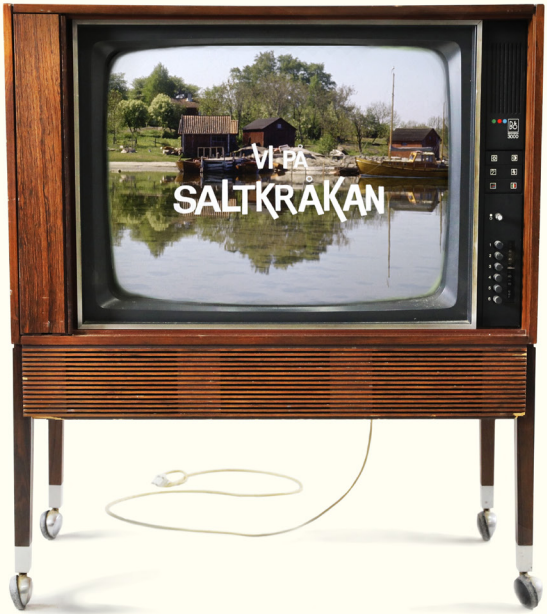
ANDERS ÅBERG

Blågula barn i bild



Barnfilm
och nationalism i Sverige

ANDERS ÅBERG

Blågula barn i bild

Barnfilm och nationalism i Sverige

MEDIEHISTORISKT ARKIV
55

MEDIEHISTORISKT ARKIV publicerar antologier, monografier – inklusive avhandlingar – och källsamlingar på både svenska och engelska. För att säkerställa seriens vetenskapliga kvalitet underkastas insända manus som regel dubbelblind granskning av oberoende sakkunniga.

Redaktionskommittén består av Elisabet Björklund (Lunds universitet), Marie Cronqvist (Lunds universitet), Anna Dahlgren (Stockholms universitet), Erik Edoff (Umeå universitet), Johan Jarlbrink (Umeå universitet), Åsa Jernudd (Örebro universitet), Solveig Jülich (Uppsala universitet), Charlie Järpvall (Linnéuniversitetet), Mats Jönsson (Göteborgs universitet), Matts Lindström (Uppsala universitet), Patrik Lundell (Örebro universitet), Charlotte Nilsson (Lunds universitet), Sonya Petersson (Stockholms universitet) och Pelle Snickars (Lunds universitet).

Redaktör: Andreas Nyblom (Linköpings universitet)

I digital form är Mediehistoriskt arkiv en CC-licensierad bokserie – erkännande, icke-kommersiell, inga bearbetningar 3.0. Böckerna kan fritt laddas ned i pdf-format från www.mediehistorisktarkiv.se. Vi ser gärna att de används och sprids.

Fysiska böcker kan beställas via nätbokhandlare eller Lunds universitet: www.ht.lu.se/serie/mediehistorisktarkiv
E-post: skriftserier@ht.lu.se

Boken har tryckts med ekonomiska bidrag från Kungliga Patriotiska Sällskapet och Holger och Thyra Lauritzens stiftelse.

Utgivare: Föreningen Mediehistoriskt arkiv, Lund
MEDIEHISTORISKT ARKIV 55

Omslag och grafisk form: Johan Laserna
Bildredigering: David Laserna
Tryck: Livonia Print, Riga 2023

ISSN 1654-6601
DOI https://doi.org/10.54292/7jkjmdzzp3
ISBN 978-91-985802-0-4 (print)
ISBN 978-91-985802-1-1 (pdf)

Tack

Det var länge sedan jag började forska om svensk barnfilm och nästan lika länge sedan som de första tankarna om att skriva den här boken tog form. Under denna långa tid har jag fått mycket hjälp och stöd. Jag vill börja med att tacka min forne handledare Erik Hedling för att han bjöd in mig i ett forskningsprojekt om filmen och den svenska välfärdsstaten. Det gav mig tid att göra en hel del av den forskning som boken bygger på. Stort tack också till alla mina kära kolleger på institutionen för film och litteratur vid Linnéuniversitetet. Ni har varit min arbetsmiljö, den bästa man kan önska sig. Särskilt tack till kamraterna i ämnet filmvetenskap för uppmuntran och pepp när det känts trögt. Jag vill nämna Tommy Gustafsson – som tagit sig tid att läsa manuskriptet i tidigare versioner och lämnat feedback som definitivt förändrat det till det bättre – och Mariah Larsson för att hon på sitt fina vis – hur ska man uttrycka det? – förväntat sig något av mig. I slutfasen av arbetet har jag fått ovärderligt stöd i bearbetningen av manuskriptet av min redaktör på Mediehistoriskt arkiv, Andreas Nyblom. Malena Janson tog sig tid att granska texten och gav med en sällsynt generositet och stringens både uppmuntran och kritiska synpunkter på ett sätt som gjorde att jag upplevde det som en gåva. Krister Collin på Svenska Filminstitutet har vänligt och enträget hjälpt mig att ta fram bilderna i boken. Stort tack till Johan Laserna, som förvandlat ett alldagligt worddokument till en vacker bok.

Slutligen tack till min tålmodiga och stöttande familj, till Max och Måns som blivit vuxna under den här tiden, till Stina som nästan börjar bli det hon med, och till hennes mamma, min älskade Anna, som jag lutat mig mot i allt. Läst har hon gjort, frågat, bollat, och till sist ställt den kanske viktigaste frågan: ”Varför skriver du inte bara färdigt, hur svårt kan det vara?”

Boken har kunnat tryckas tack vare frikostiga ekonomiska bidrag från Kungliga Patriotiska Sällskapet och Holger och Thyra Lauritzens stiftelse.

Innehåll

Tack 5
Inledning 9

1. BARNFILM OCH NATIONELL FILM 15
Inledning: barn och film 15
Vad är barnfilm? 16
Tidigare forskning om barnfilm 27
Tidigare forskning om svensk barnfilm 30
Den nationella diskursen och nationalism 34
Svenskhet 36
Frågan om nationell film: vilken film är det? 39
Tidigare forskning om film och nationella diskurser 42

2. BARNFILM SOM NATIONELL FOSTRAN 45
Inledning: film och folkvett 45
Barn och film som samhällsproblem 47
Den nationella diskursen 57
Film och nation: några nedslag i det svenska utredningsväsendet 64
Små medborgare 68
Etniska strategier i Rännstensungar 78

3. DET SVENSKA SOM IDYLL 91
Inledning: ”I djupaste frid låg Storgatan där och drömde i sommarsolen” 91
Barnfilm i hotad idyll 93
Plats och nation: Lindgrens idyller 101

Fenomenet Saltkråkan 104
Saltkråkan som ett modernt Arkadien 108
Något av det svenskaste vi har 120

4. FOLKHEMSNOSTALGI I ASTRID LINDGRENS VÄRLD 127
Inledning: Repetitionsövning 127
Är 1970-talet ett undantag? 129
Nostalgins former 134
Vad är en nostalgifilm? 141
Föreställningar om en brytningstid 146
Den förkättrade idyllen:
Tillbakablickande barnfilm 1980–1999 150
Pastoraler, känslor och nation 155
Svenska seder och ting: filmen som museum och tittskåp 166
Seder och bruk 167
Tingens fetischering 176
Tidens tänjbara natur 182

5. FÖRORTSUNGAR I DET NYA SVERIGE 187
Inledning: Den problematiska etniciteten 187
Svenska barn 190
Tematisering av nation och etnicitet 192
Förortsungar och rännstensungar 195
Att lära ut det nya Sverige 201
Avslutning: Nationella diskurser i en postnationell tid 205
Kontinuitet och förändring i barnfilmen efter 2006 209
Sveriges minne och Saltkråkan 213
Från nationsbyggande till längtan: barnfilmens funktioner 216

Källor, litteratur och filmer 221
Register 243

Inledning

Morgonen den 19 oktober 2009 hördes upprörda röster från radion i mitt kök. Det var tidningen *Expressens* dåvarande kulturchef Björn Wiman som var mest upprörd. Sverigedemokraternas partisekreterare Björn Söder var jämförelsevis lågmäld, lite undfallande. Han försökte förklara sig och försvara sig. Naturligtvis menade han inte att Astrid Lindgren skulle ha varit Sverigedemokrat. Det var inte det han menat *egentligen*.

Helgen före denna oktobermåndag hade Björn Söder i ett tal på Sverigedemokraternas partistämma, de så kallade landsdagarna, gjort hänvisningar till Astrid Lindgren som onekligen kunde tolkas i den riktningen. Enligt den version av talet som vid tiden fanns publicerad på Sverigedemokraternas hemsida sa Björn Söder:

> Avslutningsvis vill jag återknyta till vårt svenska kulturarv och den fantastiska Astrid Lindgren som på ett allegoriskt sätt beskriver Sverigedemokraternas politiska vision i boken Bröderna Lejonhjärta. Kampen mellan det goda och det onda, mot förtryck och tyranni och för frihet och kärlek. Det är sverigedemokratiska värderingar.[1]

Det är alltså inte svårt att förstå Björn Wimans upprördhet, som delades av många denna höst. I debatten som följde diskuterades svensk kultur och svenskhet och hur den förmedlas och ”bärs” i olika konstnärskap. Det fanns en skarp motsättning i synen på vad svenskhet innebär eller borde innebära, och i de politiska frågor som berör en nationellt definierad kultur. Men det rådde en viss konsensus om den grundläggande iakt-

1. Björn Söder, tal till Sverigedemokraternas landsdagar 2009. Texten har nu tagits bort från Sverigedemokraternas hemsida. Kopia i författarens ägo.

tagelsen: Det finns konstnärliga verk som mer än andra är kopplade till kärnan i det som kallas svenskhet. Verk som är särskilt och betydelsefullt svenska. Så skrev till exempel Björn Wiman om fyra svenska konstnärer som i hans tycke står över alla andra, nämligen Evert Taube, Vilhelm Moberg, Ingmar Bergman och Astrid Lindgren:

> Dessa fyra har inte bara skildrat det moderna Sverige utan i hög utsträckning också varit med och skapat det. Nästan varje i dag vuxen svensk har – vare sig hon vill eller inte – påverkats av hur dessa fyra har gestaltat våra drömmar, förväntningar och värderingar. Vår världsbild, om man så vill. Vår kultur. I den egenskapen är och förblir denna kvartett naturligtvis också symbolbärare av ett extra laddat slag.[2]

Sverigedemokraterna anknyter konsekvent till sådana symbolbärare och gestaltare. Det har väckt uppmärksamhet och bestörtning att de, liksom de numera avsomnade Nationaldemokraterna, vurmat för Astrid Lindgren och därmed velat knyta den folkkära författaren och hennes verk till sitt politiska projekt.[3]

Sedan mer än ett decennium har jag arbetat vetenskapligt med svensk barnfilm, och jag fann snart att många svenska barnfilmer i förvånande hög grad tycktes befinna sig i dialog med sin tids frågor och farhågor kring nationen och folket. Att många av dem var den typ av verk som tycktes bära och gestalta det svenska. Vad ”det svenska” är kan diskuteras, som bekant, och dessa filmer fungerade bland annat som ett slags inlägg i denna diskussion. Det var fascinerande att upptäcka konsekvensen och ihärdigheten i detta mönster genom decennier av förändringar i både barnfilmen och den nationella diskursen. Det nationella – det svenska – var sällan ett huvudtema, men det fanns hela tiden där som en viktig

2. Björn Wiman, ”En liten lort snackar skit”, *Expressen* 2009-10-18.

3. Se till exempel Sofia Strandberg, ”ND tjänar pengar på Astrid Lindgren”, *Svenska Dagbladet* 2009-06-12; ”Astrid Lindgrens förvaltare rasar mot SD” (osign.), *Expo* 2006-03-07 och Olle Nyman, ”Nej, Astrid var inte nationalromantisk”, *Expressen* 2016-12-17.

men undflyende dimension, både i filmerna och i den samtida diskussionen kring dem. Den nationella infallsvinkeln erbjöd svar på en rad frågor man kan ställa om den svenska barnfilmens egenheter och utvecklingsmönster. Till exempel: Varför framstår 1940-talets barnfilmer som så främmande? Det beror inte minst på att vissa av dem från vår tidshorisont framstår som påfallande nationalistiska, starkt färgade av sin tids svenskhetsideal och uppenbart upptagna av att direkt eller indirekt skildra och gynna nationens intressen. Varför har filmerna och tv-serierna om Saltkråkan blivit så ofantligt populära och ständigt repriserade? Det verkar ha att göra med att de kommit att betraktas som ”något av det svenskaste vi har”.[4] Varför utspelar sig så många av 1980- och 1990-talens barnfilmer i det förflutna? En stor del av förklaringen är sannolikt att detta svarar mot ett nyväckt intresse för nationell identitet och kulturarv från början av 1980-talet. De nostalgiska barnfilmerna är ett av många uttryck för en allt synligare folkhemsnostalgi som i en brytningstid verkar utgöra stommen i en ny populärhistorisk myt om Sverige och svenskarna.

Därför formades den kultur- och mediehistoriska ambitionen att undersöka den svenska barnfilmens funktioner i den nationella diskursen. I det följande görs nedslag under mer än sjuttio år av svensk barnfilmshistoria. Boken handlar främst om hur barnfilmen i olika skeden under perioden 1944–2006 hanterar och förmedlar sverigebilder och föreställningar om svenskhet eller svensk etnicitet. Det förs också ett löpande resonemang om synen på barnfilmen, särskilt som en del av och förmedlare av svensk kultur. Därmed undersöks både kontinuitet och förändring i den svenska barnfilmen och i den nationella diskurs som barnfilmen är en del av.

Det inledande kapitlet fokuserar på de begrepp och förhållanden som ligger till grund för undersökningen. Här introduceras barnfilmen som fenomen, liksom den forskning som finns på barnfilmsområdet. Barnfilm definieras i detta sammanhang utifrån parametrarna produktion, mark-

4. Pressmeddelande från Sveriges Television (1991), ”Vi på Saltkråkan”, VIPÅSALT.134 ÅW.

nadsföring, visningsstrategier, mottagande och bedömning av lämplighet för barn. I linje med denna definition menar jag att barnfilm som distinkt fenomen framträder i Sverige först på 1940-talet, även om det funnits filmer tidigare som haft liknande egenskaper. Här diskuteras också nation och nationalism, liksom begreppet svenskhet. Detta resonemang kopplas till forskning om det som brukar benämnas nationell film och till frågan om förhållandet mellan film och nation i stort. Kapitlet presenterar och diskuterar således vissa teoretiska och metodologiska utgångspunkter och begränsningar för studien.

Kapitel två följer den historiska framväxten av en barnfilmsdiskurs i Sverige från 1900-talets början till 1940-talet. Denna diskurs relateras till den tidiga folkhemsepokens folkbildningsprojekt och till den nationella diskursen. Den första vågen av svenska barnfilmer diskuteras som en form av medborgarfostran genomsyrad av mer eller mindre uttalade politiska ambitioner, till exempel strävan efter samförstånd mellan sociala klasser. Avslutningsvis diskuteras Ragnar Frisks *Rännstensungar* från 1944, en av genombrottsfilmerna i den första barnfilmsvågen. En analys av filmen visar att klassförsoningstemat är centralt, och att filmen uppvisar många drag som anknyter den till en svensk nationellt och etniskt kodad självförståelse, som etablerats i den svenska filmen i stort redan under 1930-talet.

Det tredje kapitlet undersöker hur barnfilmen framställer Sverige och det svenska som idylliskt från slutet av 1940-talet och fram till slutet av 1960-talet. Detta sammanfaller med Astrid Lindgrens genombrott som författare av böcker som i många fall även blir förlagor till klassiska barnfilmer. I fokus står en analys av tv-serien och filmerna om tillvaron på den paradisiska skärgårdsön Saltkråkan. Här diskuteras Saltkråkancykelns förhållande till nationalromantisk estetik i bildkonsten och till litterära mönster för idylldiktning. Särskilt intresse ägnas åt hur Saltkråkans natursköna omgivningar blir en vida spridd hyllning av det ”nationella landskapet”. Kapitlet avslutas med en analys av den historiska receptionen av Saltkråkan-cykeln, som inneburit ett tilltagande fokus på serien som ett uttryck för svenskhet.

Kapitel fyra behandlar den stora grupp av historiskt tillbakablickande

och nostalgiska barnfilmer som kom under 1980- och 1990-talen. Ett antal återfilmatiseringar av Lindgrens verk är typiska för denna trend, men den är bredare än så och omfattar betydande delar av all barnfilmsproduktion. Förhållandet mellan nostalgi, kollektiva minnen och nation diskuteras. I flera filmanalyser demonstreras barnfilmernas nostalgiska funktioner, som kan grupperas i olika kategorier av filmiska och berättarmässiga grepp. De nostalgiska funktionerna relateras sedan till en stark kulturell och politisk strömning i tiden: folkhemsnostalgi.

Det avslutande kapitlet behandlar främst filmen *Förortsungar* från 2006 och dess förhållande till ”det nya Sverige”, det vill säga ett mångkulturellt land präglat av ett ökande politiskt intresse för kulturella och etniska skillnader och motsättningar. I en analys av filmen visas hur man genom valet att återfilmatisera barnfilmsklassikern *Rännstensungar* skriver in ett historiskt mönster av klassmotsättningar och klassförsoning i en samtid där föreställningar om etniska motsättningar blivit alltmer aktuella. Avslutningsvis tecknas en bild av den svenska barnfilmens roll i den nationella diskursen, där den inledningsvis under 1940-talet har en framåtsyftande och uttalat nationsbyggande funktion, för att senare övergå till idylliserande och med tiden utpräglat nostalgiska skildringar av ett Sverige som det en gång var. Samtidigt syns tecken på att den svenska barnfilmen efter millennieskiftet strävar efter att skildra och representera ett samtida och mångkulturellt samhälle, en tendens som står i ett visst spännings- och motsatsförhållande till den ännu dominerande, nostalgiska barnfilmsbilden av ett mer kulturellt homogent land.

1. Barnfilm och nationell film

Inledning: barn och film

Barn och film är en problematisk konstellation. Filmen innebär kanske ett hot mot barns välbefinnande. Filmens ljusflimmer och bombardemang av sinnesintryck kan störa den omogna hjärnans utveckling. Filmer kan skrämma barn och lämna påträngande intryck som stör deras nattsömn. Filmer kan påverka deras attityder och beteende i oönskad riktning. Filmer kan distrahera barn från uppbyggligare sysselsättning, som läsning och skolarbete. Lusten efter filmen och dess sensationer kan placera barn i olämpliga sammanhang, på farliga platser i dåligt sällskap. Filmtittande kan lätt utvecklas till ett skadligt beroende. Farhågor som dessa har präglat diskussionen om barn och film i över hundra år. På senare tid är det nyare mediala kanaler och fenomen som tv, datorspel och Internets skärmkultur som varit i brännpunkten, men infallsvinkeln och argumenten har varit ungefär desamma. Frågan om barn och film har uppfattats, kanske främst, som ett samhällsproblem.

Medaljen har lyckligtvis ansetts ha en framsida. Filmens suggestiva kraft och oomtvistade gestaltande kvaliteter borde också kunna användas för barnens bästa. Genom filmen kan de lära sig om tillvaron och världen och om hur man bör bete sig. Lämpligt utformade och iscensatta filmer i lagom mängd kan tillfredsställa barns berättigade behov av förströelse och allvarligt syftande gestaltning av glädje och sorg, av det vardagliga och det fantastiska. Filmen kan i bästa fall vara fostran och, även för barn, god underhållning och konst. För att uppnå detta ideal har det åtminstone sedan 1930-talet ansetts vara ett samhällsintresse att försöka skapa gynnsamma förutsättningar för produktion av film som är lämplig för

barn. Den goda barnfilmen har nämligen inte skapat sig själv. Den har tvärtom, enligt de flesta bedömare som särskilt intresserat sig för frågan, varit en relativt sällsynt art i den kommersiellt orienterade filmens vildvuxna flora.

Vad är barnfilm?

Det finns forskare som hävdar att barnfilmen funnits med oss nästan lika länge som själva filmmediet.[5] Man skulle i en sådan historieskrivning kunna peka på till exempel premiärvisningen av bröderna Lumières komiska kortfilm *Trädgårdsmästarens hämnd* (*L'arroseur arrosé*, 1895) som ett ursprungsögonblick. Här har vi kanske den första busungefilmen, en framträdande genre i senare tiders barnfilm. Pojken i den korta filmen, som lurar trädgårdsmästaren att stirra in i mynningen på en mystiskt sinande vattenslang, blir i det ögonblick han tar bort foten från slangen den förste i en lång rad filmiska hyssmakare, en filmhistorisk föregångare till Emil i Lönneberga. Man kan också lyfta fram det faktum att filmatiseringar av sagolitteratur och kanoniserade barnlitterära klassiker som *Alice i Underlandet* (*Alice's Adventures in Wonderland*, Lewis Carroll, 1865) fanns och var populära redan under 1900-talets första decennium. Detta resonemang förutsätter att barnfilmen först och främst är en distinkt filmtyp eller ett genremönster, vars formella och estetiska kännetecken man kan urskilja tidigt i filmhistorien, när barnfilmen – hur man än försöker definiera den – i alla händelser var ovanligare än den senare kommit att bli. Filmforskaren Anders Marklund behandlar barnfilmen i Sverige under 1900-talets sista decennier just som en genre. Han menar att genrens viktigaste avgränsande kännetecken är att filmerna oftast har barn i huvudrollerna, att de bygger på litterära eller andra (radio och tv) förlagor och att de till skillnad från den närliggande ungdomsfilmen inte

5. Till exempel Ian Wojcik-Andrews, *Children's Films: History, Ideology, Pedagogy, Theory*, London och New York: Garland Publishing Inc 2000, s. 55ff; Ruth Goldstein och Edith Zornow, *The Screen Image of Youth: Movies About Children and Adolescents*, Metuchen, NJ: Scarecrow Press 1980, s. Xiiiff och Robin Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, New York: Columbia University Press 1986, s. 163.

skildrar sex som något naturligt för huvudpersonerna. Marklund tycks också mena att ett speciellt tilltal är typiskt för barnfilmer, eftersom han skiljer ut till exempel barndomsskildringen *Kådisbellan* (Åke Sandgren, 1993) från barnfilmsgenren på grund av att den tilltalar en vuxen publik i högre grad.[6]

Föreställningen att barnfilmen intar ett särskilt *barnperspektiv* och att det är en film *riktad till* barn i första hand, är central för filmforskarna Cary Bazalgette och Terry Staples. De utvecklar resonemanget för att skilja den egentliga barnfilmen från den typ av familjefilm som, till skillnad från barnfilm, ofta är mycket framgångsrik kommersiellt, det vi lite svepande kan kalla typiska Disney-filmer.[7] Barnfilmsforskaren Malena Janson tar fasta på detta när hon definierar sitt studieobjekt: ”en barnfilm är en film som genom sitt estetiska och tematiska tilltal riktar sig till en barnpublik”.[8] De estetiska grepp som framhålls som typiska för barn-

6. Anders Marklund, *Upplevelser av svensk film: En kartläggning av genrer inom svensk film under åren 1985–2000*, Lund: Critica Litterarum Lundensis 2004, s. 149f. Barn i ledande roll, barnbok som förlaga och biografpremiär på matinétid (vilket ur visningsperspektiv, snarare än filmestetiskt, tyder på att man särskilt riktar sig till barn) används som kriterier i en kartläggning av svensk barnfilm av Anna Maria Ursing och Agneta Wirén, *Svensk Barnfilm: Försök till en kartläggning*, Research Report No. 30, Lund: Research Group for the Dramatic Arts 1971, s. 15ff. Den litterära förlagan framhålls som definierande även i Douglas Street, *Children's Novels and the Movies*, New York: Frederick Ungar Publishing Co 1983, s. xiiif.

7. Cary Bazalgette och Terry Staples, ”Unshrinking the Kids: Children's Cinema and the Family Film” i Cary Bazalgette och David Buckingham (red.), *In Front of the Children: Screen Entertainment and Young Audiences*, London: BFI Publishing 1995, s. 94ff.

