreth, Frank 247
Godard, Jean-Luc 147
Grierson, John 229
Guccione, Bob 111
Guillou, Jan 9–10
Gustav V 213

© Författarna och Studentlitteratur

Habermas, Jürgen 120
Hagerman, Maja 126
Hallgren, Frans 222–223
Hanks, Tom 34
Hansson, Per-Albin 282
Harlan, Veit 21
Hedenius, Nina 282
Hedin, Sven 225
Henriksen, Lilli 97
von Hindenburg, Paul 15–16
Hitler, Adolf 16, 100, 184
Hobsbawm, Eric 121
Holbein, Hans 196
Häger, Olle 8, 25–26, 124, 126–127, 131, 134–135, 137–139

Ivan den store 173
Ivan IV 178

Jameson, Frederik 101
Jarl, Stefan 282
Jaroslav den vise 173
Jeszenszky, Katö 154
Josephson, Ernst 269–273
Jung, Carl Gustav 174

Karl XII 9, 188
Kean, Katja 97
Kertész, Imre 145
Korin, Pavel D. 189
Kostylev, Vladimir 191
Kotovskij 173
von Krusenstjerna, Agnes 225
Kutuzov, Mikhail 172

Larsson, Carl 269
Lazo 173
Lemke, Hermann 222
Lenin, Vladimir 169, 183
Lewis, C.S. 102
Linder, Gurli 280
Lindgren, Astrid 59, 88
Lindqvist, Herman 8, 125
Lohse, Christina 97
Lucas, George 52
Löfman, Carl O. 261

Majakovskij, Vladimir 174
Marker, Chris 147
Marx, Karl 107
Minin, Kuzma 172
Mirren, Helen 111
Moberg, Vilhelm 61–72, 74–79, 81–83, 89, 94
Molander, Gustaf 215

Napoleon I 188, 199
Nietzsche, Friedrich 13, 120
Nilsson, Gunnar 135

Oddner, Georg 282–283
Oscarsson, Per 274
Oskar II 235

Pachard, Henri 106
Pavlenklo, Pjotr 182
Pavlov, Ivan 174
Peerenboom, Max 155
Peter den store 190
Pettersson, Allan 277, 281
Petö, György 155–160, 162, 164
Poppe, Nils 228
Potter, Harry 102
Pugatjev 173
Pusjkin, Aleksandr 197

Rank, Otto 196
Razin 173
Roosling, Gösta 228

de Sade, Donatien Alphonse François 106, 110, 114
Sandberg, Ragnar 261
Shtjors 173

© Författarna och Studentlitteratur

Shub, Esfir 147
Sinclair, Upton 176
Sjamil 173
Sjelten, Sevrin 279
Sjöström, Victor 259
Skjelten, Sevrin 278
Skoglund, Gunnar 210
Solanas, Fernando 147
Solovjov, Vladimir 191
Spielberg, Steven 20, 23, 26, 33, 35–42, 45, 47, 49–52, 54–56, 84–85
Stalin, Josef 167–168, 171–172, 180, 184, 188, 200–201
Stone, Oliver 20
Susanin, Ivan 177
Suvorov, Aleksandr 172
Szemzö, Tibor 159
Säflund, Mikael 270

Taube, Evert 225
Thukydides 35–39
Tjerkasov, Nikolaj 180
Tolstoj, Alexej 191
Tomski, Nikolai 172
O'Toole, Peter 111
von Trier, Lars 97
Troell, Jan 29, 63, 67, 70, 73, 80–81, 93, 261, 275–277, 280–283
Tuchatjevskij, Michail 172
Tunegård, Kjell 135

Weibull, Curt 15
Weibull, Lauritz 15
Werner, Gösta 229
Vesterskov, Knud 97, 114
Wiktorsson, Bertil 261
Wilhelm II 16
Villius, Hans 8, 25–26, 124, 126–127, 131, 134–135, 138–139
Windelløv, Vibeke 97
Winther, Gerd 97
Wittgenstein, Ludvig 161

© Författarna och Studentlitteratur