8. Malena Janson, *Bio för barnens bästa? Svensk barnfilm som fostran och fritidsnöje under 60 år*, Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis 2007, s. 12. Se vidare om barnfilmens inriktning mot en barnpublik Anders Åberg, ”Ett viktigt bidrag till ungdomens fostran: Barn och film i Sverige 1905–1950” i Roddy Nilsson (red.), *Ungdomssekreterare, barnböcker, barnfilm och aktivitetsfria unga vuxna*, Växjö: Rapportserien Centrum för kulturforskning 2/2004, s. 66ff.

filmen är till exempel låga kameravinklar, långa tagningar och sparsam dialog. Även om detta kan ses som en empirisk generalisering – visst har många barnfilmer dessa kännetecken, precis som de har barnlitterära förlagor och barn i ledande roller – framstår Jansons definition i sitt sammanhang som både vag och uppenbart normativ. Det vill säga, barnfilmen *borde* genom sitt estetiska och tematiska tilltal rikta sig till en barnpublik – och helst gestalta ett barnperspektiv – men det är samtidigt lite oklart vad detta innebär och hur det bör gå till. Det normativa draget är typiskt för diskussionen om barnfilm, som ofta förts i termer av vad en god eller en dålig barnfilm är, och som regel finns då mer specifika föreställningar om hur det ideala tilltalet eller barnperspektivet gestaltas med i resonemanget, som en belysande komplettering till definitionen som sådan. I Jansons fall är det till exempel uppenbart att *Elvis! Elvis!* (Kay Pollak, 1977) är en av de filmer som bäst lyckas med att estetiskt och tematiskt tilltala barn, och att dessutom kompromisslöst gestalta barnets perspektiv. Janson framhåller visserligen att filmen, liksom andra barnfilmer hon diskuterar, är typisk för sin tids barndomsdiskurs, men konstaterar avslutningsvis att: ”ELVIS! ELVIS! är sprungen ur en epok då bio för barnens bästa kunde vara liktydigt med en kvalitetsmässigt högtstående produkt för såväl barn som vuxna, ett konstverk som man menade kunde hjälpa barnet i publiken att växa till en hel och därmed lycklig människa”.[9]

Jansons klargörande analys av barnfilmens förhållande till olika barndomsdiskurser visar bland annat att kravet att barnfilm ska vara lämplig och nyttig har varit mycket framträdande och fortfarande är det. Mer indirekt framgår också, menar jag, att en rent formell definition av barnfilmen – som alltså utgår från filmers egenskaper och estetiska mönster – gärna blir för normativ och för exkluderande, alternativt alltför inkluderande, för att ens fungera som en bra arbetsdefinition. Det vill säga, definitionen talar om hur en *bra* barnfilm ska vara utformad. På köpet definierar den av estetisk-moraliska skäl ut vissa filmer som borde inkluderas i resonemanget och kan omvänt riskera att anakronistiskt

9. Janson 2007, s. 131f.

inkludera filmer som producerades, marknadsfördes och sågs utan att någon vid tiden hade en klar föreställning om att detta var en barnfilm. En fungerande arbetsdefinition måste tvärtom ta fasta på förhållanden även utanför själva filmen. En utgångspunkt skulle kunna vara målgruppens perspektiv. Filmutredningen från 1968 intar detta perspektiv och försöker definiera barnfilm som en film som barn i olika åldrar upp till 15 år har utbyte av.[10] Inställningen är sympatisk, men åtminstone i detta sammanhang är det en oanvändbar definition, eftersom den skulle inkludera actionfilmer, skräckfilmer, troligtvis porrfilmer, tecknade satirserier som *The Simpsons* (Matt Groening m.fl., 1989–) och *Family Guy* (Seth MacFarlane m.fl., 1999–), romantiska komedier – uppräkningen kunde fortsätta. Hursomhelst är detta inte vad vi nu menar eller någonsin menat med termen barnfilm, inte minst för att väldigt många filmer som barn upp till 15 år har utbyte av anses avgjort olämpliga för barn. Det är därför det behövs barnfilm. Barnfilmsforskaren Margareta Rönnberg definierar barnfilm delvis i denna brukarorienterade anda, som ”[...]en film medvetet gjord med barn i åtanke, avsedd att intressera och vara begriplig för barn under 10 år och som också lyckas med detta[...]”[11] Även om Rönnberg löser problemet med barns fascination för filmer som inte har barn som primär målgrupp genom att definiera ut dem ur kategorin – hon använder exemplet *Star Wars* (George Lucas, 1977) – förefaller det underligt att låta definitionen hänga så tungt på barnpublikens intresse för och förståelse av filmen? Även om Rönnberg beklagar att barnfilm främst definierats av vuxna – ibland utan hänsyn till hur barn faktiskt upplever och använder film – har frågan om barnfilmens nödvändiga lämplighet i slutänden som regel avgjorts av vuxna. Jag

10. SOU 1970:73, *Samhället och filmen*, del 1, s. 41. Författarna nyanserar förvisso sin vidsyftande definition med begränsningen: ”främst sådana [filmer] som är producerade med tanke på barn.”

11. Margareta Rönnberg, *”Nya medier” – men samma gamla barnkultur?* Visby: Filmförlaget 2006, s. 173. Citerad i Margareta Rönnberg, *Vänstervridna? Pedagogiska? Av högre kvalitet? 70-talets barnteveprogram och barnfilmer kontra dagens*, Visby: Filmförlaget 2012, s. 94.

menar att en fungerande definition av barnfilm bör rymma denna uppfattning av lämplighetens betydelse kopplad vidare till ett produktions-, receptions- och marknadsföringsperspektiv. Med 'barnfilm' kommer jag att avse:

> *filmer producerade, marknadsförda och visade för en barnpublik (men även medföljande vuxna), som av experter (branschfolk, filmkritiker och liknande) och allmänhet anses särskilt riktade till och lämpade för en sådan publik.*

En av fördelarna med definitionen är att den inte är estetiskt normativ. Den bygger däremot in en hänvisning till en vidare sfär av rådande samhällsnormer – barnfilmer ska *anses lämpade* för barn, åtminstone i princip – vilket framstår som både språkligt och historiskt korrekt. En barnfilm som är olämplig för barn är en självmotsägelse eller en i grunden misslyckad barnfilm. Definitionen är inspirerad av barnfilmsforskaren Noel Browns syn på barnfilmen som fenomen i översiktsverket *The Children's Film: Genre, Nation and Narrative*. Brown urskiljer fem kontexter som tillsammans etablerar barnfilm som företeelse: marknadsföring och distributionsstrategier; censur och åldersgränser; mottagande; "merchandising" samt visningsstrategier.[12] Det är denna typ av kontextuella faktorer som ovanstående definition försöker fånga. En sådan definition duger inte som fullödig karakteristik av en genre, vilket i detta sammanhang kan betraktas som en fördel. Här kan vi lämna därhän de teoretiska frågeställningarna kring vad en filmgenre är och om barnfilmen är en sådan. Det räcker inledningsvis med att konstatera att barnfilmer sett lite olika ut genom historien. De uppvisar olika etablerade genremönster. De kan vara deckare, komedier, äventyrsfilmer och så vidare, och de har ibland vissa av de kännetecken som har nämnts ovan i diskussionen om barnfilmens typiska drag. Det kan till exempel handla om att filmen gestaltar ett barnperspektiv genom sin estetik eller berättelsekonstruktion. Men de kan också sakna dessa inomfilmiska markörer. Det vill säga: en

12. Noel Brown, *The Children's Film: Genre, Nation and Narrative*, London och New York: Wallflower 2017, s. 5–11.

barnfilm kan anses vara en barnfilm även om den filmestetiskt inte skiljer sig från en film för en vuxen publik.

Denna definition respekterar det historiska faktum att barnfilmen i Sverige uppstår under 1940-talet. Före denna tid finns förelöpare, till exempel rackarungefilmer under 1920-talet, men ingen egentlig produktion inriktad främst mot barnpubliken. Margareta Rönnberg argumenterar utifrån ett recensionsmaterial för att 1920-talets rackarungefilmer betraktades som barnfilmer, men finner endast vissa kommentarer om att filmerna kunde intressera en barnpublik och handlade om barn. Några belägg för att det existerade ett begrepp om barnfilm som påminner om det som tydligare etablerats på 1940-talet presenteras inte.[13] Den här föreslagna definitionen är således en institutionell definition som urskiljer barnfilmen (som sådan) som en del av en barnfilmsdiskurs som innefattar utredningsväsende, lagstiftning, filmkritik, kulturdebatt etcetera. Denna diskurs var inte etablerad på 1920-talet.

Definitionen är utformad för att lösa vissa praktiska problem, inte för att fånga barnfilmens totala komplexitet. Här handlar det framför allt om att göra det möjligt att avgränsa det huvudsakliga undersökningsområdet med allt vad det innebär av att kunna räkna barnfilmer, hitta källor med relevans för barnfilm och urskilja och beskriva mönster och förändringar på barnfilmens område. Jag tror heller inte att det är möjligt eller nödvändigt att hitta en mer universell, tidlös och uttömmande definition av barnfilm. Som litteratur- och medieforskarna Casie Hermansson och Janet Zepernick visat blir en lista över barnfilmens typiska drag både mycket lång och motsägelsefull.[14]

Med detta sagt kan det konstateras att vissa knepiga och potentiellt besvärande avgränsningsproblem återstår att diskutera. Hur länge är man ett barn? Och hur tydligt riktas filmer överhuvudtaget till målgrup-

---

13. Jfr Rönnberg 2012, s. 125–127.

14. Casie Hermansson och Janet Zepernick, ”Children’s Film and Television: Contexts and New Directions” i Casie Hermansson och Janet Zepernick (red.), *The Palgrave Handbook of Children’s Film and Television*, London: Palgrave Macmillan 2019, s. 1f.

per utifrån ålderskriterier? Det gäller till exempel frågan om gränsen mellan barnfilm och ungdomsfilm. Janson väljer att avgränsa efter målgruppens ålder. Hon vill diskutera filmer för åldersgruppen 6–11 år. Det är emellertid oklart hur hon vet vilka filmer det är. Hur framgår det att en film riktas till barn mellan 6–11 år? Och varför inte lika gärna åldersgrupperna 6–12 år eller 5–10 år?[15] I Sverige kan 11-årsgränsen ge en vink om den övre åldersgränsen för barnfilmer – den är åtminstone ett uttryck för att det ansetts att barn omkring 11 år passerar ett steg i sin mognad som människor och filmkonsumenter – men det konstaterades i och för sig redan på 1910-talet att en barntillåten film inte var liktydigt med en film särskilt lämpad för eller riktad till barn.[16] En viktig poäng med Jansons avgränsning är att barn från omkring 12 års ålder, det varierar givetvis mellan olika grupper och individer, verkar börja avvisa barnfilm som alltför barnslig. Barn på väg in i puberteten börjar känna sig obekväma med att tilltalas som barn, och de väljer medvetet att lämna målgruppen och börjar orientera sig mot film som inte är barnfilm, men som barn likväl anser sig ha utbyte av.[17] Det kan vara en förklaring till att många

15. Avgörandet av vilken åldersgrupp filmer lämpar sig för eller riktar sig till verkar röra sig över ett flytande kontinuum, och det verkar också variera historiskt. Således förekommer exempelvis i Barnfilmjuryn filmlistor åldersrekommendationer som: 5–10 år, från 8 år, från 10 år, från 12 år, 9–15 år, 10–14 år etcetera. Jfr ”B-stjärnmärkta filmer och kortfilmer från Barnfilmjuryn”, Stockholm: Barnfilmjuryn 1949. Det finns också exempel på filmer som under en viss period varit barnförbjudna av Statens biografbyrå, men som senare bedömts kunna visas för barn från 7 eller 11 år.

16. Censurchefen Gustaf Berg framhöll år 1916 i en skrift att det vore för mycket begärt ”att varje röd [barntillåten] film skall avhandla endast sådant, som barn i allo ’förstå sig på’, blott den icke är ägnad att orena deras naturliga föreställningsliv.” Gustaf Berg, *Barn och biograf: En orientering med hänsyn till censuruppgift och gällande förordning*, Stockholm: Svenska tryckeriaktiebolaget 1916, s. 20.

17. Ett resonemang som detta ligger bakom införandet av en 11-årsgräns i Sverige. I den utredning som föreslog införandet av en 11-årsgräns hänvisar man till ett utlåtande från Barnfilmjuryns psykolog Anne-Marie Odstedt, som framhåller att barn strax före pubertetens inträdande visat lust på verklighetspräglad film,

svenska barnfilmer riktar sig till barn under omkring 11 år och deras föräldrar.

I princip är Anders Marklunds gränsdragningar mellan barnfilm, ungdomsfilm och barndomsskildringar lika problematiska. Men Marklund listar i sin genreöversikt systematiskt alla filmer som uppnått ett visst publikt genomslag, vilket gör att man kan sluta sig till hur bedömningarna gjorts från fall till fall, och i översikten framgår att de svårbestämda filmerna i hans urval är relativt få. *Bert – Den siste oskulden* (Tomas Alfredson, 1995) tangerar till exempel ungdomsfilmen genom den sexuella tematiken, men Marklunds resonemang verkar rimligt när han hävdar att detta sker ironiskt distanserat och utifrån ett barnsligare perspektiv än i till exempel *Fucking Åmål* (Lukas Moodysson, 1998), som trots att den handlar om barn i ungefär samma ålder utan större tvekan kan kategoriseras som en ungdomsfilm, vilket Marklund också utan vidare diskussion gör.[18] Barnfilmer har ofta bemötts kritiskt och diskuterats teoretiskt utifrån föreställningar om representation (barnperspektiv i bemärkelsen: skildringar av barns verklighet på barnens villkor) och identifikation (alltså föreställningen att barnpubliken behöver barn i sin egen ålder på filmduken att identifiera sig med). Det innebär att åldern på de vanligen förekommande ledande barnrollerna är en viktig faktor när man kategoriserar barnfilm. Gränsen mot ungdomsfilm kan i de flesta fall avgöras här, som Marklunds exempel visar. Men det verkar också klart utifrån denna indikator att det är i snävaste laget att sätta en absolut gräns vid 11 års ålder. En icke obetydlig minoritet av alla barnfilmer skildrar och tycks vända sig till barn upp till åtminstone 13–14 års ålder.

Enstaka filmer som ibland till och med betraktas som barnfilmsklassiker bör kanske hellre räknas till den rena vuxenfilmen, men är likväl barndomsskildringar. Det gäller i den svenska produktionen till exempel Lasse Hallströms *Mitt liv som hund* (1985) och Agneta Fagerström-Olssons *Seppan*

---

och att i alla fall pojkarna blir ”närmast förolämpade av att behöva se sådant som på något sätt kan hänföras till småbarnsfilm”. SOU 1951:16, *Filmcensuren*, betänkande I, s. 30f och 79.

18. Marklund 2004, s. 150.

(1987). Janson berör dem inte alls, och Marklund kategoriserar *Mitt liv som hund* som en vuxenfilm. Barnfilmsexperten Margareta Norlin betraktar *Mitt liv som hund* som en film i en grupp ”i utkanten av barnfilmsgenren, barnporträtt för vuxna, men som ändå talade till stora delar av barnpubliken”.[19] *Seppan* fick enligt Norlin ett ”enormt publikt gensvar – inte minst hos den unga publiken”.[20] I den internationella filmen skulle man kunna nämna uppväxtskildringar som skildrar barn från runt tolv års ålder och i de yngsta tonåren – till exempel François Truffauts *De 400 slagen* (*Les quatre cents coups*, 1959) eller Rob Reiners *Stand by me* (1986) – som exempel på denna typ av barndomsskildring med klassikerstatus som anses angelägen även för en publik i samma ålder som barnprotagonisterna. Filmer som dessa tränger sig in på barnfilmens domäner genom att vara starka och konstnärligt helgjutna skildringar av barns tillvaro och därför synnerligen lämpade även för barn, om än inte de allra minsta. Jag är benägen att placera även Kay Pollaks barndomsskildringar i denna kategori. Kanske kan man i fråga om vissa barndomsskildringar konstatera att det finns en gråzon mot ungdomsfilm och vuxenfilm som såväl experter som allmänhet är oense om, men att det inte rör tillräckligt många filmer i den svenska produktionen för att de större linjerna ska påverkas. De kan behandlas som gränsöverskridande undantag.

Avsevärt mer problematiskt är förhållandet mellan barnfilm och familjefilm. Denna gränsdragning är en känslig fråga inom barnfilmsforskningen och forskningsfältets karaktär förändras påtagligt beroende på hur den görs. Bazalgette och Staples gör som tidigare nämnts en tydlig distinktion mellan barnfilm och familjefilm, och de visar att denna distinktion har vägande filmhistoriska skäl. I den amerikanska filmbranschen var man tidigt känslig för frågan om filmers lämplighet (och framför allt deras olämplighet) för barn. Detta aktualiserade barnfilmsfrågan även i Hollywood. Problemet var att barn beräknades vara en relativt liten del av den totala biografpubliken – att göra filmer särskilt för barn var alltså

19. Margareta Norlin, ”Barnfilmen: Reträtt till femtiotalsidyllen”, *Svensk filmografi 8*, Stockholm: Svenska Filminstitutet 1997, s. 59.

20. Norlin 1997, s. 62.

en dålig affär.[21] Många producenter av barnfilm har senare gjort denna erfarenhet. Därför övergavs i stort sett barnfilmen – högst medvetet – till förmån för den kommersiellt livskraftigare familjefilmen, som inkluderar animerade filmer som *Upp* (*Up*, Pete Docter och Bob Peterson, 2009), komedier som *Bugsy Malone* (Alan Parker, 1976) och dramer som *Rädda Willy* (*Free Willy*, Simon Wincer, 1993). Man kan se ett kontinuum från de ”barnvänligaste” filmerna via filmer som kanske inte anses lämpade för de allra minsta, som *Rogue One* (Gareth Edwards, 2016), och vidare till filmer som har starkt fokus på sexuella eller våldsamma teman, och som därför definitivt inte är att betrakta som familjefilmer. Familjefilmen är alltså ur producent- och marknadsföringsperspektiv klart urskiljbar från den typ av film som mer exklusivt görs för barn. Skillnaden i filmiskt uttryck handlar mycket riktigt främst om perspektiv och tilltal. Familjefilmer har som regel (minst) ett dubbelt tilltal. Barnnivån utgörs av engagerande formspråk och karaktärer och en vanligen enkel narrativ uppbyggnad och sensmoral, som kanske skulle vara en smula för lättigenkännlig och tråkig för att tillfredsställa den äldre publiken. Därför finns även en vuxennivå av mening med ironier, sexuella anspelningar och intertextuella hänvisningar som man får förutsätta är avsedda att helt gå förbi den unga delen av publiken. Man upplever ofta att det vuxna perspektivet i slutändan är överordnat, eftersom denna nivå inbegriper poänger och skämt på barnpublikens och deras identifikationsobjekts bekostnad. Filmerna kännetecknas av det som barnlitteraturforskare kallat *double adress*, till skillnad från det mer jämlika tilltal som benämnts *dual adress*. Det förra betraktas i detta sammanhang som en egenhet i äldre barnlitteratur, medan modern (god) barnlitteratur avstår från att ge den vuxne läsarens perspektiv övertaget.[22] Dessutom förekommer – enligt principen om största möjliga träffyta – medvetna försök i familjefilmer att skapa tilltal och möjlighet till identifikation för flickor, pojkar, män, kvinnor, olika etniska grupper och ibland olika sexuella preferenser. Parollen är något för alla.

---

21. Bazalgette och Staples 1995, s. 94

22. Jfr Barbara Wall, *The Narrator's Voice: The Dilemma of Childrens Fiction*, London: MacMillan 1991, s. 20–36. Se även Brown 2017, s. 22 f.

En formmässig distinktion finns alltså mellan barnfilmer som har ett uttalat barnperspektiv och familjefilmer som har multipla perspektiv. Men är då familjefilmer alls att betrakta som barnfilmer? Bör man helt bortse från dem i en studie av barnfilm? Frågan har ideologiska övertoner. Familjefilm är starkt förknippad med kommersiell film, och inte minst med amerikansk film, och som sådan betraktas den gärna av experter som ett slags Nick Carter-fenomen, som ”skräpkultur åt barnen”.[23] Mot denna ståndpunkt har till exempel en forskare som Margareta Rönnberg utifrån en brukarorienterad syn på film invänt att Disney-filmer har mycket gott att erbjuda barnpubliken. Hon menar tvärtom att kritiker och experter intar en ”vuxnocentrisk” position och missar barnperspektivet när de avvisar den så kallade skräpkulturen.[24] De förstår helt enkelt inte hur sådan film tilltalar barn och vad den betyder för barns lek och utveckling. Ett renodlat brukarperspektiv kan, som sagt, inte användas för att ringa in barnfilmen som fenomen; det rymmer för mycket. Det är däremot lätt att dela Rönnbergs synpunkt att det är konstigt att filmer, som barn över hela världen uppskattar och frivilligt konsumerar i hög grad, inte kan räknas som barnfilmer bara för att de inte anses ha ett tilltal anpassat för enbart barn. Familjefilmer tillfredsställer som regel den arbetsdefinition av barnfilm som föreslagits ovan. Familjefilmer är visserligen inte producerade enbart för barn, men de marknadsförs hårt mot barnpubliken och det torde vara helt nödvändigt för en familjefilms framgångar att den uppfattas som lämpad för en barnpublik av den breda allmänheten och av en stor del av kritikerna. Filmhistoriskt sett måste det återigen understrykas att de särskilda satsningar som gjorts för att främja god barnfilm har kommit till stånd delvis för att familjefilmer inte ansetts uppfylla de krav man vill ställa på barnfilm. Likväl är det såväl filmhistoriskt som kulturhistoriskt missvisande att avstå från att betrakta åtminstone vissa familjefilmer som en del av barnfilmens fält när detta

23. Jfr Gunila Ambjörnsson, *Skräpkultur åt barnen*, Stockholm: Bokförlaget Aldus/Bonniers 1968, se särskilt s. 57–74.

24. Margareta Rönnberg, *Varför är Disney så populär?* Uppsala: Filmförlaget 1999, s. 9–12 och 15–18.

väl börjat formeras. I det svenska sammanhanget skulle det innebära att vi borde bortse från filmerna om Saltkråkan, om Sune och om Lilla Jönssonligan. De är alla att betrakta som familjefilmer ur ett puristiskt barnfilmsteoretiskt perspektiv, men de är alla också centrala verk i den svenska barnfilmen.

Tidigare forskning om barnfilm

Den överväldigande merparten av all forskning om barn och film undersöker skadliga – ibland positiva – effekter av barns filmkonsumtion. Denna forskning startade tidigt under filmens historia, och den handlar om att kartlägga vad barn ser och att försöka förstå hur de påverkas av detta, framför allt hur deras värderingar (eller moral), beteende och emotioner påverkas.[25] Forskningen är tungt inriktad på hur våldsamt eller sexuellt explicit medieinnehåll påverkar den unga åskådaren, men också på frågor om identitetsbildning och konsumtion. I Sverige bör man nämna medieforskaren Cecilia von Feilitzen, som var en framträdande och internationellt etablerad forskare med denna inriktning. Hon publicerade också en rad användbara forskningsöversikter. Det händer inte sällan att barnfilm och tv-program för barn figurerar i sådan forskning, men ofta behandlas inte dessa produktioner som estetiska objekt och som delar av ett kulturellt sammanhang i vidare bemärkelse. Utifrån perspektivet som anläggs här är denna dominerande forskningsinriktning intressant främst som ett källmaterial som vittnar om de föreställningar om barn och film som bidragit till att forma barnfilmens framväxt. Det finns nämligen tidigt en skärningspunkt mellan påverkansforskning och den rent praktiska utformningen av och regleringen kring barnfilm. Exempelvis hade den brittiska producenten, regissören och filmforskaren Mary Fields undersökningar stort inflytande på utredningen *Barn och film* från 1952, som är en milstolpe i den svenska barnfilmsdiskussionen och barnfilmspoliti-

25. Ett relativt tidigt försök att systematisera kunskapsläget om filmpåverkan är *The Cinema: Its Present Position and Future Possibilities* (ingen författare angiven), en rapport utgiven av National Council of Public Morals i Storbritannien 1917.

ken.[26] Såtillvida är barnfilmens estetiska och tematiska egenskaper och utveckling, liksom djupt rotade och allmänt omfattade värdekriterier för den goda barnfilmen, förbundna med den långa traditionen av påverkansforskning.

Redan Råland Häggbom noterade i sin skrift *Barn och film* från 1956 att ”[u]ndersökningar kring barnfilmens estetiska och formella problem är betecknande nog mycket sparsamma”.[27] Detta är fortfarande sant, trots filmforskningens starka expansion under perioden. Forskning som behandlar barnfilmen som sådan – som form, gestaltning och meningsskapande berättelse ur estetiska eller kulturvetenskapliga perspektiv – har förblivit ett förvånansvärt litet fält. Man skulle kunna invända att barnfilm endast utgör en mycket liten del av världens filmproduktion, men den relativa fattigdomen på forskning kan knappast förklaras genom sådana kvantitativa iakttagelser. Genreforskaren Steve Neale framhåller att klassisk amerikansk *Film Noir* av några olika bedömare ansetts rymma mellan 22 och 248 filmer.[28] Ändå gav en sökning i januari 2021 på sökfrasen ”Film Noir” 584 träffar i biblioteksdatabasen LIBRIS. Sökfrasen ”Children’s Film” gav 28 träffar. Det ligger nära till hands att i stället söka förklaringen i kulturella värdesystem. Barn har låg status. Barn och det som berör barn har varit en kvinnlig domän, och även kvinnor har i filmbranschen, liksom i samhället i stort, en jämförelsevis låg status.[29]

---

26. SOU 1952:51 *Barn och film*, betänkande II, s. 27f. Mary Field presenterade sina ofta citerade idéer om hur en bra barnfilm ska vara utformad bland annat i *Good Company: The Story of the Children’s Entertainment Film Movement in Great Britain 1943–1950*, London: Longmans Green 1952, s. 78–95. Barnpublikens reaktioner kartlades senare i *Children and Films: A Study of Boys and Girls in the Cinema*, Dunfermline: Carnegie United Kingdom Trust 1954.

27. Råland Häggbom, *Barn och film*, Uppsala: Bokförlaget Medborgarskolan 1956, s. 48.

28. Steve Neale, *Genre and Hollywood*, London och New York: Routledge 2000, s. 155f.

29. Arbetet att förändra detta förhållande inom svensk film har på senare år bedrivits särskilt aktivt av Anna Serner, Svenska Filminstitutets vd 2011–2021.

Den starkt kvinnodominerade barnlitteraturforskningen har, trots allt, etablerat sig fastare i akademin än forskningen om barnfilm, vilket i sin tur avspeglar att film länge ansetts ha lägre kulturellt värde än litteratur.

Barnfilmen behandlas som regel kortfattat och summariskt i filmhistoriska översiktsverk, och det finns få försök att ge en detaljerad överblick över barnfilmens historia eller den internationella barnfilmsforskningens traditioner och utveckling. I en av de mest ambitiösa ansatserna framhåller Ian Wojcik-Andrews åtminstone tre strömningar i denna forskning vid sidan av påverkansforskningen.[30] Det rör sig för det första om en inriktning mot att undersöka bilden av barn och barndom i film. Sådan forskning har ofta ett antropologiskt eller kulturanalytiskt anslag och har varit livskraftig åtminstone sedan publiceringen av Martha Wolfensteins artikel ”The Image of the Child in Contemporary Films” i mitten av 1950-talet.[31] Den andra strömningen tar fasta på de historiska och estetiska förbindelserna mellan barnlitteratur och barnfilm och analyserar ofta fenomenet filmatisering.[32] Den tredje överlappar de andra och kan betecknas som ideologikritisk. Den är heterogen och rymmer en mångfald av perspektiv (genus, makt eller klass, etnicitet och liknande), men har i regel udden riktad mot kommersiellt orienterad barnfilm eller familje-

---

Se för en bakgrund: Suzanne Branner, Christina Olofson och Margareta Vinterheden, ”Öppet brev till Anna Serner: Makt att tolka verkligheten?”, *Feministiskt Perspektiv*, 2016-06-17. Webtidskrift, läst 2021-01-14, https://feministisktperspektiv.se/2016/06/17/ oppet-brev-till-anna-serner/ Under Serners år som vd har fokuset på genusfrågor debatterats. Se till exempel Helena Lindblad, ”Filminstitutets Anna Serner bör bredda sin repertoar eller lämna vd-stolen”, *Dagens Nyheter* 2020-09-17 och Anna Serner, ”Tondövt att förminska Filminstitutets arbete”, *Expressen* 2020-10-20.

30. Wojcik-Andrews 2000, s. 23–49.

31. Martha Wolfenstein, ”The Image of the Child in Contemporary Films” i Margaret Mead och Martha Wolfenstein (red.), *Childhood in Contemporary Cultures*, Chicago: University of Chicago Press 1955, s. 277–93.

32. Se Street (red.) 1983 och den svenska antologin Elisabeth Edlund och Andreas Hoffsten (red.), *Inte bara Emil: Bok blir film*, Stockholm: Filminstitutet 1991.

film. Här utgör den kritiska analysen av produkter från Disney-koncernen närmast en självständig subspecialitet.[33] I samtliga huvudströmningar finns ett mer eller mindre uttalat och teoretiskt välunderbyggt didaktiskt perspektiv. Det vore att övergeneralisera att påstå att detta kännetecknar varje enskild artikel eller bok om barnfilm, men frågan om vad och hur barn lär sig av barnfilmen är aldrig långt borta, inte heller i de forskningsansatser som avstår från att sätta påverkan i centrum. Viss modern medieforskning med inriktning mot barnkultur har renodlat dessa frågor i termer av *literacy*.[34] Barnfilm behandlas ibland också inom filmgenreforskning, som en filmgenre bland andra, till exempel av den tidigare refererade Anders Marklund.

Tidigare forskning om svensk barnfilm

Forskningen om svensk barnfilm är liten till omfattningen även om man vidgar perspektivet utanför den strikt akademiska arenan. Den kan sägas ha sitt ursprung i det reformarbete som bedrevs av Barnfilmkommittén från slutet av 1940-talet och ett par decennier framåt. Detta om man med barnfilmsforskning menar forskning som gäller denna särskilda filmtyp och som angriper den åtminstone delvis som meningsskapande gestaltning.

Forskning om barns biovanor och de medicinska, psykologiska eller sociala effekterna av dessa är av äldre datum även i Sverige och uppstod i rudimentär form redan under 1900-talets första decennier. En urtext i sammanhanget är Marie Louise Gagners larm om filmfaran *Barn och bio-*

---

33. Både den ideologikritiska tendensen och inriktningen mot Disney exemplifieras i antologin Elizabeth Bell, Lynda Haas och Laura Sells (red.), *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture*, Bloomington: Indiana University Press 1995.

34. Ett intressant exempel som dessutom öppnar perspektiven mot den i västvärlden föga kända kinesiska barnfilmen är Stephanie Hemelryk Donald, *Little Friends: Children's Film and Media Culture in China*, Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers 2005.

grafföreställningar från 1908. Men liksom i Gagners pamflett är det sällan svenska barnfilmer som stått i centrum för dessa resonemang. Det är tvärtom utländsk film som ansetts särskilt olämplig för barn, och som beskrivits som antitesen till god barnfilm.[35]

Den nämnde Råland Häggboms sextiosidiga skrift *Barn och film* är det första större publicerade arbetet utanför utredningsväsendet på svenska om barn, film och barnfilm. Det rör sig om en forskningsöversikt, som går igenom internationella och svenska undersökningar om hur barn förstår och möjligen påverkas av film. Den utmynnar i den ofta återkommande förhoppningen om att en bättre barnfilm måtte produceras och innehåller ett exempel på ett manuskript för en kortfilm för mindre barn av Stig Ossian Ericsson, som kan ge en fingervisning om Häggboms ideal.[36]

Under decennier behandlades barnfilm i allmänhet och svensk barnfilm i synnerhet endast i utredningar samt i artiklar i dagspress och tidskrifter. Med tilltagande frekvens från och med 1970-talet hittar man introduktioner, översikter och debattinlägg – men mera sällan analytiska ansatser – i filmtidskrifter som *Chaplin* (1959–1997) och *Filmhäftet* (1973–2002) och barnkulturtidskrifter som *Barn & Kultur* (1970–2005) och *Opsis Kalopsis* (1986–). Margareta Norlin, chef för Svenska Filminstitutets barnfilmsavdelning 1975–1985 och barnfilmskonsulent i början av 2000-talet, var under denna period en av de flitigaste skribenterna och främsta experterna på svensk barnfilm. Hennes artiklar om barnfilmen i *Svensk filmografi* är sammantagna den bästa historieskrivningen i ämnet som existerar.[37] I början av 1990-talet publicerades en antologi med artiklar

35. Marie Louise Gagner, *Barn och biografföreställningar*, Stockholm: Lars Hökerbergs förlag 1908, s. 4ff.

36. Häggbom 1956, s. 54 och 59–61.

37. Margareta Norlin, ”Kollektiv i huvudrollen: Om fyrtiotalets svenska barn- och ungdomsfilm”, *Svensk filmografi 4*, Stockholm: Svenska Filminstitutet 1980, s. 425–428; ”Blomkvisteri, idyller och Arne Sucksdorff: Om femtiotalets svenska barn- och ungdomsfilm”, *Svensk filmografi 5*, Stockholm: Svenska Filminstitutet 1983, s. 643–648; ”På väg ur genretvånget: Om 70-talets barn- och ungdomsfilm”, *Svensk filmografi 7*, Stockholm: Svenska Filminstitutet 1988, s. 22–28; Nor-

om litterära adaptioner, som bland annat innehåller en kartläggning av svenska barn- och ungdomsfilmer med litterära förlagor.[38]

Inom akademin har det lagts fram ett mindre antal uppsatser om olika aspekter av svensk barnfilm, bland vilka Anna Maria Ursings och Agneta Wiréns genrekartläggning framstår som den viktigaste.[39] Även Stina Hedlunds översikt över den samhälleliga organisationen kring barnfilmen är värdefull.[40] Den mest produktiva svenska barnfilmsforskaren är Margareta Rönnberg, som bland mycket annat skrivit den hittills enda vetenskapliga monografin om Astrid Lindgren-filmatiseringar.[41] Rönnbergs arbeten ger värdefulla insikter om barnfilmens verkningsmedel och, framför allt, om hur barns särskilda behov och utveckling genom lek tillfredsställs och stimuleras genom film.[42] Hennes barnkulturella perspektiv innebär ett medvetet avståndstagande från moraliserande eller estetiskt normativa ståndpunkter, men också från analyser av historiska sammanhang eller meningsstrukturer som, troligen, saknar betydelse för barnens bruk och upplevelser av film. Det rör sig alltså om forskning som delvis är aktivistisk, på barnens sida mot ”vuxnocentrisk” kritik och analys av barnfilm.

Filmvetaren Malena Jansons jämförelsevis mindre omfångsrika doktorsavhandling från 2007 framstår därför som ett pionjärarbete. Det är

---

lin 1997; ”En stark barnfilmkultur kräver nutidspuls. Nittiotalets barn- och ungdomsfilmer i det nya mediesamhället”, *Svensk filmografi 9*, Stockholm: Svenska Filminstitutet 2000, s. 41–50.

38. Edlund och Hoffsten 1991.

39. Ursing och Wirén 1971.

40. Stina Hedlund, *”Problemet” barn och film – om hur filmer för barn har stoppats, rekommenderats och organiserats i Sverige*, Pk-uppsats, Institutionen för Teater- och filmvetenskap, Stockholms universitet 1991.

41. Margareta Rönnberg, *En lek för ögat – 28 filmberättelser av Astrid Lindgren*, Uppsala: Filmförlaget 1987.

42. Den teoretiska grunden för Rönnbergs barnfilmssyn presenteras utförligt i avhandlingen *TV-tittande som dialog: På väg mot en symbolisk-interaktionistisk TV-teori*, Diss. Stockholms universitet 1996.

den första studien på denna nivå som griper sig an svensk barnfilm med filmanalytiska verktyg och sätter in dess utveckling i ett större filmhistoriskt och kulturellt sammanhang. Jansons huvudfokus ligger på att ”synliggöra de föreställningar om barn som vuxna för fram i barnfilmens form och några av dem som utesluts, i vilket syfte detta urval görs och hur dessa föreställningar hänger samman med barndomsdiskurserna i resten av samhället.”[43] Detta sker genom nedslag under barnfilmens historia från 1940-talet till idag, med fördjupade analyser av barndomsdiskurserna i och kring *Barnen från Frostmofjället* (Rolf Husberg, 1945), *Alla vi barn i Bullerbyn* (Olle Hellbom, 1960) och *Elvis! Elvis!*

Denna bild kompletteras och fördjupas historiskt och i genusvetenskaplig riktning av Tommy Gustafsson, som i sin doktorsavhandling bland annat behandlar barn och ungdomar i 1920-talsfilmer och frilägger hur särskilt pojkarna, men i viss utsträckning även flickorna, på film utformades efter ett nostalgiskt ideal av frejdig ”naturlighet”.[44]

Anders Marklund för i sin doktorsavhandling en diskussion om barnfilm och ungdomsfilm under perioden 1985–2000, som refererats ovan. Vid sidan av resonemanget om definitioner ger Marklunds framställning även en god bild av de mest populära barnfilmerna under perioden.

Utanför den renodlade filmforskningen återfinns ett antal studier om barn och medier i Sverige som varit av särskild betydelse för detta arbete. Det gäller framför allt Ingegerd Rydins stora översikt om svensk barnradio och barn-tv och flera av Anne-Li Lindgrens arbeten om barn, medier och medborgarskap.[45]

---

43. Janson 2007, s. 25.

44. Tommy Gustafsson, *En fiende till civilisationen: manlighet, genusrelationer, sexualitet och rasstereotyper i svensk filmkultur under 1920-talet*, Lund: Sekel bokförlag 2007, s. 65–111.

45. Ingegerd Rydin, *Barnens röster: Program för barn i Sveriges radio och television 1925–1999*, Stockholm: Stiftelsen etermedierna i Sverige 2000; Anne-Li Lindgren, *”Att ha barn med är en god sak”: barn, medier och medborgarskap under 1930-talet*, Stockholm: Stiftelsen etermedierna i Sverige 1999; Anne-Li Lindgren, ”Visualisering av naturen i tidig svensk skolfilm” i Gunilla Halldén (red.), *Naturen som*

I den sparsamt förekommande internationella forskningen om svensk barnfilm kan man särskilt framhålla den amerikanska filmforskaren Christine Holmlunds artikel från 2003 om Astrid Lindgren-filmatiseringar i den välrenommerade filmvetenskapliga tidskriften *Cinema Journal*.[46] Hon hänvisar där inte till något enda arbete om svensk barnfilm producerat utanför Sverige. Det gör inte heller Marklund eller Janson i sina avhandlingar. Det finns även ett mindre antal tyskspråkiga verk, som framför allt berör Lindgren-filmatiseringar. Särskilt intressant är Ragna Metzdorfs doktorsavhandling från 2011, *Stilwandel des Kinderfilms*, som analyserar Olle Hellboms och Lasse Hallströms Bullerbyfilmatiseringar och menar att de representerar olika ”epokstilar”.[47]

Den nationella diskursen och nationalism

Forskningen om nationer och nationalism – internationellt och i Sverige – är däremot både rikhaltig och mångfasetterad, närmast oöverskådlig. Här och i följande avsnitt är inte avsikten att gå igenom forskningsläget med några anspråk på fullständighet, utan enbart att diskutera ett antal teoretiska och metodologiska val, liksom några viktiga begrepp och utgångspunkter.

Enligt statsvetaren Patrik Hall har en naturalistisk syn på nationer och nationalism varit den mest spridda och bredast omfattade både populärt och vetenskapligt. Den förekommer i olika varianter, men innebär i grova drag att nationalismen anses vara ”[...]det naturliga uttrycket för en djupgående känsla av samhörighet inom en grupp som delar en samling

---

symbol för den goda barndomen, Stockholm: Carlsons 2009, s. 34–58; Anne-Li Lindgren, ”Att utbilda barn till ett nationellt medborgarskap: folkhemmet och föreställningar om ’vi’ och ’de andra’”, *Historisk tidskrift* nr 122/2002, s. 29–53.

46. Christine Holmlund, ”Pippi and her pals”, *Cinema Journal* 42, Winter 2003, s. 3–24.

47. Ragna Metzdorf, *Stilwandel des Kinderfilms: 1960er bis 1980er Jahre*, Frankfurt am Main med flera förlagsorter: Peter Lang 2011, se särskilt s. 158–165 och 172f.

gemensamma karakteristika."[48] Detta förutsätter i princip att en etnisk grupp är basen för nationen. Denna uppfattning om nationen och nationalismen omfattas av många uttalade nationalister. I det följande kommer jag tvärtom förutsätta att nationer och nationalism är konstruktioner. Det har man antagit i två andra huvudfåror på fältet: moderniseringsteorin och diskursteorin. De innebär i korthet att moderna nationer för sin enhet varit beroende av industrisamhällets moderniseringsprocesser, som å ena sidan luckrar upp lokala sammanhang och hierarkier, men som å andra sidan möjliggör konstruktionen av ett större socialt sammanhang: nationen.[49] Med hjälp av moderna innovationer som ett någorlunda allmänt och likriktat utbildningssystem, tryckpressar och andra tekniker för masskommunikation skapas förutsättningar för att sprida föreställningar om – och känslor för – denna nation, som alltså, med Benedict Andersons ord, kan fungera som en *föreställd gemenskap*.[50]

Nationen och nationalismen kan således förstås som en diskursiv konstruktion. De mer eller mindre delade, representerade och kommunicerade föreställningarna om och känslorna för nationen kan sammantagna betraktas som en nationell diskurs. Det är "nationella ord och handlingar" som skapar nationen.[51] Diskursbegreppet kommer här att operationaliseras som ett antagande om att texter och representationer i specifika historiska kontexter dels kan ge uttryck för det som uppfattas som sant och självklart, dels kan verka styrande på tankar och känslor och därmed fungera som ett maktmedel. I likhet med till exempel sociologen Håkan Thörn menar jag att denna diskursiva ordning kan vara instabil och mot-

48. Patrik Hall, *Den svenskaste historien: Nationalism i Sverige under sex sekler*, Stockholm: Carlsson 2000, s. 291.

49. Jfr Ernest Gellner, *Nations and Nationalism*, Oxford: Blackwell 1983, kapitel 4 och 5, särskilt s. 57.

50. Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Revised edition, London: Verso 1991, s. 5f och 37–46.

51. Jfr Jonas Frykman, "Nationella ord och handlingar" i Billy Ehn, Jonas Frykman och Orvar Löfgren, *Försvenskningen av Sverige: Det nationellas förvandlingar*, Stockholm: Natur & kultur 1993, s. 120–160

sägelsefull i sin dominans.[52] Diskursbegreppet är här alltså inte så mycket ett ontologiskt begrepp som ett heuristiskt verktyg för att föra samman olika texter och försöka förstå den roll de spelar i ett visst sammanhang genom en analys av deras representationsform.

Den nationella diskursen präglas till stor del av det Michael Billig kallat banal nationalism. Billig utgår från iakttagelsen att flammande, agitatorisk nationalism är ett undantag, men att själva den nationella ordningen – dels att världen är uppdelad i nationer och att detta är ett värdefullt och kanske naturligt förhållande, dels den egna nationens särskildhet – ständigt upprätthålls i vardagliga praktiker och representationer, till synes utan större nationalistiskt patos.[53] Till exempel: nationsflaggor pryder olika slags offentliga byggnader och platser, nyheter uppdelas i inrikes- och utrikesnyheter, svenska sportjournalister hejar på Sverige, att något är inhemskt producerat uppfattas som en kvalitetsgaranti etcetera.

När barnfilmsdiskursen möter den nationella diskursen sker det som regel i denna banalitet, och därför handlar en analys av barnfilmen från dessa utgångspunkter om att skärpa blicken för det som är helt uppenbart, ett slags nationell *common sense*.

Svenskhet

Ordet ”svenskhet” har enligt Svenska Akademins ordbok grundbetydelsen: reflexivt om egenskapen ”1. förhållandet att vara svensk”, men även ”l. om sammanfattningen av de egenskaper som anses utmärka svenskarna; svenskt lynne o. d.; äv. om egenskapen osv. att älska Sv.” Ordet är tidigast belagt hos författaren Thomas Thorild i slutet av 1700-talet.[54] Det är inte ovanligt att orden ”svensk” och ”svenskhet” sätts inom citat-

52. Håkan Thörn, *Modernitet, sociologi och sociala rörelser*, Göteborg: Diss. Göteborgs universitet 1997, s. 142–144.

53. Michael Billig, *Banal Nationalism*, London: SAGE publications 1995, s. 1–12.

54. SAOB, http://www.saob.se/artikel/?seek=svenskhet&pz=2#U_S14945_88611, läst 2017-07-03.

tecken i debatt och forskning. Orsaken är inte alltid helt klar, men oftast verkar det ha att göra med att man antingen uppfattar begreppen som oklara och problematiska, eller – mer specifikt – att man ser det svenska som en i allra högsta grad ideologisk konstruktion. I denna framställning används orden oftast utan citattecken, men med full uppmärksamhet på att svenskheten är en problematisk konstruktion. Detta delvis av praktiska och estetiska skäl – det blir en väldig massa citattecken – men också för att citattecken antyder att de problematiska begreppen är tomma eller står för något som inte existerar. Som om svenskhet, det svenska eller en svensk etnicitet inte fanns. Men bara för att något är en konstruktion innebär det inte att det inte finns, inte kan vara verksamt eller betydelsefullt.

Svenskhet, svensk mentalitet och svensk etnicitet har undersökts – för att nämna ett urval viktiga referenspunkter – av etnologer som Orvar Löfgren, Jonas Frykman, Billy Ehn, Åke Daun och Karl-Olof Arnstberg, av statsvetare som Patrik Hall och av historiker som Alf W. Johansson, Samuel Edquist och Charlotte Tornbjer, och av idéhistoriker som Sverker Sörlin.[55]

Frågan om svenskheten (vad den innebär, hur den artikuleras, gestaltas, omtolkas och så vidare) löper som en röd tråd genom denna bok. Redan här vill jag särskilt fästa uppmärksamheten på svenskhetens svårfångade emotionella dimension. För i detta att betrakta svenskhet som en diskursiv konstruktion ligger en viss bias till förmån för det som kan

---

55. Ehn, Frykman och Löfgren 1993; Åke Daun, *Svensk mentalitet: ett jämförande perspektiv*, Stockholm: Rabén & Sjögren 1989; Karl-Olov Arnstberg, *Svenskhet: Den kulturförnekande kulturen*, Stockholm: Carlsson 1989; Hall 2000; Alf W. Johansson (red.) *Vad är Sverige: Röster om svensk nationell identitet*, Stockholm: Prisma 2001; Samuel Edquist, *Nyktra svenskar: Godtemplarrörelsen och den nationella identiteten*, Diss. Uppsala universitet 2001; Charlotte Tornbjer, *Den nationella modern: Moderskap i konstruktioner av svensk nationell gemenskap under 1900-talets första hälft*, Diss. Lunds universitet 2002; Sverker Sörlin, *Framtidslandet: Debatten om Norrland och naturresurserna under det industriella genombrottet*, Stockholm: Carlsson 1988, särskilt kapitel IV.

begripas och bearbetas kognitivt som föreställningar, ungefär enligt formeln: X är/föreställs vara svenskt (eller osvenskt). Det kan sedan röra sig om blyghet, röda stugor, konsensussträvande, syndfull sexualitet eller vad som helst som anses svenskt, det vill säga anses utgöra en aspekt av svenskhet. Men minst lika viktigt är hur svenskhet känns. Staffan Björck betraktas som en pionjär för svensk nationalismforskning, och han framhåller i avhandlingen *Heidenstam och sekelskiftets Sverige*, att 1890-talets fosterländska rörelser i viss mån skyggade för samtidens sociala och politiska realiteter. Man hade i minnet att patriotism och nationella begrepp hade missbrukats politiskt, och på det viset verkat splittrande snarare än samlande: ”I stället kommer tyngdpunkten i upplevelsen av det svenska att ligga på det emotionella planet, i en drömsk försjunkenhet i ’svenska stämningar’, landskap, historiesyner, lynnestyper etc.”[56] Dessa ”svenska stämningar” konstruerades och propagerades med stor intensitet decennierna kring sekelskiftet 1900. De är fortfarande aktuella i vissa populära former.

Svenskhetens emotionella dimension är på samma gång oavvislig och svårutredd. Den är uppenbarligen konstruerad, och dessutom något flytande och diffus till sin karaktär, men väl inlärd verkar den vara en seg struktur. Bland annat för att om man lärt sig att betrakta vissa fenomen eller egenskaper som karakteristiskt svenska – låt säga en viss trög pålitlighet, med sin motpol i utländsk finess och falskhet – kan man också göras medveten om att detta är en fördomsfull kliché och lära sig att förhålla sig skeptisk till den. Men om man lärt sig att uppleva djup inre rörelse vid åsynen av ett laddat motiv – ett ljuslockigt barn på en sommaräng, röd stuga i bakgrunden – är det inte säkert att denna inre rörelse påverkas alls av vetskapen om det klichébetonade i arrangemanget. De eventuella nationella övertonerna i motivet kan vara närmast godtyckliga, men vad man kan se i källmaterial som recensioner eller debattartiklar är att de i vissa lägen ändå uppfattas som avgörande för intrycket.

Eftersom film inte bara förmedlar påståenden om det ena eller andra,

56. Staffan Björck, *Heidenstam och sekelskiftets Sverige: Studier i hans nationella och sociala författarskap*, Stockholm: Natur & Kultur 1946, s. 56.

utan också suggererar känslor och stämningslägen, är denna dimension central i en förståelse av barnfilmens betydelse som del i en nationell diskurs.

Är svenskhet detsamma som en nationell identitet? Formeringen av nationsmedvetande eller nationell identitet antas av många nationalismforskare vara den nationella diskursens produkt, kort och gott målet för nationalistisk strävan och retorik. Det kan finnas skäl att förhålla sig avvaktande till identitetsbegreppet som sådant, särskilt när det gäller individers mer eller mindre tillfälliga uppgående i olika kollektiva identiteter. Men att jag här kommer att försöka hålla mig till svenskhetens diskursiva framträdelseformer, cirkulation och betydelseskiftningar och undvika att tala i termer av nationell identitet är ytterst en metodologisk avgränsning. Nationell identitet, i den mån den existerar som fixerad kollektiv identitet, är sannolikt endast åtkomlig genom någon form av socialpsykologisk undersökning av individers eller gruppers upplevda eller mer omedvetna ”identifikation” med varandra och med nationen. Om man tänker sig svensk barnfilm som del av en nationell fostran kommer fokus att ligga på *hur* denna fostran sett ut, inte på vilka resultat den möjligen har fått. Det kräver andra typer av undersökningar.

Frågan om nationell film: vilken film är det?

I en ofta citerad artikel varnar den brittiske filmforskaren Andrew Higson för en snäv och oproblematiserad syn på nationell film (*national cinema*) i till exempel filmhistorieskrivning.[57] Han noterar en homogeniserande och exkluderande tendens, där bara vissa filmer som cirkulerar i en nation tillmäts betydelse, till exempel filmer producerade i landet och/eller filmer som anses ha en viss kulturell halt – som om man i en svensk kontext skulle betrakta Ingmar Bergmans filmer som viktigare för förståelsen av svensk film och dess särart än olika Sjöwall/Wahlöö-filmatise-

57. Andrew Higson, ”The Concept of National Cinema” i Alan Williams (red.) *Film and Nationalism*, London med flera förlagsorter: Rutgers University Press 2002 [ursprungligen publicerad i *Screen* 1999], s. 52–67.

ringar. Man kan också fråga sig varför inte även utländska filmer som blivit populära i Sverige betraktas som svensk film? Higson kritiserar tendensen att i sådana sammanhang utgå från alltför rigida uppfattningar om en given nationell identitet eller kultur:

> Cinema never simply reflects or expresses an already fully-formed and homogenous national culture and identity, as if it were the undeniable property of all national subjects; certainly, it privileges only a limited range of subject positions which thereby become naturalised or reproduced as the only legitimate positions of the national subject. But it needs also to be seen as actively working to construct subjectivity as well as simply expressing a pre-given identity.[58]

I det följande kommer förvisso filmens roll i konstruktionen av det nationella att belysas, men Higsons kritiska kommentarer kräver ändå svar på några punkter. I en senare text är Higson än mer tveksam till begreppet nationell film, bland annat för att varje bruk av detta uttryck tenderar att förutsätta vikten av nationella identifikationsmönster på andra, mer transnationella identifikationers bekostnad.[59] I de termer jag använt tycks Higson mena att själva intresset för en nationell diskurs oundvikligen bekräftar den, dess betydelse och så vidare, och blir därmed en bekräftelse av nationell ideologi. Vetenskapligt är problemet att angreppssättet kan tyckas förutsätta det som ska bevisas.

Till att börja med är uttrycket 'nationell film' på svenska inte riktigt synonymt med det engelska 'national cinema', åtminstone inte för mitt språköra. Det engelska uttrycket framstår som mer neutralt, medan termen 'nationell' på svenska kommit att få bibetydelser som nationellt sinnad eller nationalistisk. Här används uttrycket också med dessa bibetydelser i särskild åtanke, medan mer neutrala uttryck skulle kunna vara

58. Higson 2002 [1999], s. 63.

59. Andrew Higson, "The Limiting Imagination of National Cinema" i Mette Hjort och Scott MacKenzie (red.) *Cinema and Nation*, London och New York: Routledge 2000 [omtryckt 2009], s. 72f.

inhemsk eller svenskproducerad film. Att betrakta barnfilm som nationell film, som del i (konstruktionen av) en nationell diskurs, innebär i detta sammanhang att det är svenskproducerad barnfilm som avses. Detta val motiveras bland annat av att barnfilmsdebatt och politiska åtgärder som berör barnfilm påfallande ofta ställer den goda (svenska) barnfilmen i kontrast till den dåliga (utländska) filmen. Den i Billigs mening banala uppfattningen om det svenska som kvalitetsgaranti är således en viktig del av det fenomen som ska undersökas. Valet motiveras också av vissa svenska barnfilmers anknytning till ett uttalat svenskt kulturarv.[60]

Men här återstår likväl ett urvalsproblem som berörs av den kritik som Higson framför. För även om det är rimligt att inrikta en studie som denna på svenskproducerad barnfilm kan man fråga sig vilka filmer i denna grupp som ska beaktas? Ambitionen är att säga något om en viktig strömning i svensk barnfilm, men inte alla eller ens en majoritet av svenska barnfilmer står på ett tydligt sätt i relation till en nationell diskurs om man ser till deras tendens eller estetik. För varje film om Bullerbyn, Saltkråkan, Wall-Entuna eller någon annan ganska uppenbar variant av ett mytologiserat Sverige i miniatyr kan man hitta fem eller tio filmer som man måste pressa hårt för att hitta liknande anknytningar till en nationell diskurs, annat än rent tautologiskt: de uttrycker något svenskt för att de är svenskproducerade.

Ett sätt att bemöta detta är att betona att det är just *en* tendens i barnfilmen som undersöks, tesen är inte att barnfilmen generellt är ”nationellt sinnad”, utan att vissa barnfilmer återkommande under minst 60 år varit det, och att detta därför är en, av flera möjliga, produktiva infallsvinklar på barnfilmen. Dessutom verkar det som att i synnerhet filmer som blivit populära, som återfilmatiserats eller som på annat sätt kommit att betraktas som särskilt betydelsefulla eller som klassiker, har haft denna tendens. Återigen: inte *alla* filmer ens i denna löst definierade men urskiljbara grupp ingår, men många nog för att det ska vara iögonfallande och värt att undersöka.

60. Jfr Marklund 2004, s. 189.

Den stora frågan, varför alls tala i termer av det nationella med risken att bekräfta dess övergripande ideologi, har inget annat svar än: därför att det nationella verkar betydelsefullt. Implikationen att man hellre borde avstå, vilket Higson nog trots allt inte menar att man bör göra, är därför intellektuellt oacceptabel. Däremot är uppmaningen att förhålla sig medvetet till denna övergripande ideologi avgörande för varje försök att vetenskapligt behandla en nationell diskurs.

Tidigare forskning om film och nationella diskurser

Utifrån Andrew Higsons kritiska analys av begreppet nationell film skulle man kunna hävda att mycket filmforskning undersöker eller i vissa fall enbart bekräftar nationella diskurser. Filmhistorieskrivning, filmforskning och filmkritik i vid bemärkelse har nämligen en benägenhet att vara nationellt organiserad. Det skrivs svenska – eller amerikanska, eller franska etc. – filmhistorieböcker om filmer producerade i respektive land; böcker om filmens globala historia är som regel åtminstone delvis disponerade per land; filmforskningen har i respektive land en tendens att privilegiera det egna landets filmiska kulturarv och så vidare. I denna situation är föreställningar om nationell särprägel normen. Klassiker i sammanhanget är resonemang om tysk expressionistisk film, fransk impressionistisk film och svensk sexuellt frispråkig film. Forskning om enskilda filmskapare är ofta inpyrd av nationella föreställningar, till exempel om det svenska tungsinnet och nordiska skymningsljuset hos Ingmar Bergman.[61]

---

61. Uppfattningen att Bergmans filmer spridit bilder av Sverige och svenskhet i världen, och att detta varit en viktig förklaring till deras attraktionskraft, har upprepats så ofta att den blivit en kliché. Jfr exempel i två så olika verk som Marc Gervais, *Ingmar Bergman: Magician and Prophet*, Montreal och Kingston, London, Ithaca: McGill-Queen's University Press 1999, s. 10 och Sara Kristoffersson, *Design by IKEA: A Cultural History*, London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury 2014, s. 52. En numera klassisk text som bidragit till denna uppfattning är Maaret Koskinen, "The Typically Swedish in Ingmar Bergman", *Chaplin*, 25th

De forskare som mer specifikt ägnat sig åt filmens förhållande till nationella diskurser som historiska myter, mentalitet och liknande är färre, men många nog för att göra alla försök till en mer heltäckande genomgång meningslösa i detta sammanhang. Det är ett fält med tvärvetenskapliga frågeställningar som förutom filmvetare lockat främst historiker, men också exempelvis medieforskare, sociologer, antropologer och filosofer. Särskilt viktiga bidrag till denna studie har lämnats av Andrew Higson. Det gäller de angreppssätt som introduceras och de resultat som presenteras i flera verk där Higson demonstrerar hur fruktbart det är att angripa brittisk film som nationell film, samtidigt som han utvecklar och problematiserar frågan om nationella och transnationella aspekter av denna filmkultur.[62] Efter Higsons insatser är det sannolikt ingen slump att vissa brittiska filmforskare tangerat den inhemska barnfilmens ”Britishness” och dess koppling till nationella diskurser och nostalgi.[63]

Filmens förhållande till den nationella diskursen i Sverige har från olika infallsvinklar berörts av till exempel Bo Florin, som undersökt den ”nationella stilen” i filmen under den svenska filmens så kallade guldålder, av den tidigare refererade Tommy Gustafsson, och i flera intressanta studier av Nils-Hugo Geber, Hynek Pallas och Ann-Kristin Wallengren.[64] Därtill kan läggas att Leif Furhammar i flera arbeten intresserade

---

anniversary issue (English-language edition) 1984, s. 5–11.

62. Se särskilt: Andrew Higson, *Waving the flag: Constructing a National Cinema in Britain*, Oxford: Oxford University Press 1995; Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema: Costume Drama since 1980*, Oxford: Oxford University Press 2003; Andrew Higson, *Film England: Culturally English Filmmaking since the 1990s*, London: I. B. Tauris 2011.

63. Robert Shail, ”Negotiating National Boundaries in Recent British Children’s Cinema and Television” i Casie Hermansson och Janet Zepernick (red.), *The Palgrave Handbook of Children’s Film and Television*, London: Palgrave Macmillan 2019, s. 365–378 och Noel Brown, *British Children’s Cinema: From the Thief of Baghdad to Wallace and Gromit*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2017, passim.

64. Bo Florin, *Den nationella stilen: Studier i den svenska filmens guldålder*, Stockholm: Aura 1997; Nils-Hugo Geber, ”Den problematiska ’svenskheten’: Anteckningar om etniska strategier i svensk biograffilm och TV-produktion”, *Filmhäftet*

sig för det särpräglat svenska i svensk film, inte minst i översiktsverket *Filmen i Sverige*.

Den forskare som mer än någon annan gjort frågan om svenskhet och film till sin är emellertid Per Olov Qvist, som i två monografier och flera artiklar undersökt den inhemska filmproduktionens förhållande till svenskhet, svensk mentalitet och svenskt kulturarv, men även till agrarromantiskt tankegods och rasteorier i den internationella idédebatten. Avhandlingen *Jorden är vår arvedel* är en heltäckande studie av landsbygdsskildringen i svensk film under 1940- och 1950-talen.[65] Här finns bland annat uttömmande resonemang om betydelsen av naturskildring och bonde- och landsbygdsidealisering i svensk film. I *Folkhemmets bilder* ges den hittills mest fullständiga bilden av svensk 1930-talsfilm.[66] I centrum står en undersökning av hur periodens film speglar en nationell självförståelse, nationellt präglade värderingar och svensk mentalitet. Sist men inte minst vill jag nämna en enskild filmvetenskaplig artikel som varit en inspirationskälla för mitt val av infallsvinkel. Det är Per Olov Qvists ”Ormens väg genom Bullerbyn”, där han relaterar Lasse Hallströms *Alla vi barn i Bullerbyn* (1986) och Bo Widerbergs filmatisering *Ormens väg på hälleberget* (1986) till nationalromantisk estetik och agrarromantik.[67]

Qvists arbeten är den främsta inspirationskällan till detta projekt, både genom de kunskapsfält de blottlägger, de frågeställningar de väcker och genom de kritiska frågor de provocerar. De är viktiga sekundärkällor och texter att träda i dialog med i kommande kapitel.

---

nr 53/1986, s. 4–14; Hynek Pallas, *Vithet i svensk spelfilm 1989–2010*, Göteborg: Filmkonst 2011; Ann-Kristin Wallengren, *Welcome Home Mr Swanson: Swedish Emigrants and Swedishness on Film*, Nordic Academic Press, Lund 2013.

65. Per Olov Qvist, *Jorden är vår arvedel: Landsbygden i svensk spelfilm 1940–1959*, Uppsala: Filmhäftet 1986.

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

67. Per Olov Qvist, ”Ormens väg genom Bullerbyn”, *Filmhäftet* nr 57/1987, s. 55–60.

2. Barnfilm som nationell fostran

Inledning: film och folkvett

I folkhemsbyggandet under 1930- och 1940-talen fanns ett iögonfallande inslag av medborgarfostran. I bakgrunden skymtar klassiskt konservativ paternalism, men det fostrande förhållningssättet följde också med som ett folkrörelsearv som kan beskrivas som progressivt: arbetarrörelsens strävan efter skötsamhet och bildning, nykterhetsrörelsens predikningar om avhållsamhet från starka drycker, frikyrkorörelsens sociala mission och den ideellt drivna upplysningsverksamheten om sexualitet och barnbegränsning. I den tidiga välfärdsstatens reformarbete fördes detta arv vidare genom ett systematiskt arbete för att bilda och medvetandegöra medborgaren, att få henne att omfatta och acceptera reformer och att utveckla de kompetenser och attityder som samhällsutvecklingen krävde. När man läser i till exempel makarna Alva och Gunnar Myrdals skrift *Kris i befolkningsfrågan* slås man av den självmedvetna uppfostrarnit som författarna ger uttryck för:

> Dåliga vanor måste vridas rätt. De oförståndiga upplysas. De ansvarslösa väckas. Det är här utrymme för en omfattande samhälleligt organiserad folkuppfostrings- och propagandaaktion, vilken, om den skall komma till nytta där den bäst behövs, måste vara intensiv och pockande och söka utnyttja alla slags kanaler till föräldrar, vilka eljest kanske blott ha trånga förbindelser till den sociala yttervärlden.[68]

68. Alva Myrdal och Gunnar Myrdal, *Kris i befolkningsfrågan*, Stockholm: Bonniers 1934, s. 226.

Denna paternalistiskt progressiva hållning låg i tiden och utvecklade sig också utanför samhällspolitiska utredningar och reformmanifest. Det fanns stora förhoppningar om att det moderna massmediet film skulle kunna användas som en kanal för bildning och upplysning. Trots en ofta uttryckt skepsis mot spelfilmens förföriska och nedbrytande kraft kan man konstatera att även den behandlar samtidens viktiga frågor och gärna använder sig av ett direkt fostrande tilltal. Qvist har till exempel visat att 1930-talets svenska spelfilm har inslag av propaganda för nationellt samförstånd över klassgränserna, något som låg i linje med regeringens politik, liksom för en rad medborgerliga dygder som filmvetaren Michael Tapper kort och gott kallar folkvett: självdisciplin, hövlighet, ärlighet, rättvisepatos, naturlighet, strävsamhet, pliktkänsla, hjälpsamhet, lojalitet, optimism, måttfullhet, anspråkslöshet, konsensus och sunt förnuft.[69]

Populärkulturen fångar alltså upp, bearbetar och cirkulerar vidare värdeladdade självbilder och ideal. Det sker som regel genom ett väl synligt nationellt raster där dygderna utmålas som svenska trots att de, som Tapper påpekar, är universella och har snarlika motsvarigheter i andra nationella filmkulturers gestaltade folkvett. I motsvarande grad framställs dygdernas motsatser som främmande, kulturellt, politiskt eller etniskt.[70] Även de övergripande samhällsmål som realiserandet av dessa svenska dygder kan leda till, sätts i ett nationellt sammanhang.

Det som gäller medborgare i allmänhet gäller i ännu högre grad barnen. Barn anses närmast per definition i behov av uppfostran i rätt riktning och av skydd mot det som hotar att förvrida växt och utveckling. Barnen är framtidens samhällsbyggare och deras idealbildning ett självklart samhällsintresse. I detta kapitel kommer frågan om barn och film att belysas mot denna historiska bakgrund. Behovet av en inhemskt pro-

---

69. Jfr Qvist 1995, s. 390–395 och passim; Michael Tapper, *Snuten i skymningslandet: Svenska polisberättelser i roman och på film 1965–2010*, Lund: Nordic Academic Press 2011, s. 81f. Se också om medborgarfostran i icke-fiktiva filmer t.ex. Eva Blomberg, ”Vett och vetande, hur och hållning: Magister Film i folkbildningens tjänst”, *Häften för kritiska studier* nr 1/2001, s. 33–50.

70. Tapper 2011, s. 82.

ducerad film för barn förstås här som en del av välfärdsutvecklingen. De barnfilmer som produceras under 1940-talet kommer att diskuteras som del av en nationellt orienterad medborgarfostran.

Barn och film som samhällsproblem

I den första utredningen som hade barn och film som huvudfråga – betänkandet *Barn och film* (1952) från 1949 års filmutredning – konstaterades inledningsvis: ”Frågan om barn och film har under de senaste årtiondena också i Sverige mer och mer fått karaktären av ett samhällsproblem.”[71] Knappt femtio år tidigare hade filmmediet etablerat sig i sin moderna form, med visningar på fasta biografer som drog stora publikskaror. Då rapporterade signaturen Waldeck (Torgny Wallbeck-Hallgren) i *Svenska Dagbladet* om att det nya fenomenet – ”den fattiges teater” – framför allt lockade en publik bestående av barn mellan sju och femton år:

> Man får genast en klar uppfattning af, hvad det är som starkast fångar de smås fantasi och intresse: det rysliga. På ingen utöfvar det rysliga en sådan tjusning som på barn. Om det är på spekulation, som en del biografteatrar inrättat sin repertoar härefter, vet jag ej, men är det så kan man inte nog harmas däröfver.[72]

Huvudtemat i artikeln är behovet av en ökad kontroll över biografutbudet – för barnens skull. Men även biografpublikens klasstillhörighet framhävs. Oron är särskilt motiverad eftersom det rör sig om barn ”ur de fattigare klasserna, där ogynnsamma inflytelser till följd af ogynnsamma förhållanden har en synnerligen lämplig jordmån.” I övrigt består publiken i Waldecks skildring av ”arbetare och tjänstefolk”. Tommy Gustafsson framhåller att det saknas undersökningar om den tidiga svenska filmpublikens sammansättning, men att internationella studier antyder att den förmodligen, som i de länder där detta förhållande undersökts mer

71. SOU 1952:51, s. 9.
72. Waldeck (sign), ”Den fattiges teater”, *Svenska Dagbladet* 1905-03-01.

systematiskt, var socialt blandad.[73] Barnen – även barn från fattiga miljöer – var emellertid utan tvivel en stor publik för det nya mediet, och deras ökande filmkonsumtion var ett skäl till oro och debatt.[74] Att själva föreställningen om publikens underklassiga och ungdomliga sammansättning var spridd omvittnas enligt Leif Furhammar samstämmigt av tidningsartiklar och debattinlägg från 1900-talets första decennium.[75]

I sitt filmsociologiska pionjärarbete *Kampen om filmen* understryker C. J. Björklund att dessa publikbilder tecknas i en uppjagad stämning, i en ”opinionsstorm” mot sedlighetssårande och skadlig film och för inrättandet av en kraftfull och välorganiserad filmcensur.[76] Under år 1908–1909 fördes denna debatt parallellt med debatten om den så kallade Nick Carter-litteraturen.[77] Marie-Louise Gagner, adjunkt vid folkskoleseminariet i Stockholm, var engagerad både i frågan om barns och ungdomars litteraturläsning och i filmfrågan. I februari 1908 höll hon ett föredrag vid ett diskussionsmöte arrangerat av Pedagogiska sällskapet i Stockholm som senare publicerades. Pamfletten *Barn och biografföreställningar* har gått till den svenska filmhistorien som en av de första och mest inflytelserika i raden av interventioner mot barns filmkonsumtion från ”barnexperter” (framför allt lärare, läkare, psykiatriker och socialarbetare). Där hävdas att ”Många, många av våra förskolebarn gå minst en gång i veckan på densamma [biografen]”, och filmprogrammen skildras som till övervägande del helt olämpliga för barn.[78] I ett tillägg skrivet av över-

---

73. Gustafsson 2007, s. 40.

74. Jfr Jan Olsson, ”Svart på vitt: film, makt och censur”, *Aura* nr 1/1995, s. 18

75. Leif Furhammar, *Filmen i Sverige: En historia i tio kapitel och en fortsättning* [tredje reviderade och utökade upplagan], Stockholm: Dialogos i samarbete med Svenska Filminstitutet 2003, s. 21f.

76. Carl Johan Björklund, *Kampen om filmen: En studie i filmens sociologi*, Stockholm: Svenska Skriftställare Förbundets Förlag 1945, s. 71f.

77. Kampanjen mot ”smutslitteratur” vid 1900-talets början har undersökts av Ulf Boëthius, *När Nick Carter drevs på flykten: Kampen mot ”smutslitteraturen” i Sverige 1908–1908*, Södertälje: Gidlunds 1989.

78. Gagner 1908, s. 3.

läkaren Bror Gadelius håller han för troligt att filmer har skadlig inverkan på ungas uppfostran och i värsta fall kan förleda till kriminalitet samt framkalla nervchocker och hysteri hos känsliga barn. Gadelius avslutar med en vädjan:

> Beaktar man till sist de yttre hygieniskt dåliga omständigheter, varunder detta andliga gift serveras tusentals barnasjälar, den usla luften på de illa ventilerade lokalerna och de alltför långa föreställningarna, så kan man tryggt säga, att vissa biografteatrar representera ett socialt ont, mot vilket vederbörande, ej blott föräldrar och målsmän, men ock den allmänna ordningens handhavare snarast böra inskrida av omtanke för det uppväxande släktets lekamliga och andliga välfärd.[79]

Detta var inte isolerade röster. Frågan nådde snart riksdagen, och Björklunds referat av debatten i andra kammaren den 19 maj 1909 ger en aning om hur fronten mot filmens andliga gift var formerad:

> R. Johansson, Jönköping, kunde i sitt inlägg i debatten framhålla att skrivelser med krav på ändring i de nuvarande förhållandena, eller införandet av censur, anlänt från 57 allmänna läroverk, 77 enskilda läroverk och flickskolor, 20 folkskoleinspektörer, 16 fängelsedirektörer, 15 fängelsepredikanter, 1.000 lärare och lärarinnor, vid folkskolor. Dessutom hade ett stort antal föreningar och sällskap också instämt i kraven på en annan ordning än hittills för biografföreställningar. Det påpekades också att insättningarna i sparbankerna evad det gällde ungdomen avtagit och att anslutningen till folkbildningsarbetets föreläsningar minskat.[80]

Reaktionsmönstret var typiskt för det som kommit att kallas för ”moralisk panik” eller mediepanik. Det förra begreppet användes av brittiska sociologer på 1970-talet och förknippas särskilt med Stanley Cohen och hans studie *Folk Devils and Moral Panics* från 1972. Medieforskaren Kirsten Drotner har i anslutning till Cohens analys av den moraliska panikens

79. Gagner 1908, s. 17.
80. Björklund 1945, s. 74.

mönster utvecklat begreppet mediepanik, som en beteckning på moraliska paniker som specifikt rör de förmodade riskerna med nya medier eller speciella medietexter. Sådana mediepaniker har rasat kring bland annat jazz, rock, tv, våldsfilm på video, pornografi och våldsamma dataspel. De har, menar Drotner, ett förbluffande stereotypt och beständigt mönster:

> Adult experts – teachers and social workers, cultural critics and politicians – define the new mass medium as a social, psychological or moral threat to the young (or mixtures of the three), and appoint themselves as public trouble shooters. Legal and educational measures are then imposed, and the interest lessens – until the advent of a new mass medium reopens public discussion. That spiralling motion characterises a *media panic*.[81]

Tommy Gustafsson har undersökt sådana återkommande mediepaniker i Sverige under 1900-talet. Gustafsson utreder hur filmpaniken vid 1900-talets början först och främst ledde till inrättandet av den statliga svenska filmcensuren 1911. Han konstaterar, att såväl när det gällde Nick Carter-litteraturen som filmen ”var det alltså själva *mediet* som framkallade oron och som därmed fick ikläda sig folkdjävulens attribut.”[82]

Gustaf Berg, censurens chef 1914–1918, framhöll i skriften *Barn och biograf* (1916), att uppdelningen av filmer i barnförbjudna och barntillåtna filmer var en av den svenska biografförordningens kärnpunkter. Där gör han också en iakttagelse som sedan blir ett återkommande krux i debatten om barn och film, nämligen att en barntillåten film inte är det samma som en film särskilt avpassad för barns behov. Att något är tillåtet innebär inte att det är lämpligt.[83]

---

81. Kirsten Drotner, ”Modernity and Media Panics”, i Michael Skovmand och Kim Schrøder (red.), *Media Cultures: Reappraising Transnational Media*, London: Routledge 1992, s 43.

82. Tommy Gustafsson, ”Film, censur och videovåld under 1900-talet” i Tommy Gustafsson och Klara Arnberg, *Moralpanik och lågkultur: Genus- och mediehistoriska analyser 1900–2012*, Stockholm: Bokförlaget Atlas 2013, s. 50.

83. Berg 1916, s. 3 och 20.

Barngränsen – vid denna tid fanns endast en femtonårsgräns – bryter dock ut barn som en särskild publikkategori med egna förutsättningar och behov. Till begränsningen hörde också ett förbud mot att visa barntillåten film efter klockan 20.00. Trots en stor tillgång på barntillåtna filmer framhölls det från branschen – Berg refererar invändningarna – att det var svårt att få barnvisningar att löna sig.[84] Troligen berodde detta på att de mest publikattraktiva filmerna, även för barn och yngre ungdomar, klassades som barnförbjudna. Berg konstaterade ett par år senare med tillfredställelse att dessa förhållanden sammantagna fått till följd att barnens besöksfrekvens på biograferna troligen minskat:

> Genom en blick på biografannonserna i Stockholm kan man lätt övertyga sig om, att av dess 80-tal biografer knappast mer än ett tiotal – ofta därunder – samtidigt kan tillkännagiva barntillträde, frånsett de vanliga söndagsmatinéerna [- - -] Det kan ej heller förbises, att biografernas intresse av barnfrekvensen alltmera förringats, så att flertalet biografer helst se sig befriade från att tillhandahålla barnbiljetter.[85]

Från slutet av 1910-talet och under 1920-talet gjordes ett antal undersökningar av barns och yngre ungdomars biovanor, som ibland fick pressen att reagera med – i stort sett missvisande – sensationsrubriker om barnens osunt vidlyftiga filmkonsumtion, med påföljande debatter.[86] För barnen i de yngre åldrarna blev under denna period helgmatinéerna den dominerande formen av filmkultur, ett slags barnkulturell arena. Barn hade förvisso gått på matiné tidigare, men genom biografbyråns sanktion blir eftermiddagsvisningarna av den barntillåtna filmen åtminstone i viss mån en del av den legitima nöjeskulturen. Det panikartade motståndet mot film avtonade i en mer nyanserad debatt från början av 1920-talet, och föräldrar från alla samhällsklasser släppte iväg sina barn på bio.

---

84. Berg 1916, s. 11ff.

85. Gustaf Berg, *Barngränsfrågan för biograferna: Ett utredningsbidrag*, Stockholm 1918, s. 18 och 20.

86. Jfr Gustafsson 2007, s. 45–50.

Filmhistorikern Terry Staples har samlat berättelser och vittnesmål från äldre människor som ser tillbaka på sina biograferfarenheter under 1910- och 1920-talen i Storbritannien. Där är det tydligt att själva filmerna och deras innehåll intar en underordnad plats i upplevelsen av biografbesöket. Det som framhävs är erfarenheten av att dela en intensiv upplevelse med andra barn i ett sammanhang där få föräldrar och andra vuxna var närvarande. Filmerna kunde vara nog så engagerande, men det är trängseln, kamratstojet, tävlan om de bästa platserna på balkongen och hyssen under de trista programfyllarna som dominerar i informanternas rapporter.[87]

Det finns ingen anledning att tro att de svenska förhållandena och den svenska barnpubliken var annorlunda vid den tiden. Någon svensk motsvarighet till Staples undersökning finns inte. Däremot är den ovan citerade Waldeck en av de första skribenterna som gör det man på tidningsjargong kanske skulle kalla för ”matinéknäcket”. Det finns återkommande varianter av det reportage där skribenten går på matiné långt in på 1950-talet. Alla jag läst ger samma bild: Det är bråk och larm och förvånansvärt många små barn. Så sent som 1952 beskriver signaturen Big Ben ett matinébesök där han träffar på flickan Birgitta i sällskap med sin lillebror: ”Det är givetvis på tok att skicka 3-åringar på bio, men man förstår i viss mån också de mammor som gärna griper chansen att bli av med ungarna ett par söndagstimmar för att få pusta ut en smula.”[88] Matinéernas osunda miljö förblir ett tema när frågan om barn och biografer åter börjar utredas systematiskt och med socialvetenskapliga metoder under 1940-talet, till exempel av Per J. Nordenfelt i en studie från 1944 om barnstugebarns biovanor i Stockholm. Där framhåller Nordenfelt att: ”Alla, som varit på söndagsmatiné, kunna intyga, att det är ett obeskrivligt bråk och skrik i biograflokalerna bland de tätt packade barnen.

87. Terry Staples, *All Pals Together: The Story of Children's Cinema*, Edinburgh: Edinburgh University Press 1997, s. 1–12 och passim.

88. Big Ben (Uno Asplund), ”Halvmiljonen göteborgsbarn på bio per år”, *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 1952-12-06.

Särskilt gäller detta i Stockholms utkanter, där nästan alla besökare är skolbarn och barn i förskoleåldern."[89]

De barntillåtna programmen under 1920-talet bestod enligt annonseringen av en ganska brokig flora av naturbilder, äventyrs- och västernfilmer, djurdramer med protagonister som Rin Tin Tin samt komedier med till exempel Charlie Chaplin, Harold Lloyd och det danska komikerparet Fyrtornet och Släpvagnen. Det är en omtvistad fråga ifall den cykel av busungefilmer med *Anderssonskans Kalle* (Sigurd Wallén, 1922) i spetsen som kom under 1920-talet borde betraktas som de första svenska barnfilmerna, eller om de är förelöpare till filmer som under 1940- och 1950-talen ansågs vara barnfilmer. Klart är att dessa filmer innehållsmässigt och till sin form utgör startpunkten för en inhemsk tradition av barnfilmer i rackarungefacket. Däremot verkar de inte vid tiden ha betraktats som särskilt väl lämpade för en barnpublik. Tvärtom verkar vissa av filmernas kritiker starkt ha ifrågasatt deras lämplighet. De kunde till exempel inspirera barn till att ta efter de unga huvudrollernas hyss.[90] I ett urval av recensioner verkar recensenterna inte uppfattat filmerna som enbart riktade till och lämpade för en barnpublik, även om några recensenter utgår från att barn kommer att se dem och att barnpubliken är en målgrupp. De behandlar dem dock i huvudsak som intressanta (eller ointressanta) för en generell, blandad, publik.[91]

När det gäller frågan om filmen som bildningsmedel fördes sedan 1910-talet en diskussion om behovet av filmer särskilt för barn som skulle

---

89. Per J. Nordenfelt, "Småbarn och biografer", *Tidskrift för barnavård och ungdomsskydd* nr 6/1944, s. 207.

90. Jfr Gustafsson 2007, s. 75.

91. Recensioner i *Arbetaren* 1922-09-05, *Dagens Nyheter* 1922-09-05, *Stockholmstidningen* 1922-09-05 (*Anderssonskans Kalle*); *Aftonbladet* 1923-08-28, *Folkets Dagblad Politiken* 1923-08-28, *Svenska Dagbladet* 1923-08-28 (*Anderssonskans Kalle på nya upptåg*); *Dagens Nyheter* 1923-11-27, *Folkets Dagblad Politiken* 1923-11-27, *Svenska Dagbladet* 1923-11-27 (*En rackarunge*): *Stockholmstidningen* 1926-12-28, *Svenska Dagbladet* 1926-12-28 (*Lyckobarnen*); *Arbetaren* 1929-09-22, *Stockholmstidningen* 1929-09-22 (*Ville Andesons äventyr*).

gynna deras utbildning. Produktion av sådana bildnings- eller skolfilmer tog fart i Sverige på allvar under 1920-talet under den nämnde Gustaf Bergs ledning på Svensk Filmindustris skolfilmsavdelning. Men på fiktions- eller underhållningsfilmens område är det först under senare delen av 1930-talet som det börjar föras en vidare politisk diskussion om barnfilm, och själva begreppet börjar därmed etableras och få tydligare konturer. Diskursen om barns biovanor och de risker som förknippas med dem föder efter hand en barnfilmsdiskurs. Björklund refererar en tidstypisk behandling av frågan i Stockholmskretsen av Sveriges folkskollärarinneförbund i oktober 1938. Där antog man en resolution där man vädjade till filmbolagen att ”beakta behovet av goda, särskilt för barn inspelade filmer, dels för mindre barn och dels för barn upp till 15 års ålder.” Man efterlyste en filmkommitté som kunde granska sammansättningen av filmprogram för barn, och man vände sig till statsmakterna: ”Det vore även önskvärt att staten på lämpligt sätt gynnade framställningen av god barnfilm.”[92] Denna politiska diskussion fördes mot bakgrund av internationella forskningsrön om barn och film, främst Payne Fund-studierna, som hade introducerats för en svensk publik genom anmälningar av Henry J. Formans *Our Movie Made Children* (1933).[93] Dessutom hade en förändrad syn på barn växt fram och fick allt tydligare genomslag under 1930- och 1940-talen. Som många forskare visat framkom vid denna tid nya psykologiska rön och en ny reforminriktad pedagogik.[94] Alexander S. Neills *Problembarnet* utgavs i svensk översättning 1931, och under 1930-talet kom översättningar av böcker i psykologiska och pedagogiska ämnen av Alfred Adler, Sigmund Freud, Heinrich Hanselmann med flera. Barnpsykologin fördes ut i den allmänna debatten av inhemska folkbildare som Stina

92. Citerat i Björklund 1945, s. 108.

93. Märta Lindqvist ”Filmen – världsfostraren”, *Svenska Dagbladet* 1934-04-17 och ”Amerikansk filmkritik”, *Svenska Dagbladet* 1934-04-19.

94. En utförlig diskussion av den nya pedagogiken och den offentliga debatten om barnpedagogik, barnuppfostran och barnkultur 1900–1945 finns i Ulla Lundqvist, *Århundradets barn: Fenomenet Pippi Långstrump och dess förutsättningar*, Stockholm: Rabén & Sjögren 1979, s. 15–75.

Palmborg. I detta klimat uppmärksammades barns behov av kärlek, självhävdelse och utvecklande lek. Barnfilmsfrågan handlade i detta ljus inte längre bara om skydd från skadlig påverkan, utan om barns rätt att få sina behov av utveckling och förströelse tillfredsställda på filmens område.

Under 1940-talet blir barnfilmsfrågan en särskild angelägenhet för Sveriges kvinnoorganisationer. I en kort historik över Barnfilmkommittén beskriver kommitténs första sekreterare, Etti Widhe, hur barnfilmsfrågan behandlats av olika kvinnoorganisationer under 1940-talet, vilket till sist ledde till bildandet av Barnfilmkommittén som en del av Husmödrarnas Samarbetskommitté 1947.[95] Snart bildades lokala barnfilmkommittéer i andra städer. Barnfilmkommittén arbetade efter två linjer, dels opinionsbildning, dels praktisk experimentell verksamhet. En barnfilmjury bildades och arbetade med att bedöma barnfilm efter speciella kriterier. I juryn fanns inslag av barnpsykologisk expertis, och man arbetade också med barngrupper. Barnens reaktioner på filmerna bedömdes genom deras beteende under visningen och genom samtal, uppsatser och teckningar utifrån den aktuella filmen. Tolkningarna av barnens reaktioner utmynnade i granskningsprotokoll ifyllda av de vuxna (egentliga) juryledamöterna. Granskningsprotokollen framstår som okontroversiella och sunt förnuftiga. Kamratskap och hjälpsamhet är positivt, medan sadism och grymhet är negativt.[96] Men de är som företeelse intressanta som en del av en starkt normerande verksamhet som kommer att forma den svenska barnfilmen utifrån en kodifierad värdegrund. Barnfilmjuryns verksamhet syftade uttryckligen till att skapa en kanon av god barnfilm och utmynnade bland annat i särskilda listor på rekommenderade filmer.[97]

Barnfilmkommittén var en av de instanser som begärde en statlig utredning av barnfilmsfrågan, och man hade en stark representation i

---

95. Referatet följer Etti Widhe, *Barn och film: Barnfilmkommitténs verksamhet 1948–1964*, Stockholm: Barnfilmkommittén 1965. Se även Hedlund 1991, s. 11ff och Janson 2007, s. 75f.

96. Granskningsprotokollets utformning återges i Widhe 1965, s.15.

97. Se till exempel ”B-stjärnmärkta filmer och kortfilmer från Barnfilmjuryn”, Stockholm: Barnfilmjuryn 1949.

utredningsgruppen. I det nämnda betänkandet *Barn och film* konstaterar man att produktion och visning av god barnfilm är ett samhällsintresse, och man föreslår därför en modell för statligt stöd av verksamheten, som delvis infördes 1957 när Barnfilmkommittén fungerade som nöjesskattebefriande organ. Intressant nog framställer man också, med stöd i internationell forskning, och framför allt hos Mary Field, det som Malena Janson träffande kallar ett ”recept på barnfilm”.[98] Det vill säga en detaljerad rekommendation om innehållsliga och formella aspekter hos den goda barnfilmen.

Det kanske är att spetsa till det att påstå att den svenska barnfilmen utreds fram. Det motsägs bland annat av att produktionen tog fart i mitten av 1940-talet, mer än fem år före *Barn och film*, och samtidigt med publiceringen av den viktiga utredningen *Ungdomen och nöjeslivet* (SOU 1945:22). Utredningar har dock ofta en viss eftersläpning i förhållande till den politiska debatten. Det verkar uppenbart att barnfilmen uppträder efter en rad politiska diskussioner och samhälleliga interventioner, och att den därmed är att betrakta som ett resultat av det svenska välfärdssamhällets utveckling, en modern social nyttighet ungefär som barnstugor.

Denna välfärdsutveckling präglas starkt av folkhemmets nationella diskurs och dess värdeskala. Det gäller också utvecklingen av barnfilm, som på olika sätt framställs som ett nationellt intresse, ett förhållande som speglas i filmkritikern Robin Hoods (Bengt Idestam-Almquist) inlägg barnfilmdebatten vid 1940-talets mitt:

> Långsamt men säkert har en ny inställning till barnen arbetat sig fram. [...] Det börjar gå upp för lite var att barnen är nationens viktigaste tillgång, barnen, det är vi själva, fortsättningen på oss, och plantorna bör skötas med omsorg. [...] Vad gör vi för barnen i filmväg? Man kan lugnt svara: ingenting.[99]

98. SOU 1952:51 s. 7, 27f samt 58. Janson 2007, s. 79.

99. Robin Hood (Bengt Idestam Almquist), ”Barnen och filmen”, *Stockholms-Tidningen* 1945-03-18.

Den nationella diskursen

I folkupplagan *Svensk raskunskap* från 1927 avslutar Herman Lundborg, dåvarande chefen för Rasbiologiska institutet i Uppsala, med en uppmaning till läsaren:

> Fornforskning, rasbiologi och historia bära samfällt vittnesbörd om den nordiska rasens sega kraft, företagsamhet, begåvning och organisationsförmåga. Allt detta förpliktigar. Må vi, som nu leva i den nordiska rasens urhem, göra allt vad som på oss ankommer för att hålla rasen uppe, så att den ej urartar eller dör ut.[100]

Detta citat får anses vara en avspegling av åsikter och tankemönster som ligger i huvudfåran vid 1920-talets slut. Folkupplagan framhåller korrekt att det internationella forskarsamhället öst beröm över det verk som nu presenteras i populär form, *The Racial Characters of the Swedish Nation* (1926).[101] Särskilt framhålls i citatet några av ”rasens” dygder, som genom sammanhanget framställs som ursprungligen svenska.

Uppkomsten av svenskheten och föreställningarna om den har av historiker och på senare tid även av idéhistoriker och statsvetare spårats tillbaka till de tidigaste bevarade krönikorna och lagarna. I nutida nationalismforskning går dessa undersökningar ut på att förstå när och hur ett svenskt nationalmedvetande uppstår och hur det förändrats. Det har framhållits att en form av nationalmedvetande verkar ha utvecklats i delar av den samhälleliga eliten under 1400- och 1500-talen, med en kulmen vid 1600-talets slut. Patrik Hall kallar det för en genealogisk nationalism, en nationell berättelse som förser den framväxande svenska staten och dess konungar med ett ärofullt förflutet och vissa rättigheter visavi det egna och andra folk. Det sker genom konstruktionen av en

---

100. Herman Lundborg, *Svensk raskunskap*, Uppsala: Almqvist & Wiksells boktryckeri-aktiebolag 1927, s. 28.

101. Jfr Gunnar Broberg, *Statlig rasforskning: En historik över rasbiologiska institutet*, Ugglan nr 4, Lund: Lund Studies in the History of Sciences and Ideas 1995, s. 23f.

mytologisk genealogi som härleder svenskarna till Noaks sonson Magog.[102] I 1700-talets upplysningstänkande framträder ett nytt sätt att förstå individen, och därmed dennes förhållande till stat och nation. Svenska historiker betonar vid denna tid, utifrån klimatologiska utgångspunkter, hur svenskarna formats av sina naturliga förutsättningar och sina landskap.[103] Dessa blir därigenom moraliska landskap, kopplade till en historiskt framvuxen mentalitet och konstitution som delas av de individer som utgör folket. Här närmar vi oss alltså idén om folket som besläktade medborgare (bröder och systrar).

I Sverige framträder i början av 1800-talet historikern och författaren Erik Gustaf Geijer som ”svenskhetens politiske filosof”.[104] Geijer betonade att nationen är en ”kollektiv individ”; att den kan föreställas ha en personlighet, ett medvetande om sig själv, det vill säga ett nationalmedvetande eller en nationell identitet.[105] Det historiska medborgaridealet för Geijer var odalbonden, som representerade en föregivet ursprunglig och svensk bondefrihet. Folket, svenskarna, var alltså, eller borde vara såsom i fordom, fria individer sammansvetsade av en gemensam historia, formade av en krävande natur till en gemensam karaktär, och alltid medvetna om denna folkgemenskap som svenskar i en svensk stat. Detta inbegriper en föreställning om att denna kollektiva individ – nationen – utvecklas och rör sig i historien. Nationen har en historia och den är på väg mot framtiden.

Geijers nationalism är modern, fortfarande helt igenkännlig och åtminstone delvis aktuell än idag, i skarp kontrast till 1600-talets genealogiska nationalism, som kan verka exotisk och förryckt. I sina banala former manifesterar sig ständigt retoriken om en svensk gemenskap på väg mot framtiden i frågor om ”hur det ska gå för Sverige”, oavsett om frågan gäller fotbolls-VM eller pensionssystemets hållbarhet. Vi känner också

102. Hall 2000, s. 18 och s. 13–79.

103. Hall 2000, s. 87ff

104. Henrik Berggren och Lars Trägårdh, *Är svensken människa: Gemenskap och oberoende i det moderna Sverige*, Stockholm: Norstedts 2006, s. 106.

105. Hall 2000, s. 80ff.

igen folklynnesbeskrivningar, som att svensken är särdeles arbetsam men också avundsjuk och ibland dyster.[106]

Geijer uppfann naturligtvis inte den moderna svenskheten på egen hand, men han är representativ för en intensiv diskussion om nationen, dess värde och egenheter, dess folk, kultur, språk och historia, som förs inom Sverige och även internationellt. Orvar Löfgren har framhållit att 1800-talsnationalismen är ett internationellt paradigm, en tävling – konkret manifesterad i världsutställningarna – i att vara ”mest nationell” där nationerna beter sig på ett likartat sätt:

> Det skapas traditioner för hur en nationalsång bör klinga och när fanan ska hissas. Konstnärer lär sig måla fosterländskt och författare att bidra till nationallitteraturen. Man utväljer en fosterländsk natur och inhägnar den efter en amerikansk idé i nationalparker. Föreställningar om ett gemensamt kulturarv leder även till sökandet efter nationalkaraktärer, nationella stilar och smaker. Det skapas ett symboliskt kapital av myter, hjältar, nationella ödes- och högtidsstunder, och det utvecklas mönster för en nationell ikonografi.[107]

I Sverige kulminerar denna idéproduktion och propaganda om det svenska under decennierna runt sekelskiftet 1900. Om det tidiga 1800-talets nationella självreflektion ska ses i ljuset av den kris som ”förlusten av Finland” år 1809 innebar, utvecklas den febrila nationella aktiviteten vid sekelskiftet under hela det moderna och industriella genombrottets tryck: Unionsupplösningen från Norge år 1905 markerade det definitiva slutet på Sveriges vittrade ställning som stormakt, emigrationen till Nordamerika var oroväckande stor och klassmotsättningarna nådde en punkt då revolution verkade vara ett sannolikt framtidsscenario.

I den laddade situationen framstod behovet av nationell samling som akut. Från höger till vänster på den politiska skalan engagerade sig debat-

106. Jfr Erik Gustaf Geijer, *Svea rikes häfder* i *Samlade skrifter*, senare afdelningen, första bandet, Stockholm: P. A. Norstedt & söner 1850, s. 34–39.

107. Orvar Löfgren, ”Nationella arenor”, i Ehn, Löfgren och Frykman 1993, s. 25.

törer, författare, konstnärer, folkrörelsefunktionärer och många andra i det som idéhistorikern Gunnar Broberg träffande kallat ”svenskhetshetsen”.[108] Nationalismen och svenskheten framstår i detta skede som en ”överideologi” där *värdet* av det svenska är givet – och dess bevarande och utveckling av ödesmättad betydelse – däremot inte *innehållet*.[109] Det innebar nämligen inte konsensus, tvärtom kan man tala om olika svenska nationalismer under perioden med delvis olika prägel, tonvikt och politisk färg.[110]

I forskningen om folkhemsbegreppets rötter och utveckling framhåller vissa forskare en stark retorisk och kanske även innehållslig kontinuitet mellan sekelskiftets nationalistiska metaforik – där begrepp som ”folk”, ”hem” och ”folkhem” förekom hos utpräglat konservativa tänkare som Rudolf Kjellén – och Per Albin Hanssons och socialdemokratins övertagande av denna nationalistiska begreppsapparat under 1920-talet.[111] Kopplingen är omstridd, och det har påpekats att det finns innehållsliga och ideologiskt betydelsefulla skillnader i dessa folkhemsbegrepp.[112]

---

108. Gunnar Broberg, ”När svenskarna uppfann Sverige: Anteckningar till ett hundraårsjubileum” i *Svensk historia underifrån 1: Tänka, tycka, tro*, Stockholm: Ordfronts förlag 1993, s. 193. Sekelskiftets konst och litteratur och deras betydelse för skapandet av 1900-talets nationella estetik och ikonografi behandlas mer ingående i nästa kapitel.

109. Sörlin 1988, s. 95ff; Edquist 2001, s. 275ff. Edquist har även undersökt den politiska vänsterns förhållande till sekelskiftesnationalismen i Samuel Edquist, ”Blå som himmelen och gul som solen. Om vänstern och den svenska nationalismen kring sekelskiftet 1900” i Lars Petterson (red.), *I nationens intresse: Ett och annat om territorier, romaner, röda stugor och statistik*, Uppsala: Opuscula Historica Upsaliensia nr 21 1999, s. 71–100.

110. Christer Strahl, *Nationalism och socialism: Fosterlandet i den politiska idédebatten i Sverige 1890–1914*, Lund: Bibliotheca Historica Lundensis nr LIII 1983, s. 137–146.

111. Se till exempel Fredrika Lagergren, *På andra sidan välfärdsstaten: En studie i politiska idéers betydelse*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion 1999, s. 45. Även Berggren och Trägårdh 2006, s. 195–226.

112. Hans Dahlqvist, ”Folkhemsbegreppet: Rudolf Kjellén vs Per Albin Hans-

Samtidigt verkar det obestridligt att den segrande socialdemokratins folkhemsmetaforik och nationella retorik faktiskt anknöt till sekelskiftets nationella patos, och att man i ord och handling förde fram vikten av nationell samhörighet eller ”folkgemenskap” som både mål och medel för den sociala utvecklingen. Denna inriktning framträder i koncentrat i Per Albin Hanssons skrift ”Sverge åt svenskarna” från år 1926:

> Sverge [sic!] är alltjämt ett klassamhälle, där de stora massorna leva i betryck och otrygghet. Sverge är ännu icke det goda hemmet för *alla* svenskar. För att det ska bli detta måste det helt erövras av och åt folkets stora massa. I täten på denna erövrarstråt går den svenska socialdemokratin och dess lösen är: Sverge åt svenskarna – svenskarna åt Sverige.[113]

Hanssons levnadstecknare Anders Isaksson menar att denne med taktisk fingerfärdighet ledde förändringen av socialdemokratins självbild ”från ett klassparti till ett brett folkparti, ja, en sinnebild för modernitet, rationalitet, svenskhet, patriotism och nationell stolthet.”[114] Folkhemmets nationella diskurs når sin patriotiska höjdpunkt inför och under det andra världskriget i beredskapsandan. Där kulminerar den reformistiska socialdemokratins nationellt orienterade samförståndsanda. Ofta skedde det genom olika former av propaganda för enighet mellan samhällsklasserna i såväl fiktionsform som i dokumentär form. Det var vanligt att klassgemenskapen personifierades genom enighet och ömsesidig respekt mellan Per Albin Hansson och kung Gustaf V som stod tillsammans mot en otrygg omvärld.[115]

---

son”, *Historisk tidskrift*, nr 122/2002, s. 445–465.

113. Per Albin Hansson, *Demokrati: Tal och uppsatser*, Stockholm: Tiden 1935, s. 8f.

114. Anders Isaksson, ”Per Albin Hansson – Fosterlandet, Folkhemmet, Svenskmannagärningen” i Alf W Johansson (red.), *Vad är Sverige: Röster om svensk nationell identitet*, Stockholm: Prisma 2001, s. 232.

115. Till exempel i filmen *Med folket för fosterlandet* (Sigurd Wallén, 1938). Se även Mats Jönsson, ”’Den kungliga skölden’ – Per Albin Hansson, Gustaf V och

Herbert Tingsten har i en kritisk studie från 1969 visat att skolan från 1800-talets mitt till omkring 1950 fungerat som ett propagandainstrument för att stärka barns känsla för de egna ländernas förträfflighet. Tingsten berör både internationella och svenska förhållanden, och i Sverige finner han i synnerhet en bok som intar en särställning genom sin oförblommerade chauvinism, Verner Rydéns och Arthur Thomsons *Medborgarkunskap för fortsättnings- och andra ungdomsskolor* (1923 och senare upplagor). Med hänvisning till det fascistiska Italien och det nationalsocialistiska Tyskland konstaterar Tingsten att boken ”i fråga om nationellt skryt [...] erinrar om de nationella diktaturernas skolböcker”:

> Ty boken är i centrala delar den mest extremt och systematiskt genomförda nationalistiska insatsen i senare svensk skolhistoria. Den kan tjäna som sammanfattning av den nationella skolpropagandan i Sverige, därför att den i sin syntes av svensk historia och sin beskrivning av det svenska folklynnet innehåller nästan alla de moment, som tjänar till glorifiering av Sverige och svenskarna, ofta framförda i en tillspetsad och skarp form, som mera sällan möter i andra böcker.[116]

Senare forskning bekräftar denna bild av skolans nationella fostran. Hall utser *Folkskolans läsebok* till ”[d]en nationella propagandismens främsta uttrycksmedel före TV och reklam”.[117] Medieforskaren Anne-Li Lindgren har i sin doktorsavhandling undersökt hur läromedel som skolradio och skoltidningar under 1930-talet systematiskt syftade till att fostra barn till ett nationellt medborgarskap, och hur man i den processen ständigt framhöll och konstruerade folkhemsprojektets etniska dimension genom att utmejsla det typiskt svenska i kontrast mot andra folk och ”raser”.[118]

---

medierna 1940”, i Mats Jönsson och Pelle Snickars (red.), *Medier & Politik: Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*, Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv 2007, s. 159–205.

116. Herbert Tingsten, *Gud och fosterlandet: Studier i hundra års skolpropaganda*, Stockholm: P. A. Norstedt & Söners Förlag 1969, s. 208.

117. Hall 2000, s. 200.

118. Lindgren 1999. Se även Lindgren 2002.

Litteraturhistorikern Martin Kylhammar har argumenterat för vikten av att vara uppmärksam på ”diskursutrymmets skiftande gränser”, det vill säga att ge akt på vad som överhuvudtaget är möjligt att säga i en given historisk kontext, och hur detta ändras med tiden, ibland plötsligt.[119] I detta sammanhang finns två särskilda poänger med en sådan vaksamhet. Det ena har att göra med risken för anakronistisk övertolkning. Det skulle man kanske kunna säga att Herbert Tingsten gör sig skyldig till i polemiskt syfte när han med – man ser det framför sig – lätt höjda ögonbryn konstaterar att både Rydén och Thomson var socialdemokrater, men med således antydda proto-nazistiska böjelser.[120] Det är lätt att invända, att medan detta är en intressant iakttagelse så var de – såvitt känt – just *inte* nazister eller fascister utan svenska socialdemokrater som i kontrast till förhållandena i Italien och Tyskland vid ungefär samma tid verkade i ett demokratiskt sammanhang. Alltså: det finns stora och betydelsefulla skillnader inom ett givet diskursutrymme som det från en annan tids och ett annat diskursutrymmes horisont kan vara lätt att underskatta eller missuppfatta. De invändningar som kan göras mot att klumpa ihop Kjelléns nationalism med Hanssons och socialdemokratins är likartade. Slår man upp en tidning från perioden, läser ett politiskt tal eller bläddrar i en statlig utredning låter alla som yttrar sig i mina nutida öron som något slags bruntonade, självtillräckliga sverigefanatiker, och det krävs en medveten ansträngning att urskilja nyanser för att kunna skilja de progressiva humanisterna från de bakåtsträvande rasföraktarna i denna diskurs.

Samtidigt, och omvänt, måste man bemöda sig att så klart som möjligt uppfatta hur ett diskursutrymme faktiskt ser ut. Vad är norm och *mainstream*? Vad är så självklart att det knappast behöver sägas? Och med den ingången kan man konstatera att den nationella diskursen i Sverige vid 1940-talets mitt var uttalat nationalistisk, självförhärligande, relativt inskränkt och ofta rasistisk. I nästa avsnitt ska vi se närmare på hur man

119. Martin Kylhammar, *Den tidlöse modernisten: En essäbok*, Stockholm: Carlsson 2004, s. 202–209.

120. Tingsten 1969, s. 208.

såg på den svenska filmens roll i denna tankemiljö i några statliga utredningar.

Film och nation: några nedslag i det svenska utredningsväsendet

I statens mellanhavanden med filmen framhävs ofta mediets nationella betydelse, särskilt när man diskuterar om den inhemska filmproduktionen borde stödjas. Ett tydligt och typiskt uttryck för denna tankefigur finns i ett betänkande av 1950 års filmutredning:

> För stora folkgrupper har svensk film blivit en självklar tillgång, ett behov. Svensken i gemen vill höra sitt eget språk och se svensk natur, svenskt liv och svenska seder återgivas från den vita duken. En inhemsk filmproduktion representerar härigenom ett nationellt värde [...] Utsikten att de stora folklagrens smak, åsikter och levnadsbehov skulle komma att via filmen uteslutande bearbetas genom utländska produkter och hämta sin näring ur de miljöer, föreställningar och intryck som de för till torgs utan något komplement av svenska bilder och tankegångar är föga tilltalande. Svensk film är eller kan i likhet med svensk teater, svensk radio och svensk press vara ett utomordentligt instrument för att hålla vår svenska egenart levande.[121]

Utredarna fullföljer här med gott självförtroende en tankegång som i något försiktigare ordalag formulerades under brinnande krig i en tidigare utredning av stöd till svensk filmproduktion, där författarna med hänvisning till ”vårt lands nuvarande läge” framhöll:

> I den upplysningsverksamhet rörande *nationella värden*, som är en angelägen uppgift just nu och som även delvis bedrivits med statligt stöd, har filmen otvivelaktigt förutsättningar att göra en insats. Den har möjligheter att konstnärligt levandegöra vad vår sammanhållning kring svenskheten innebär genom att presentera personligheter, episo-

121. SOU 1951:1 *Statligt stöd åt svensk filmproduktion*, s. 24.

> der och stoff, hämtade ur historien eller nuet och belysande vårt folkstyre och vår rättsordning, vårt arbetsliv i gången och modern tid, vår frihetskärlek.[122]

Som statsvetaren Roger Blomgren konstaterat är viljan att stödja den nationella egenarten ett av de viktigaste argumenten i den svenska filmpolitiska diskussionen fram till början av 1950-talet. Den är i statsvetenskapliga termer uttryck för en perfektionistisk – det vill säga aktivt ingripande och fostrande – hållning till medborgaren från statens sida.[123] I den internationella forskningen om nationella filmkulturer och filmindustrier (”national cinemas”) framhävs ofta detta nations- och kulturbyggande argument som en återkommande bevekelsegrund för stöd och stimulans av inhemsk filmproduktion.[124]

Frågan om ungdomen och filmen behandlades i utredningen *Ungdomen och nöjeslivet* (1945), som tog ett ambitiöst helhetsgrepp på denna viktiga aspekt av ungdomsfrågan. Utredningen är som helhet relativt fri från schablonmässig nationell retorik, den förekommer mest i en del av de yttranden och skrivelser som bilagts utredningstexten.[125] Huvudförfattarna resonerar nyanserat om ungdomens legitima behov av ett fritids- och nöjesliv, och väger detta mot farorna med att det tar sig alltför kommersialiserade och spritindränkta former. Man talar oftare om ”samhällets” intressen och möjligheter att påverka nöjeslivet än om ”nationens”. På en mer strukturell nivå framhävs ändå det svenska i kontrast till det utländska, inte minst i kapitlet om ungdomen och filmen. Där konstaterar man inledningsvis att ungdomar, och såvitt känt även yngre barn, föredrar

---

122. SOU 1942:36 *Betänkande med förslag rörande statligt stöd åt svensk filmproduktion*, s. 49.

123. Roger Blomgren, *Staten och filmen: svensk filmpolitik 1909–1993*, Hedemora: Gidlunds förlag 1998, s. 14ff och s. 42f.

124. Jfr Ian Jarvie, ”National Cinema: A theoretical assessment” i Hjort och MacKenzie 2000, s. 78ff, och Higson 2002 [1999], s. 59.

125. Till exempel i skrivelse från Göteborgs Frisksportarklubb, SOU 1945:22, s. 334.

utländsk film framför svensk.[126] Därefter ges en allmän karakteristik av utländsk, särskilt amerikansk film, som är synnerligen negativt hållen. Denna främmande film framställs som enahanda och schablonartad i handlingen, ytlig och andligt fattig, bristande i idérikedom, originalitet, inspiration och verklighetssinne. Den är en industriellt framställd spekulationsvara utminuterad av producenter som underskattar sin publik. Den framställer ideal som är hämningslöst individualistiska. Den är å ena sidan i grunden puritansk, men å andra sidan upptagen av lyx, överdriven konsumtion och *sex appeal*. Dess moral är skenhelig och fariseisk och äkta känsla ersätts av sentimentalitet. Den marknadsförs med sensationella och erotiska bilder.[127] Sida efter sida skåpas den utländska filmen ut efter noter. Några enstaka erkännsamma kommentarer om hantverksmässig skicklighet bryter monotonin. Närmast uppgivet konstaterar utredarna att möjligheterna att påverka filmutbudets genomsnittsstandard är små.[128] Men man landar i slutsatsen att man dock kan och bör stödja produktionen av ”god svensk spelfilm”, och man understryker betydelsen av att vidta åtgärder för att få till stånd produktion av svensk barnfilm.[129]

I utredningen *Barn och film*, som griper sig an just detta delproblem, diskuteras huvudsakligen barns filmkonsumtion och hur en god barnfilm ser ut, hur produktionen kan stödjas och så vidare. Men även här är den chauvinistiska och nationsbyggande tendensen i argumentationen lika övergripande som klar:

> Med hänsyn till vad som tidigare sagts om barnens biovanor anser kommittén det därför betydelsefullt, att samhället möjliggör fortsatt produktion av god *svensk* [kursiv i original] barnfilm. Eftersom filmen för stora skaror av barn och ungdom är den huvudsakliga förmedlaren av intryck utanför hemmet och skolan, måste det vara ett samhällsintresse, att barnen får dessa intryck även i svensk utformning, i filmer

126. SOU 1945:22, s. 231–242.

127. De negativa synpunkterna återfinns i SOU 1945:22 s. 242–250.

128. Ibid. s. 266.

129. Ibid. s. 269f.

> som speglar svensk miljö, svensk vardag och svensk kultur. I annat fall kommer matinéföreställningarna att fyllas av utländsk film av den typ, som nu dominerar marknaden.[130]

Film- och barnfilmspolitikens inriktning befinner sig således i mittfåran av tidens nationella diskurs, med en övergripande inriktning att bidra till stärkandet av ett nationellt föreställnings- och värdekomplex. Själva innehållet i detta komplex underförstås i texterna som omedelbart begripligt för läsaren genom ideliga hänvisningar till ”det svenska”. Det är värt att notera att detta är ett förbluffande beständigt mönster i filmpolitiska och kulturpolitiska sammanhang. Den nationella diskursen och den nationalistiska retoriken har förändrats avsevärt sedan 1940-talet, och det finns i dagens kulturdebatt en utbredd medvetenhet om att uttryck som ”vår svenska egenart” är problematiska och måste kvalificeras och specificeras för att inte framstå som – och inte vara – trångsynta och etnocentriska. Diskursutrymmets gränser har i det avseendet förskjutits. Men uppvärderandet av det ”goda” svenska och demoniseringen av det utländska, inte minst det amerikanska, har fortsatt att vara en av de mest slitstarka retoriska figurerna in i våra dagar och genom olika politiska vindkantringar. Således argumenterar Gunila Ambjörnsson 1968 för en produktion av god svensk barnfilm – men även för import av till exempel tjeckisk barnfilm – genom att som skräp kritisera framför allt amerikanska filmer såsom *Batman* (Leslie H. Martinson, 1966).[131] Hon tar förvisso upp även svenska exempel på dålig barnfilm, men den dominerande antiamerikanska hållningen känns igen från *Ungdomen och nöjeslivet*. Mönstret finns kvar i filmutredningens betänkande *Ny svensk filmpolitik* från 1998 där man talar om att ”en vital svensk filmproduktion” har betydelse för ”den nationella identiteten” och varnar för ”den ensidiga amerikanska påverkan som sker genom filmindustrin.”[132]

---

130. SOU 1952:51, s. 37.

131. Ambjörnsson 1968, s. 61f och 72–74.

132. SOU 1998:142, *Ny svensk filmpolitik*, s. 9. Jfr Claes Lennartsson, ”Identitet och politik – en diskursstudie av svensk filmpolitik” i Helene Egeland och Jenny

Små medborgare

Det är alltså under 1940-talet som barnfilmen slår igenom. Under decenniet kommer ett antal filmer som på olika sätt motsvarar de förhoppningar om en god svensk barnfilm som återfinns i utredningar och debatt. I *Ungdomen och nöjeslivet* har författarna noterat att detta är på väg att hända och nämner som lovande kommande titlar *Det var en gång* (Arne Bornebusch, 1945) och *Barnen från Frostmofjället*, som ingår i den grupp av lite fler än tio titlar som utgör decenniets barnfilmsproduktion. Antalet beror på var man drar gränsen mellan barnfilmer och ungdomsfilmer. Ett exempel på ett sådant gränsfall är *Kajan går till sjöss* (Rolf Husberg, 1943). Den brukar ofta diskuteras som en av decenniets barnfilmer. Den har en del mindre barn i rollerna och ett visst fokus på hyss och upptåg, men också en mer renodlad ungdomsinriktning med tonåriga huvudpersoner och en romantisk intrig. Recensenterna verkar i huvudsak ha uppfattat den som en ungdoms- och familjefilm. Det är därmed lite vanskligt att tala om tendenser i ett så litet urval av filmer. Men flera av dem har, som Margareta Norlin noterat, ett barnkollektiv i huvudrollen och en socialrealistisk prägel.[133] Det förekommer att de berör samhällsproblem som fattigdom, klassmotsättningar, kriminalitet och barnmisshandel.

Bland filmerna finns några riktade till mindre barn, som *Det var en gång*, *Tant Grön, Tant Brun och Tant Gredelin* (Rune Lindström, 1947), *Sotlugg och Linlugg* (Sven Thermænius, 1948) och *Kuckelikaka* (Magaretha Rosencrantz, 1949). Det är nog dessa filmer som svarar allra bäst mot de föreställningar om film för (mindre) barn som växt fram i barnfilmkommittén, och som präglar framställningen i utredningen *Barn och film*. Här saknas – med undantag för *Det var en gång* – i stort sett samhällsproblem, och konflikterna är överhuvudtaget få. Samtidens kritiker verkar ha uppfattat dem som rara, långsamma, i värsta fall tama, men också som väl lämpade för sin tilltänkta publik. Småbarnsfilmerna är en ny typ, och de

---

Johannisson (red.) *Kultur, plats, identitet: Det lokalas betydelse i en globaliserad värld*, Nora: Bokförlaget Nya Doxa 2003, s. 91–117.

133. Norlin 1980, s. 425f.

är även på andra sätt ovanliga och före sin tid. I produktionen av *Det var en gång* använde man sig till exempel av testvisningar i fokusgrupper med barn i olika åldrar och noterade deras respons i efterföljande samtal.[134] Beskowfilmatiseringen var den första svenska filmen i Technicolor, och *Kuckelikaka* är något för tiden så exklusivt som en spelfilm regisserad av en kvinna. Enligt *Svensk filmografi* regisserades tre spelfilmer under 1940-talet av kvinnor. Vid sidan av Margaretha Rosencrantz regisserade Alice O'Fredericks två filmer; den senare delade regiuppdraget med manliga kolleger.

Övriga filmer har mer karaktären av allåldersfilmer med barn i varierande ålder i huvudrollerna. *Kajan går till sjöss* hör till de sociala skildringarna tillsammans med *Rännstensungar* (Ragnar Frisk, 1944), *Barnen från Frostmofjället*, *Sextetten Karlsson* (Elof Ahrle, 1945), *Kvarterets olycksfågel* (Per G. Holmgren, 1947) och *Sampo Lappelill* (Rolf Husberg och Stig Wesslén, 1949). Lindgrentraditionen i svensk barnfilm tar sin början med *Mästerdetektiven Blomkvist* (Rolf Husberg, 1947) och *Pippi Långstrump* (Per Gunvall, 1949) med en överårig Viveca Serlachius (26 år) i titelrollen.

Ett särskilt påträngande särdrag för dagens åskådare i många av filmerna är att barnrollerna framstår som osannolikt lillgamla, förnumstiga, käcka, kloka, modiga, lojala och kamratliga. De berättelser de figurerar i har en tydlig sensmoral och lyfter fram vissa dygder och beteenden som särskilt önskvärda och förebildliga. Kort sagt uppvisar barnfilmernas hjältar och hjältinnor ett övermått av folkvett. Detta skiljer dem inte på ett avgörande sätt från filmutbudet i stort, men i barnfilmerna finns en ännu mer uttalad fostrarnit än i vuxenfilmen. Uppfostran och förberedelser för vuxenlivets prövningar tematiseras mer eller mindre uttalat, till exempel genom att barnen möter och bekräftas av samhällsauktoriteter (lärare, poliser, socialarbetare med mera) och riktar sin energi mot "vuxna" göromål som att arbeta eller organisera projekt. Att växa och mogna med en uppgift är ett återkommande tema. Noel Brown har uppmärk-

134. Arne Bornebusch, "Anteckningar rörande den s. k. testningen av filmen 'Det var en gång…'", odaterad, kopia i författarens ägo.

sammat greppet att framställa barnprotagonister som ideala medborgare under utveckling i en av de mest kända internationella föregångarna till den svenska barnfilmsvågen under 1940-talet, Gerhard Lamprechts *Grabbar med ruter i* (*Emil und die Detektive*, 1931).[135] Det påminner om att folkvett som en aspekt av den nationella diskursen är ett internationellt paradigm, liksom nationalismen som sådan.

Pippi Långstrump utgör ett vid tiden hett debatterat undantag, vilket också slår igenom i filmatiseringen. Det är annars lätt att uppfatta filmerna som dramatiserade lektioner i medborgerlig hyfs för det uppväxande släktet. De är ur detta perspektiv ett uttryck för aktuella tankar om möjligheten till en rationellt utformad uppfostran av barn till demokratiskt sinnade samhällsvarelser. Alva Myrdal skriver att målet för en sådan fostran är att inympa inordningens dygd: ”den sociala inställningens dygd i motsats till underordningens, lydnadens”.[136] Den fostrande attityden i barnfilmen fullföljer såtillvida de ambitioner som tidigare kommit till uttryck i skolans undervisning i medborgarkunskap och i radions programutbud för barn.

En förutsättning för denna verksamhet var föreställningen om filmens opinionsbildande effekter, något som gjorde film och filmpåverkan till en bred politisk angelägenhet. De politiska partierna och folkrörelserna engagerade sig i debatten men även i distribution, visningsverksamhet och produktion av film. Det innebär att barnfilmens fostran inte helt och odelat kan ses som en avspegling av tidens värderingar i stort, eller som uttryck för en mer abstrakt och konsensusbetonad samhällsanda. Det handlar i vissa fall om ett tydligare definierat politiskt aktörskap. *Det var en gång* producerades till exempel av det socialdemokratiska bolaget Filmo, som skapades 1938 av arbetarrörelsens organisationer.[137] *Kvarterets olycksfågel*

---

135. Brown 2017, s. 79.

136. Alva Myrdal, ”Fostran till frihet, kritik och kulturkamp”, *Kulturfront* nr 1/1936. Citerad ur Alva Myrdal, ”*Något kan man väl göra”: Texter 1932–1982*, Stockholm: Carlsson 2002, s. 132.

137. Per Vesterlund, ”Den svenska modellen – arbetarrörelsen, staten och filmen” i Mats Jönsson och Pelle Snickars (red.), *Medier & Politik: Om arbetarrörel-*

var en av de tidiga produktionerna för Svenska AB Nordisk Tonefilm, som ägdes av Sveriges folkbiografer, med intressenter som Socialdemokraterna, LO, Bondeförbundet och IOGT-NTO. Folkets hus-föreningarnas centralorganisation ville genom Sveriges folkbiografers distribution och produktion sprida filmer med såväl konstnärligt som socialt värde och ge arbetarrörelsen ett bättre grepp om både filmen och biograferna.[138]

Den filmiska medborgarfostran har flera tyngdpunkter. På en övergripande nivå, som kanske överskrider frågan om medborgarskap i snäv bemärkelse, finner man en framträdande genuspedagogik. Det är ett ämne för en egen studie, och här ska endast kortfattat konstateras att filmerna över lag sätter pojkar i centrum. Pojkar framstår som mer handlingsinriktade och drivande, och de kommer oftare till tals. Samtidigt framställs flickor på olika sätt som deltagande subjekt på någorlunda jämställd fot med pojkarna. Exempel på detta är Britt i *Kvarterets olycksfågel* som filmen igenom finns med i det gäng som driver projektet att samla ihop pengar för att betala för en krossad fönsterruta. Liksom pojkarna deltar hon i allehanda arbetsuppgifter, och hennes insatser är en viktig del i den kollektiva ansträngningen att nå målen. Men hennes roll i kollektivet är jämfört med några av pojkarna likväl snarare stödjande än ledande. Något liknande kan kanske sägas om en av de tidiga barnfilmhjältinnorna, Eva-Lotta Lisander i Blomkvistfilmerna. Dessutom könas barnrollerna på mer eller mindre subtila sätt, vilket skapar en genuskodad rollfördelning i kollektiva insatser; alla bidrar till problemets lösning, men på sätt som är passande för små män respektive små kvinnor. I *Kvarterets olycksfågel* bidrar alla barnen med olika saker i en insamling, men det görs en poäng av att Britt kommer med damunderkläder. Senare i filmen agerar några av barnen i ett scenframträdande. Britts insats är att dansa på scenen. Numret är dessutom upplagt som ett slags striptease, där Britt

---

sens mediestrategier under 1900-talet, Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv 2007, s. 229.

138. Ibid. s. 228 och Suvi Virkamäki, ”Folkets hus och spelfilmen 1941–1945: Den svåra balansen mellan ideologi och ekonomi”, *Arbetarhistoria* nr 2–3/ 2001, s. 27.

tar av sig en täckande klädnad för att avslöja en ärtig jitterbugutstyrsel. Även i småbarnsfilmerna *Sotlugg och Linlugg* och *Kuckelikaka* ligger en stark tonvikt på en heteronormativ genusordning.

Den tydligaste inriktningen i filmernas fostran är socialt ansvarstagande och förmågan att ikläda sig en samhälleligt önskvärd roll. Ante i *Barnen från Frostmofjället* framstår som en mönstermedborgare genom sin förmåga att ta ansvar för syskonskaran och se till att alla – och till sist han själv – inordnas i samhällsgemenskapen.[139] Det stora gänget i *Kvarterets olycksfågel* iakttar det politiska livets och föreningslivets former, från det lillgamla konstaterandet om problemet med den krossade rutan – ”Pelle har rätt, det här är en gemensam angelägenhet!” – till organiserandet av en kommitté ansvarig för att ordna en gårdsfest med scenframträdanden. Det första som görs är dock att välja en kassör. Detta präglar även småbarnsfilmerna, där till exempel en av sagorna i *Det var en gång* handlar om den fattige Lasse, som genom idogt arbete förverkligar drömmen om att äga en egenhändigt byggd cykelbil. Episodens klimax är en cykelbilstävling som Lasse vinner. Lasse framstår alltså som en ungdomlig variant av den svenska 1930-talsfilmens ingenjörstyp med arbetarklassbakgrund, som arbetar sig upp med hjälp av sin företagsamhet, ihärdighet och vilja att förkovra sig.

Barnfilmerna anknyter till etablerade mönster och schabloner i vuxenfilmen. Enligt Qvist löper ett tydligt samhällsspeglande stråk genom stora delar av 1930-talets svenska film.[140] Denna populära, enligt många bedömare vulgära och populistiska, film bearbetar i melodramens och de komiska genrernas form teman som teknisk och samhällelig modernisering, urbanisering, förändringar i synen på manligt och kvinnligt, men även konkreta och dagsaktuella företeelser som arbetslöshet, alkoholvanor, befolkningsfrågan och liknande. Qvists huvudpoäng när det gäller 1930-talets film är att den därmed bidrar till utvecklingen av en nationell, etnisk identitet. Filmen, menar Qvist, är en ”del av en pågående identi-

139. Janson 2007 gör denna iakttagelse och kopplar även fenomenet till en nationellt kodad samhörighetskänsla, s. 53f.

140. Qvist 1995, s. 16–25 och passim.

tetsskapande process”.[141] På det viset framställs önskvärda medborgerliga dygder specifikt som svenska dygder.

Kritiken som kan riktas mot Qvists resonemang rör framför allt hans diskussion om en ”svensk mentalitet”, eftersom den ibland tycks förutsätta att det verkligen finns beteendemönster och psykologiska drag som är typiskt svenska, som på något vis yttrar sig i och/eller bekräftas av filmerna som diskuteras. Qvist verkar i vissa stycken betrakta dessa nationalkarakteristiska drag som något givet – något som filmerna uttrycker. I andra delar av resonemanget uppfattas de tvärtom uttryckligen som ”självföreställningar” eller ”självprojektioner”, det vill säga cirkulerande föreställningar om en nationell eller etnisk enhetlighet.[142] Endast det senare är en god utgångspunkt för att diskutera hur filmer fungerar i det nationella och nationalistiska sammanhanget.[143] Qvists outtröttliga genomgång av exempel visar nämligen att sådana föreställningar av allehanda slag präglar filmerna. Det är alltså Qvists tanke om filmernas ”etniska strategier” som är mest fruktbar.[144] Qvist visar tydligt att allmängiltiga dygder och goda beteenden, som i och för sig rimligen inte kan uppfattas som nationellt specifika, i filmerna verkligen fogas in i en nationell diskurs där de framställs som svenska dygder. Det krävs som regel inte djupanalys och avancerad symboltolkning för att uppfatta detta. För att återknyta till ett par av Qvists exempel: Den etniska strategi som Qvist kallar ”reproduktionen av Sverige” framställs i *Valborgsmässoafton* (Gustaf Edgren, 1935) uttryckligen som en nationell ödesfråga. Det ut-

141. Qvist 1995, s. 250.

142. Qvist 1995, s. 258–270, även s. 16–18.

143. Här är inte platsen att utförligt diskutera etnologen Åke Dauns forskning om svensk mentalitet och så kallade ”modala personlighetstyper”, som Qvist hänvisar till, eller hur denna forskning förhåller sig till tidigare försök att beskriva nationalkaraktärer. Qvist verkar som sagt själv något vacklande i frågan om nationalkaraktärers ontologi, och min kritik är framför allt att detta är en otydlighet hos Qvist – ibland verkar en svensk mentalitet förutsättas, ibland talas det om föreställningar om en sådan.

144. Qvist 1995, s. 286–293.

sägs i ett replikskifte i filmens inledning där nativitetsfrågan diskuteras på en tidningsredaktion, och redaktionssekreterare Palm (Erik ”Bullen” Berglund) dundrar: ”Sverige måste räddas! Och det är Morgonposten som ska göra det!”. I bakgrunden ramar ett fönster in en miljödetalj med nationella konnotationer, stadshustornet med sina tre kronor i toppen. På så vis sys skeendet i filmen in i en nationell diskurs, som förstärks av andra etniska strategier, till exempel att ge skurkrollerna en något obestämd men omisskännlig utländsk prägel.[145] På motsvarande vis skildrar *Med folket för fosterlandet* alldeles uppenbarligen enigheten mellan klasserna, och mellan kung och folk, som en nationell angelägenhet av högsta dignitet i de orostider inför ett väntat storkrig som slutscenen i filmen alluderar på. Det är helt enkelt vad filmen handlar om.

Med folket för fosterlandet är ovanligt koncentrerad på sitt patriotiska ärende. Vanligare är, vilket *Valborgsmässoafton* är ett exempel på, att den nationella tematiken flaggas vid några tillfällen, ofta i filmens inledning eller avslutning, och då gärna bokstavligen med hjälp av en svensk flagga eller annan igenkännlig nationell symbol. Greppet verkar fungera som en påminnelse om det som kan antas vara självklart för den inhemska publiken: att filmen handlar om Sverige och det svenska. Qvist visar i sin genomgång av 1930-talets filmkritik att denna svenskhet ofta förutsätts och apostroferas av kritiker som kommenterar filmerna.[146] Den är självklar och har ett självklart värde, som i de ovan citerade utredningstexterna. Svensk film antas uttrycka något av den svenska egenarten, men kritikerna kan ibland diskutera hur väl det lyckas. Flaggningen kan i detta ljus betraktas som ett utslag av populärfilmens typiska redundans, ungefär som att framställa skurkar som krumma, svartmuskiga, lismande och ynkliga, men hjältar som ljushyllta, rakryggade, modiga och pålitliga – ett vanligt val i många olika länders populärfilm som i sig har en etnifierande funktion. För tydlighetens skull ska tilläggas att det förekommer att färgkodningen är den omvända, alltså att mörkhyade hjältar konfronterar ljushyade skurkar, till exempel i blaxploitationfilmer. Västerländsk film

145. Jfr Qvist 1995, s. 308–312.

146. Qvist 1995, 106–137 och passim.

har dock oftast uppvärderat ”vithet”, ett mer övergripande drag vars dynamik kan analyseras till exempel i termer av ”whiteness” och ”blackness”. Färgkodningen kopplas inte sällan till nationella diskurser i det enskilda fallet: ljus = svensk (oftast central och god), mörk = främmande/osvensk (oftare perifer och ond). Det närmast mytologiska motsatsparet ljus–mörk(er) kan givetvis varieras på en mängd olika och mer komplexa sätt.[147]

De grepp som Qvist analyserar och diskuterar i 1930-talsfilmen finner vi alltså i 1940-talets barnfilm. *Kvarterets olycksfågel* är ett bra exempel. Filmen handlar om ett stort ungdomskollektiv som åtar sig uppgiften att samla ihop en betydande summa pengar för att betala för en glasruta som krossats när gänget spelade fotboll. De organiserar sig och arbetar uppfinningsrikt för att lösa problemet. Filmen anknyter till samhällsfrågor och avbildar en igenkännlig social verklighet genom att beröra alkoholism, barnmisshandel, trångboddhet, föräldralöshet och småkriminalitet. Dygder som berörs är uppfinningsrikedom, solidaritet, flit och organisationsförmåga. Hur vet publiken att detta är svenska dygder? En bit in i filmen, när ungdomarnas projekt kommit igång ordentligt, åker allihop på lastbilsflak ut på landet för att plocka blommor till försäljning. Utflykten från Stockholms södergator och bakgårdar ut i ett blommande frodigt sommarlandskap sammanfattas i ett montage med badscener och blomplockning. Jag kommer flera gånger att återkomma till denna landskapsikonografi och hur den är laddad med nationell signifikans, men här kan kortfattat konstateras att detta är en av de mest populära och återkommande varianterna av ”svensk natur” som 1950 års filmutredning förutsatte att svenskar ville se på film.

Stadens barn arbetar flitigt i den svenska naturen. *Kvarterets olycksfågel* © TV4 (1947), Arkivbild: Svenska Filminstitutets bibliotek.

147. Richard Dyer, *White*, London och New York: Routledge, [1997] 1999, s. 1–40 och passim; Pallas 2011, s. 87–93.

Utflykten fungerar som ett slags plantering för avslutningens flaggning av svenskhet, som påminner om att ungdomarnas rådighet genom hela filmen exemplifierar svensk egenart. Filmens slutscen utspelar sig vid Stadshuskajen i Stockholm. Gänget har redan gått ombord på båten till Drottningholm dit de ska åka för att i triumfatorisk gemenskap fira sitt genomförda projekt i en symmetrisk upprepning av den tidigare turen ut på landet. Resmålet kopplar samman naturutflykten med tradition och kunglighet, och som ett visuellt crescendo ramar filmens sista inställning in stadshuset i bakgrunden med båtens svenska akterflagga parallellställd i förgrunden med stadshustornet.

Etniska strategier i Rännstensungar

I *Filmjournalen* nr. 2 1945 uppmärksammades *Rännstensungar* stort inför Stockholmspremiären i ett säljande bildreportage med anekdoter från inspelningen. Där konstaterades att i denna film är det ”barnen som är huvudsaken”.[148] Detta ovanliga förhållande togs även upp av flera recensenter, som i olika tonarter varierade iakttagelsen: ”En i dubbel bemärkelse rar film har framförts med ’Rännstensungar’, en film gjord med direkt tanke på landets stora barnpublik och en film med gott hjärta.”[149]

Filmen bygger på en barnpjäs av Åke Hodell, sedermera bättre känd som modernistisk poet och konstnär. Den skrevs medan Hodell var ansvarig för att driva barnteaterverksamheten i Malmö Folkets Park. Filmen har således sitt ursprung i ett folk- och arbetarrörelsesammanhang och produktionen lär även ha fått ekonomiskt stöd från HSB Malmö, även om det varit svårt att få detta belagt.[150] Pjäsversionen hade premiär i Malmö den 5 juni 1944 i samband med stadens Barnens dag-firande,

148. H. P. (signatur), ”Vem blåste ärtor i kameran?”, *Filmjournalen* nr 2/1945, s. 11.

149. Ellen Liliedahl, ”Rännstensungar”, *Svenska Dagbladet* 1945-01-23.

150. Leif Furhammar, *Folklighetsfabriken: Porträtt av ett svenskt filmbolag*, Stockholm: Bokförlaget PAN/Norstedts 1979, s. 5. Liksom Furhammar har jag misslyckats med att få fram annat än muntliga uppgifter om denna förbindelse.

och den väckte viss uppmärksamhet. Hodell har berättat att han snart därefter besöktes av Gösta Sandin på Svensk Talfilm, som ville filmatisera pjäsen.[151] Den spelades in i Malmö, med exteriörtagningar i kvarteren kring Drottningtorget senare samma sommar. Flera av barnskådespelarna – däribland Birgitta Hoppeler (Ninni) och Gunnel Nilsson (Murre) – hämtades från teateruppsättningen, men i filmen hade de sällskap av rutinerade filmskådespelare, som en av tidens barnstjärnor Hans Lindgren (Bigge Nilsson), som även spelade en huvudroll i *Barnen från Frostmofjället*.

Enligt Hodell var det filmbolaget som genom manusförfattaren Torsten Lundqvist förstärkte berättelsens melodramatiska karaktär genom att lägga till en romans mellan konstnären och barnavårdskvinnan, och att låta den rullstolsbundna flickan Ninni bli frisk på slutet.[152] Handlingen och miljön har annars drag hämtade från Hodells egen barndom i början av 1930-talet på söder i Stockholm.[153] Det är svårt att säkert avgöra om filmatiseringen avser att skildra samtida förhållanden, eller om den blickar tillbaka på det nära förflutna under 1930-talets värsta arbetslöshet och depression. I alla händelser återknyter filmen till 1930-talets skildringar av urbana bakgårdsgemenskaper, och den uppvisar flera av 1930-talsfilmens typiska drag.

För att kunna tydliggöra och diskutera dessa mönster följer här en relativt utförlig resumé. *Rännstensungar* är till formen en melodram som utspelar sig i de fattigare delarna av en storstad, där bakgårdarna befolkas av barn, portvaktskärringar, gårdsmusikanter och mer eller mindre vinddrivna existenser, som den fattige och inte särskilt lyckosamme konstnären Johan Fahlén. I inledningen presenteras några av berättelsens centrala personer på 47:ans slitna gård. Den rullstolsbundna Ninnis mamma har avlidit. Det var meningen att Fahlén skulle ta hand om henne, men nu

151. Torsten Jungstedt, ”Historien om poeten som skrev en barnpjäs”, *Röster i radio-TV* nr. 51/1976 [otydlig paginering].

152. Magnus Haglund, *Åke Hodell*, Natur & Kultur, Stockholm 2009, s. 73. Torsten Jungstedt 1976 [otydlig paginering].

153. Magnus Haglund 2009, s. 46.

har en barnavårdskvinna, fröken Märta Sanner, kommit för att utreda Ninnis situation. Det framgår att portvakterskan Malina Karlsson inte ser Fahlén som en god vårdnadshavare, lika lite som flickans mor hade varit det. Malina skvallrar ondsint, och hon är som portvakterska ansvarig för att samla in hyran för ägaren direktör Högstrands räkning. När fröken Sanner upptäcker att Ninni trivs hos Fahlén låter hon flickan stanna tills vidare.

Fahlén beger sig till Högstrand för att söka uppskov med hyran, men Högstrand vill varken ge uppskov eller köpa en tavla. Inte heller grosshandlare Winfelt vill göra affär med den okände Fahlén. Samtidigt letar gänget efter en skvallerbytta som svikit efter ett hyss. Bigge försöker pressa Ninni och Murre på gården att tala om var svikaren befinner sig genom att krossa Ninnis älskade blommor mot marken. Till undsättning kommer då Palle Högstrand, direktörens son, som vi i en dialogscen fått reda på är adopterad. Palle, antyds det, kommer från enklare förhållanden, och direktör Högstrand menar att hustrun adopterat honom för att skryta med sina ”sociala intressen”. Fahlén återvänder och träffar åter fröken Sanner hemma. Hon vill gärna stanna på middag, och för att skaffa pengar till mat gör Fahlén ett sista försök att sälja sin konst till konsthandlaren Wendel. Wendel vill dock att Fahlén ska förfalska tavlor för hans räkning, något som Fahlén brutalt avvisar genom att slänga de erbjudna pengarna i ansiktet på Wendel. På väg tillbaka möter Fahlén en ungdomskamrat som nu är läkare, och som lovar att undersöka Ninni. Under kvällen hemma blir det uppenbart att Fahlén och fröken Sanner börjar förälska sig i varandra, och fröken Sanner har en kontakt i konstbranschen som kanske skulle kunna ordna en utställning med Fahléns tavlor.

Medan Fahlén är upptagen med förberedelserna stjäl två gårdsmusikanter frukthandlare Jaffes kassaskrin. Fahlén, som plötsligt har pengar, blir misstänkt för stölden och förs till ett polisförhör. Murre, som sett stölden, sätter gänget på skurkarnas spår, och efter en jakt över gårdar och tak befinner sig de tjuvaktiga gårdsmusikanterna inlåsta på ett dass. Fahlén släpps och får reda på att hans utställning gjort succé. Ninni läm-

nas på sjukhuset. Fahlén köper frukt till ungarna på gården och meddelar att han vill satsa pengar från utställningen på att skapa en barnkoloni på landet för barn som växer upp i eftersatta stadsmiljöer. Direktör Högstrand dyker upp och när han hör Fahléns tal vill han hjälpa till med saken. Han har ett hus på landet som kan passa. De räcker varandra handen. Samtidigt samlar gänget ihop pengar till en gåva till Ninni, nya blommor i stället för dem de tidigare fördärvat. Ninni tar på sjukhuset sina första stapplande steg, och kommande söndag reser alla inblandade ut på landet. Ninni anländer tillsammans med Fahlén och fröken Sanner. I den sista scenen får Palle nu vara med och leka och Ninni går ostadigt ut på ängen till sina vänner. I filmens sista bild hissas hon av kamraterna och hennes strålande ansikte ramas in av en perfekt sommarhimmel.

Som denna genomgång visar anknyter filmen till flera av de drag i 1930-talets film som Qvist lyft fram och analyserat som beståndsdelar i en nationellt och etniskt kodad självförståelse. I *Rännstensungar* formuleras ett slags ”centrum-ideologi” eller medelklassnorm kännetecknad av en stark konsensus kring vissa mål och ideal som Qvist träffande kallar samhälleliga önskedrömmar, som i sin tur inramas av och gestaltar periodens folkhemsnationalistiska diskurs.[154] Social försoning eller klassförsoning är det övergripande temat i filmen, och det återkommer i flera av filmens konflikter. Här finns också ett reproduktionstema, framför allt utvecklat som en föreställning om det ”oäkta” (eller i allmänhet socialt utsatta) barnets rätt. Ninni blir i inledningen föräldralös när hennes ensamstående mor dör, och filmen ger även en provkarta på icke-traditionella familjebildningar: Fahlén som ensamstående styvfar, den adopterade Palle, Murre som bor hos sin moster. I förlängningen kopplas detta till reproduktionen av samhället: hur kan ”vi” ge ”våra barn” en bättre framtid. Här finns också det som Qvist kallar för ett emancipationstema. Det

Ninni (Birgitta Hoppeler) lyfts mot skyn. *Rännstensungar* © Filmo AB (1944), Arkivbild: Svenska Filminstitutets bibliotek.

154. Qvist 1995, s. 288ff.

vill säga ett tema som berör social rörlighet och/eller personlig utveckling och förkovran, som både rymmer inordning i ett gemensamt värdesystem och förändringar och förbättringar som för det gemensamma framåt. Qvist betraktar detta som centralt i 1930-talsfilmens folkhemstematik.[155] I *Rännstensungar* är det framför allt Fahlén som genomgår denna emancipatoriska utveckling i sin strävan att skapa förutsättningar för att ta hand om Ninni på bästa sätt. Mer metaforiskt uttrycks denna sociala rörelse genom att Ninni bokstavligen kan resa sig ur sin belägenhet efter ett ingripande från en läkare, som i detta sammanhang står för rationalitet, vetenskap och modernitet.

Om vi återvänder till klassförsoningstemat kan vi se hur filmen mycket systematiskt bearbetar sociala konflikter. I utgångsläget ställs underklass (folket i 47:an) mot överklass (framför allt familjen Högstrand, i viss mån även de grosshandlare och konsthandlare som ratar Fahléns konst). Dessutom finns två medlande roller som snarast står för det gemensamma, samhället eller allmänintresset. Det är fröken Sanner och läkaren, som representerar en genuskodad omsorg: moderlig/social respektive faderlig/vetenskaplig. I underklasskollektivet finns Malina Karlsson, portvakterskan, som representerar överklassens intressen genom att kassera in hyran. Hon är om man så vill en klassförrädare, och genomgående den mest negativt skildrade rollfiguren, ständigt redo med ett ont ord och senare i filmen med lismande smicker. I överklasskollektivet motsvaras hon av Palle, som verkar skrämma paret Högstrand med sina nedärvda (det är så adoptivföräldrarna verkar uppfatta saken) underklassfasoner. Liksom Malina är han en gränsöverskridare, en gökunge som inte riktigt passar in i sitt sociala sammanhang. Utifrån Qvists analysmodell kan man säga att Palle och Malina fungerar dramaturgiskt som påminnelser om att det inledningsvis inte finns ett centrum eller en gemenskap för alla. Senare, när ett sådant centrum skapats, ordnas de in i detta. Palle får leka med rännstensungarna som han nu är sams med och accepteras av – tidigare har de slagit honom och föraktfullt kallat honom ”dirken” (slang för direktören) – och Malina blir försonlig mot den framgångsrike

155. Qvist 1995, s. 328–332.

Fahlén. Hon bekräftar därmed hans rörelse uppåt, eller inåt mot centrum.

Berättarinstansens solidaritet finns från början hos Fahlén, Ninni och rännstensungarna. Det är från det perspektivet vi följer Fahlén när han inleder sina försök att förkovra sig. Först genom den lyckade vernissagen får Högstrand upp ögonen för Fahlén och söker kontakt. Direktören har i själva verket ändrat sig om tavlan och vill nu gärna köpa när ”Fahlén är ett namn”. Mötet kulminerar i ett handslag. Detta försonliga handslag som signalerar förståelse och ömsesidig respekt mellan överklass och underklass är ett återkommande motiv i 1930-talsfilmen och även senare. Handslaget har en vidare samhällelig syftning genom att det beseglar Fahléns och Högstrands gemensamma projekt, att skapa en barnkoloni där stadens ungar kan få luft och ljus. Reproduktionstemat kompletterar alltså klassförsoningstemat och ger det en inriktning mot framtiden. Den avslutande scenen på landet får därigenom en rituell karaktär. Det är en gemenskapsmanifestation i idylliska omgivningar, som är neutrala eller universella ur klasskonfliktens perspektiv. Inte underklassens bakgård eller överklassens burgna hemmiljö, utan något delat och gemensamt, den rumsliga gestaltningen av det centrum där gemensamma mål är möjliga.

Hur är nu detta exempel på etniska strategier? Varför och på vilket sätt får publiken intrycket att det är en nationellt kodad gemenskap mellan klasserna som firas i slutet? Dels handlar det, som jag med stöd av Qvist försökt visa, om etablerade mönster i populärfilmen. *Rännstensungar* är en bland många filmer som förutsätts visa ”svensk egenart”, och den gör det genom att använda ett välbekant konfliktmönster som premierar etniskt kodat folkvett och utmynnar i en nationellt präglad gemenskap. Det vill säga, den gemenskap mellan fattig och rik som uppnås kan automatiskt förutsättas vara en nationell gemenskap utifrån den mest aktuella tolkningsramen för gemenskapens villkor. Men, skulle man kunna invända, kan det ändå inte röra sig om mänsklig gemenskap, kort och gott, utan särskilda nationella eller etniska övertoner?

Jag menar dock att filmen specifikt etnifierar gemenskapen, tydliggör att det handlar om svensk gemenskap, genom två grepp. Det första är att

man infört klassmässigt kodade figurer som kontraster i berättelsen, figurer som *inte* inordnas i gemenskapen. Dessa figurer är möjliga att förstå som etniska avvikare. I slutet visar sig Högstrand vara en god kapitalist. Han kontrasteras mot konsthandlaren Wendel, en överklassfigur och en skurk och girig förfalskare, som dessutom är jude. Här anknyter man till den etablerade stereotypen av juden i svensk film genom figurens namn, utseende (krokig näsa) och beteende (lismande, girig och ohederlig).[156] På motsvarande sätt finns två figurer i underklasskollektivet som inte kan inordnas i gemenskapen, de två tjuvaktiga gårdsmusikanterna. Jag har förvisso inte funnit några belägg i till exempel recensioner för att dessa figurer uppfattades som ”tattare”, men med tanke på de föreställningar om ”tattare” som var i svang vid tiden för filmens premiär förefaller det troligt att publikens associationer kan ha gått åt det hållet.[157]

---

156. Rochelle Wright har framhållit att den svenska filmens judestereotyp har sitt ursprung i en omfattande karikatyrtradition. Se Rochelle Wright, *The Visible Wall: Jews and Other Ethnic Outsiders in Swedish Film*, Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis 1998, s. 11f. Konsthandlarens namn, Wendel, är judiskt, och i detta sammanhang torde det vara relevant att det ligger nära en av den svenska litteraturens och 1930-talsfilmens mest uppmärksammade porträtt av en jude, Josef Bendel, gestaltad av Semmy Friedman i Per-Axel Banners filmatisering från 1933 av Waldemar Hammenhögs roman *Pettersson & Bendel* (1931). Gustafsson 2007, s. 210f och 237–258, har visat att etniskt stereotypa representationer av bland andra judar, resande och romer var vanliga i 1920-talets film och att de var förankrade i tidens rastänkande.

157. Gårdsmusikanterna har visserligen inga av de kännetecken som på film ofta understrukit ”tattarnas” släktskap med romer, som stora mustascher, ringar i öronen eller slidkniv, jfr Wright 1998, s. 98f. ”Tattare” uppfattades dock på 1940-talet som en etniskt avvikande folktyp av oklart ursprung med tveksam social vandel, vilket gjorde att människor som uppfattades som asociala gärna betraktades som ”tattare”. I en bok från 1942 beskrivs till exempel ”tattare” på följande vis: ”[...]i huvudsak är tattarsläktet säkerligen en produkt av en under många århundrade försiggången blandning av asociala element, såsom frigivna trälar, förrymda brottslingar, krigsfångar, frigivna fångar, avskedade soldater, rackare, lösaktiga och lättjefulla kvinnor och andra förkomna eller utan tukt uppvuxna

Fahlén (Adolf Jahr) besöker konsthandlare Wendel (Josef Norman). *Rännstensungar* © Filmo AB (1944), Arkivbild: Svenska Filminstitutets bibliotek.

individer". Se Carl-Martin Bergstrand, *Tattarplågan: Tattarna i svenskt folkliv*, Göteborg: N. J. Gumperts förlag 1942, s. 7. Birgitta Svensson framhåller att "tattare" bland annat associerats med särskilda musikaliska färdigheter. Se *Bortom all ära och redlighet: Tattarnas spel med rättvisan*, Stockholm: Nordiska museets förlag 1993, s. 196.

De tjuvaktiga gårdsmusikanterna Janne (Erik Ahlfors) och Preben (Gösta Tönne). *Rännstensungar* © Filmo AB (1944), Arkivbild: Svenska Filminstitutets bibliotek.

För övrigt har ingen recensent jag läst heller kommenterat konsthandlarens etnicitet, som i filmen är mer otvetydigt gestaltad. Själva tattarbegreppet var vid tiden oklart svävande mellan rasföreställningar och en mer socialt definierad identitet som innefattade en benägenhet till lösdriveri, tiggande och småkriminalitet, vilket gör att man i alla händelser kan konstatera att gårdsmusikanterna *kan* ha uppfattats som ”tattare”.

En intressant iakttagelse i sammanhanget är att man i 1974-års version av *Rännstensungar* (Torgny Anderberg) mildrat den judiska stereotypen, men i stället uttryckligen framställer adoptivsonen Palle som ”tattare”, vilket skapar en delvis annorlunda men besläktad dynamik i den filmens spel med etniska stereotyper.

Det andra greppet är filmens klimax, och den känslomässiga och symboliska betydelse som där behäftar landskapet och naturen. Slutscenen förebådas i en scen då Ninni betraktar en målning av Fahlén. Målningen avbildar några flickor med blomgirlanger och slöjor som dansar på en äng i skogens närhet, kanske i en solbelyst glänta. Ninni är förtjust i det pastorala motivet. Hon har aldrig varit ute på landet. Fahlén förklarar: ”Men bortom de här gråa husen finns något annat, du, någonting som är mycket vackrare.” Han lovar Ninni att ta med henne ut på landet när hon varit hos läkaren och förutspår att hon där kanske ska kunna stå på egna ben. Den avslutande gemenskapsritualen i naturen har flera betydelselager. Dels kan den hänföras till en agrarromantiskt färgad tankeriktning där modernitet och social anomi av olika slag förknippas med staden, medan en mer ursprunglig gemenskap anses prägla den livsform som utvecklas i samklang med jordbrukslandskap och natur. Detta ligger i linje med filmens handling, då den eländiga stadstillvarons stridigheter i slutet förbyts i den paradisiska och utopiska upplevelsen av endräkt och harmoni. Dels, och det sammanhänger med det föregående, finns en seglivad föreställning om att ett utpräglat drag i svenskheten är naturdyrkan och ett innerligt förhållande till landskapet, ett tema som utvecklades med särskild kraft i sekelskiftets nationella diskurs i och kring konstarterna, inte minst bildkonst och litteratur, liksom i till exempel Gustav Sundbärgs mycket spridda och inflytelserika nationalkarakteristik *Det svenska folklynnet*:

> Det i svenska folkets lynne djupast nedlagda draget och hvilket till stor del förklarar vårt folks naturell i öfrigt, är den starka *kärleken till naturen*. Det är denna varma hängifvenhet, som skapat våra stora naturforskare, våra uppfinnare och våra forskningsresande; det är också denna, som skänkt oss våra lyriska skalder, våra härliga folkmelodier

> och den svenska sången, ja, som gifvit den svenska *fantasien* dess egendomliga flykt.[158]

Slutscenen i *Rännstensungar* ansluter sig alltså till en tradition i svensk konst av att ladda naturscenerier med ett särskilt patos, att avbilda och skapa känslor för och genom en ”fosterländsk natur”.[159] I många sammanhang fungerar därför en sådan lyrisk och känslostinn naturskildring effektivt som flaggning av nationella känslor och betydelser. Den får då samma funktion som mer konventionella symboler, till exempel flaggan eller Stockholms stadshus.

Under följande decennier kommer landskapet och den pastorala idyllen att stå alltmer i centrum i barnfilmen i och med att några av de mest sedda och uppskattade filmerna fullföljer den rörelse som tecknas i *Rännstensungar*. De lämnar storstaden därhän och utspelar sig i sin helhet i det nationella landskapet.

---

158. Gustaf Sundbärg, *Det svenska folklynnet: Aforismer*, Stockholm: P. A. Norstedt & söners förlag 1911 [sjunde upplagan], s. 4. Kursiveringar i originalet.

159. Jfr Orvar Löfgren, ”Att nationalisera moderniteten” i Anders Linde-Laursen och Jan Olof Nilsson (red.) *Nationella identiteter i Norden – ett fullbordat projekt?*, (ingen uppgift om förlagsort): Nordiska rådet 1991, s. 101.

3. Det svenska som idyll

Inledning: ”I djupaste frid låg Storgatan där och drömde i sommarsolen”

Barnfilmen skildrar under 1940-talet miljöer och livsvillkor som ibland kan vara nog så svåra: smuts, fattigdom, fylleri, våld och stöld. Allt detta ryms i barnfilmen, om än försiktigt skildrat med omsorg om den unga publiken. Under den period som brukar kallas det långa 1950-talet, alltså åren 1945–1965, blir barnfilmen alltmer ljus och konfliktfri. I viss mening blir den mindre politisk eftersom det mesta av den samhällskritik som uttrycks i filmer som *Rännstensungar*, *Barnen från Frostmofjället* eller *Kvarterets olycksfågel* tunnas ut och försvinner. Det är nu Astrid Lindgren slår igenom och når en dominerande ställning som kulturproducent för barn och som barndomsskildrare i bok, teater, film, radio och tv. Rubrikens Storgata är huvudstråket i Kalle Blomkvists hemort Lillköping, en småstadsidyll som Mästerdetektiven själv tycker är kvävande tråkig jämförd med de internationella metropoler som verkar vara oändligt mycket rikare miljöer för en brottsbekämpare. Lillköping, Bullerbyn och Saltkråkan; Lindgren skapar under denna period platser som i senare decenniers folkhemsnostalgiska betraktelser framstår som ideala – i grund och botten imaginära, men i föreställningsvärlden ännu levande – utsnitt ur Sverige.

I inledningen till sin populärhistoriska bok *Välfärdsåren* berättar Göran Hägg att en direkt anledning till att han skrivit boken var att så många läsare visat särskilt stort intresse för avsnitten om efterkrigstiden i hans tidigare bok *Svenskhetens historia*.[160] Det rör sig onekligen om en fascine-

160. Göran Hägg, *Välfärdsåren: Svensk historia 1945–1986*, Stockholm: Wahlström & Widstrand 2005, s. 12.

rande epok. På rekordtid byggs det svenska välfärdssamhället upp i efterkrigsboomen enligt de ritningar som dragits upp från slutet av 1920-talet och under 1930-talet. Folkhemspolitiken genomförs fullt ut, och det råder ett starkt förändrings- och moderniseringstryck. Historikern Jan Larsson talar om ”folkhemsmytens omladdning till visionen av det starka samhället.”[161] Som flera forskare har påpekat verkar det under denna period skapas en delvis ny nationell självbild. Den speglar sig i ett internationellt intresse för den svenska modellen och välfärdssamhällets livsform, som framstår som exotiska med inslag som sexualupplysning och hög självmordsfrekvens. Sverige blir ”världens modernaste land”, och åtminstone i självbilden ingår att verka som en politisk-moralisk auktoritet och förebild internationellt.

Samtidigt verkar diskursutrymmet förändras tämligen radikalt för den nationella diskursen. Historikern Sten Carlsson beskriver i översiktsverket *Svensk historia* från 1961 den moderna svenskheten med lätt ironi i en genomgång av Sveriges förhållande till omvärlden:

> Den nutida genomsnittssvenskens attityd mot yttervärlden kan över huvud taget betecknas som välvilligt passiv. Trots alla nya kontaktmöjligheter är de provinsiella och insulära inslagen i samhällslivet ingalunda försvunna. Svensken tronar inte längre på minnen från fornstora dar men finner det egna landets överlägsenhet över andra länder tämligen självklar, utan att närmare reflektera häröver. De breda folklagrens ganska kompakta uppslutning kring vänstertrafiken vid 1955 års folkomröstning är ett konkret exempel på det ringa intresset för en radikal anpassning till internationella förhållanden.[162]

Patrik Hall menar att modern svensk nationalism är exempel på en institutionaliserad nationalism som främst manifesterar sig banalt i Billigs mening. Hall framhåller just världskriget som vattendelare för hur natio-

161. Jan Larsson, *Hemmet vi ärvde: Om folkhemmet, identiteten och den gemensamma framtiden*, Stockholm: Arena/Institutet för framtidsstudier 1994, s. 210.

162. Sten Carlsson, *Svensk Historia II: Tiden efter 1718*, Stockholm: Bonniers 1961, s. 439.

nella föreställningar uttrycks i offentligheten: ”Vad gäller Sverige har den institutionaliserade nationalismen varit särskilt anonym, i jämförelse med den extrema nationalism som dominerade svenskt kulturliv fram till andra världskriget.”[163] En av efterkrigstidens många paradoxer är att den moderna svenskhet som utvecklas har själva avsaknaden av öppet uttryckt patriotism som ett av sina särdrag.[164] I dagligt tal kan det framstå som ”typiskt svenskt” att *inte* ägna sig åt nationalistiska utsvävningar, som framstår som oförnuftiga och omoderna.

I delar av konsten, inte minst i den populära filmen, odlas samtidigt en estetik som anknyter till sekelskiftets nationalromantik och det tidiga 1900-talets idylldiktning. I detta kapitel undersöks hur barnfilmen bidrar till en tradering av nationellt färgade känslor och föreställningar som förknippas med landskap och lokala gemenskaper. Stor betydelse har Astrid Lindgrens arbeten, särskilt tv-serien *Vi på Saltkråkan* (1964), som är ett av de verk som under följande decennier kommer att förknippas särskilt med svenskhet och nostalgikult.

Barnfilm i hotad idyll

Från tiden kring millennieskiftet har det bedrivits en hel del kulturforskning som inriktar sig på efterkrigsdecennierna. I avhandlingar, populärvetenskapliga verk och artiklar framträder en bild av det långa 1950-talet som en tid fylld av motstridiga strömningar och impulser. Sverige tar, med Göran Häggs ord, ”det stora språnget”. En stark ekonomi driver på en samhällsomdaning, med välbekanta inslag: ökad urbanisering, utbyggnad av de större städernas förorter och samfärdsel efter funktionella

163. Hall 2000, s. 282.

164. Historikern Martin Wiklund talar om: ”en mer svårupptäckt nationalism med starkt nedtonade yttre uttrycksformer, som identifierade det svenska med demokrati, neutralitet och internationalism och efter hand alltmer med välfärdssamhället.” Se *I det modernas landskap: Historisk orientering och kritiska berättelser om det moderna Sverige mellan 1960 och 1990*, Stockholm/Stehag: Symposion 2006, s. 118.

principer, välfärdsreformer som den allmänna tilläggspensionen och det allmänna barnbidraget. Samhällslivet tycks genomsyrat av en allt omfattande kulturell och värderingsmässig modernisering, med så skilda uttryck som beslutet om kvinnors behörighet till prästämbetet 1958 och Helsingborgsutställningens manifestation av modern, funktionalistisk estetik som nationell stil 1955.

Historikern Kim Salomon har undersökt den svenska självbild som framträder i ett större veckotidningsmaterial under 1950-talet. Han konstaterar att ”[d]et är modernitet och folkhemstänkande som dominerar i de aktuella berättelserna och som därmed i hög grad bidrar till att forma den svenska självförståelsen. Det må handla om sociala reformer, teknologiska innovationer, Saab eller höghus. Ledmotivet är folkhemmets triumfmarsch.”[165] Även etnologer har beskrivit hur denna framtidsinriktning och optimism kommer att prägla den nationella diskursen och föreställningar om folklynne (eller mentalitet) vid denna tid. Samtidigt tecknas under perioden en envetet återkommande bild av det svenska och av Sverige som idyll. Det är en bild som till sin natur innehåller moment av tillbakablickande nostalgi. Men den inhemska idyllen i veckotidningar, i pressmaterial, deckare, pamfletter från försvaret och mycket annat material framstår likväl som något aktuellt. Sverige är en idyll – tycks man vilja påstå – men framställs ofta som en idyll under hot. Det måste alltså understrykas att denna trop inte är en efterhandskonstruktion. Den är vid tiden i levande bruk och ständigt upprepad och varierad. Ett tongivande exempel i mängden är Herbert Tingsten som använder idyllbegreppet i mitten av 1960-talet i boken *Från idéer till idyll: Den lyckliga demokratien*. Där betraktar han utvecklingen av ”den harmoniska demokratien” i ett femtontal västländer efter världskriget som ”välfärdsstatens politiska form”.[166] Det är länder, däribland – kanske främst – Sverige, där de ideologiska motsättningarna slipats ned, där samhället rör sig från

165. Kim Salomon, *En femtiotalsberättelse: Populärkulturens kalla krig i folkhemssverige*, Stockholm: Atlantis 2007, s. 249.

166. Herbert Tingsten, *Från idéer till idyll: Den lyckliga demokratien*, Stockholm: P. A. Norstedt & Söners Förlag 1966, s. 60.

politisk kamp till förvaltning av ett välfungerande statligt maskineri. Men som tidens anda bjuder urskiljer Tingsten i ett kapitel likväl ”[s] kuggor över idyllen”.[167] Ett av de tre problemområden som lyfts fram i det avsnittet berör de nationella diskursernas natur. Medan de harmoniska demokratierna vetenskapligt och principiellt nu tagit avstånd från en biologiskt grundad rasism, fungerar de som ett slags global överklass präglad av en mer eller mindre uttalad etnocentrism: ”En hierarki mellan raser och etniska grupper tillämpas i praktiken även om den förkastas i teorien: skandinaver först, sedan går det successivt nedåt till ’the lesser breeds beyond the law.’”[168]

I flera av de studier som skrivits inom ramen för projektet ”Kalla krigets berättelser” uppmärksammas denna spänning mellan idyll och hot. Den stora yttre faran är hotet om ett nytt världskrig, mer specifikt om atombombsförödelse och rysk invasion. Det manifesterar sig under det kalla kriget i form av förberedande spioneri och leder till behov av att bevaka idyllen från intrång av främmande element och femtekolonnare. Det finns också inre hot, oftast uppfattade som de snabba samhällsförändringarnas avigsidor: ungdomar på glid, urbanisering, familjeupplösning, social isolering och ”avvikande sexualitet”. Ordet ”folkhemskt” börjar användas för att ordvitsigt beskriva samhällsomdaningens mindre uppskattade drag, troligen under inflytande av Gunnar Ekelöfs kritiska hållning i dikten ”Anm. till dedikation” (i *Non serviam*, 1945), även känd som ”till de folkhemske”.[169]

Flera strömningar och tendenser i den svenska filmen och litteraturen under det långa 1950-talet är tydligt relaterade till diskursen om det svenska som idyll. Grundligast genomlyst är den cykel av landsbygdsfilmer som producerades från tidigt 1940-tal till slutet av 1950-talet, och som är föremål för Per Olov Qvists doktorsavhandling från 1986. Dessa

167. Ibid. s. 60.

168. Ibid. s. 71.

169. Reidar Ekner antyder i sin kommentar till dikten att Ekelöf kan anses ha präglat nyordet ’folkhemsk’. Se Gunnar Ekelöf, *Skrifter 1*, Stockholm: Bonniers 1991, s. 271.

filmer, menar Qvist, har tydliga nationalromantiska och agrarromanstiska drag. De är ofta tillbakablickande, och Qvist antyder att de kan vara en ”motbild” för åskådarna och erbjuda känslomässigt laddade ”svar” på samtidens omvälvande förändringar i moderniseringens tecken, framför allt urbaniseringen.[170] Filmcykeln har flera tematiska tyngdpunkter som Qvist går igenom. De drag som framstår som mest väsentliga i detta sammanhang är en filmisk natur- och landskapsskildring som går tillbaka till måleriet runt sekelskiftet 1900 och en gestaltad motsättning mellan stad och land, som ideologiskt grundar sig i romantisk antikapitalism, särskilt i tysk tappning.[171] Den mest kände och in i våra dagar inflytelserike exponenten för detta tänkande är förmodligen sociologen Ferdinand Tönnies. Hans analytiska begreppspar *Gemeinschaft* och *Gesellschaft* betecknar poler i en värdeladdad motsättning mellan organiska/traditionella respektive mekaniska/moderna sociala gemenskaper och teoretiserar ett helt kluster av ideologiska och dramaturgiska motsatspar som haft en enorm betydelse för film inom och långt bortom Sveriges gränser: maskin och idyll, stad och land, industri och jordbruk etcetera.[172]

En närmast motsatt men komplementär tendens finns i de filmer Bengt Bengtsson undersökt i sin avhandling *Ungdom i fara – ungdomsproblem i svensk spelfilm 1942–1962*. Dessa filmer speglar moderna samhällsutmaningar förbundna med det relativt nyligen formulerade ungdomsproblemet. Den typiska berättelsemodellen i filmerna innebär att ungdomar anammar moderna företeelser som inte vunnit acceptans. Bengtsson menar att: ”Det gäller för samhället, och filmernas berättarcentrum, att återföra dem som är möjliga att få in i centrum, stundom i form av kompromisser mellan traditionella och moderna värderingar”.[173] Vissa filmer, Bengtsson lyfter fram regissörerna Arne Ragneborn och Gunnar Hell-

170. Qvist 1986, s. 294f.

171. Ibid. s. 40–53 och 235–288.

172. Jfr Ferdinand Tönnies, *Community and Civil Society*, Cambridge: Cambridge University Press 2001, s. 22–92.

173. Bengt Bengtsson, *Ungdom i fara – ungdomsproblem i svensk spelfilm 1942–1962*, Stockholm/Uppsala: Stockholms universitet 1998, s. 47.

ström, är mer kompromisslösa och avvisar denna möjlighet till försoning. Därigenom ”blottläggs bristerna i folkhemsbygget”.[174]

Något liknande har sagts om periodens svenska kriminalfilmer. Filmforskaren Daniel Brodén framhåller till exempel i sin doktorsavhandling att Arne Mattssons deckarpar Hillman i en serie filmer rörde sig i ”farliga folkhemsmiljöer”.[175] Författaren Klas Östergren beskriver målande i sin initierade analys av folkhemmet som brottsplats hur det intryck Dagmar Ebbesens rollfigur gör i Lars-Eric Kjellgrens *I dimma dold* (1953) skiljer sig från de många huskors hon spelat sedan stumfilmstiden:

> Men nu har serveringsbrickorna glidit henne ur händerna. Mattan har ryckts undan från det golv hon skurat i mer än sextio filmer. Det beror inte på att man bytt ut pilsnern mot whisky, eller att tanten har blivit gammal. Det beror på att folkhemmet redan börjat ruttna från grunden.[176]

Denna linje fullföljs i Maj Sjöwalls och Per Wahlöös romaner under senare hälften av 1960-talet och 1970-talet genom en allt skarpare samhällskritik som enligt Michael Tapper ställer den idylliska föreställningen om Sverige på huvudet. Idyllen har blivit en iskall mardröm fylld av likgiltiga institutioner, missbruk, mentalsjukdom och självmord: ”Framtidslandet Sverige avslöjas på så sätt som dess motsats, en nekropol.”[177] Trots att det rör sig om ett jämförelsevis litet material skulle man våga påstå att barnfilmen följer samma ungefärliga utvecklingslinje, från nostalgisk och förskönande idyllisering till folkhemskritisk ”realism” (eller modernism) i vissa produktioner under 1970-talet.

---

174. Ibid. s. 47.

175. Daniel Brodén, *Folkhemmets skuggbilder: en kulturanalytisk genrestudie av svensk kriminalfiktion i film och TV*, Stockholm: Ekholm & Tegebjer 2008, s. 83.

176. Klas Östergren, ”Brottsplats: Folkhemmet: Femtiotalets svenska deckar- och thrillerfilm”, *Svensk filmografi 5*, Stockholm: Svenska Filminstitutet 1983, s. 670.

177. Tapper 2011, s. 258.

Om man kan tala om en naturlig periodisering i barnfilmens utveckling i Sverige inleds den andra fasen efter pionjärtiden redan år 1947 med en stormsvala. Rolf Husbergs filmatisering av Astrid Lindgrens barndeckare *Mästerdetektiven Blomkvist* (1946) förebådade kommande Lindgrenfilmatiseringar, som är typiska för en idyllisk barnfilm som får tydligare konturer under 1950-talet och sedan starkt präglar 1960-talet. Den första Astrid Lindgrenfilmatiseringen har därmed en särskild betydelse i svensk barnfilmshistoria, som inledning av en epok. Det är svårt att precist bestämma ett slut på denna andra fas. Egentligen har Astrid Lindgrens dominerande ställning som stoffgivare åt barnfilmen aldrig rubbats. Våg efter våg av Lindgrenfilmatiseringar har tillhört de publikt mest uppskattade barnfilmerna genom åtminstone fem decennier. Den senaste vågen kulminerade på 1990-talet och framtiden får utvisa om fler filmare kommer att göra nya versioner av de litterära verk och tidigare filmatiseringar som har status som klassiker. En början på något nytt, som skiljer sig från Lindgrenfilmatiseringarna, tyckte man sig dock se vid tiden för Kjell Gredes *Hugo och Josefin* som kom 1967. Här uppfattade många en ambition att öppna, med kritikern Hanserik Hjerténs ord ”en ny, artistisk väg för svensk barnfilm”.[178] Det är inte orimligt att se filmen och Gredes barnfilmskonception som en föregångare till exempelvis Kay Pollak och Göran Graffman, eller för den delen till en mer sentida regissör som Anders Grönros. Med dessa avgränsningar överlappar den andra vågen av svensk barnfilm stora delar av det långa 1950-talet, låt vara med en viss förskjutning. Från början av 1950-talet till 1967 växte och etablerade sig den idylliska formen genom en regelbunden produktion av spelfilmer. Det rör sig fortfarande om ett tämligen sparsmakat utbud. Med en generös definition av vad som utgör en barnfilm handlar det om trettio filmer, högt räknat. Då inbegrips till exempel ett antal barndomsskildringar av Arne Sucksdorff som hos vissa experter – framför allt Margareta Norlin – intar en framträdande plats bland periodens barnfilmer. Det är alltså ingen överdrift att påstå att periodens tretton Lindgrenfilmatiseringar dominerar intrycket. Från 1940- och 1950-talen saknas

178. Hanserik Hjertén, ”Hugo och Josefin”, *Svenska Dagbladet* 1967-12-17.

pålitliga publiksiffror, men mycket talar för att Lindgrenfilmatiseringarna hade jämförelsevis stor genomslagskraft, särskilt från och med 1950-talet då den mycket populäre skådespelaren Eskil Dalenius spelade olika rollfigurer vid namn Rasmus i flera filmer och uppmärksammade radiodramatiseringar. Både Mästerdetektiven Blomkvist och Pippi Långstrump var omdiskuterade populärkulturella fenomen, och blomkvisteri ett vida spritt begrepp.[179] Filmerna om Saltkråkan fanns bland de tio mest besökta filmerna mellan 1963 och 1969 enligt den statistik som publicerats i *Svensk Filmografi*.[180]

Lindgrens berättelser befinner sig dessutom från början i en mångmedial cirkulation där olika versioner förmedlas i bokform, som teater, i radiodramatiseringar, som film och sedermera även i tv. Detta är inte unikt för Lindgren, utan det finns många exempel på denna mångsidiga exponering. I Lindgrens fall har emellertid distributions- och affärsmodellen utvecklats med stor framgång och konsekvens, och det man skulle kunna kalla för Astrid Lindgrens universum har ständigt ökat i omfång. Numera innefattar det temaparken Astrid Lindgrens Värld, kulturturism i Småland och internationell syndikering av Lindgrenfigurer som Pippi Långstrump. Det finns alltså, i mindre skala, tydliga strukturella likheter med Disneyföretagets utveckling. De rent kommersiella mönstren är i viss mening triviala. Astrid Lindgrens fiktionsuniversum har utvecklats på samma sätt som många andra kommersiellt gångbara innehåll. De intressantaste likheterna med Disney i detta sammanhang är dels varumärkets starka betoning av en upphovsperson med mer eller mindre mytologiserade (goda) personliga egenskaper, dels föreställningen om att Disney respektive Lindgren står för en uppsättning värden med en nationell bestämning. Liksom Disney uppfattats som synonym med det i god mening amerikanska, har Lindgren kommit att symbolisera det bästa av det svenska.

Barnfilmsutbudet som helhet hade under denna period en påtagligt

---

179. Marie Cronqvist, *Mannen i mitten: Ett spiondrama i kallakrigskultur*, Stockholm: Carlsson 2004, s. 201–205; Ulla Lundqvist 1979, s. 231–251.

180. Statistik i *Svensk Filmografi 6*, s. 32–36.

pastoral karaktär. Endast ett fåtal av filmerna utspelar sig i stadsmiljö, däribland Rolf Husbergs version av *Anderssonskans Kalle* (1950). Några filmer utspelar sig i historisk tid, som regel huvudsakligen i lantlig miljö, som *Kulla-Gulla* (Håkan Bergström, 1956), *Luffaren och Rasmus* (Rolf Husberg, 1955) och *Briggen Tre liljor* (Hans Abramson, 1961). Småbarnsfilmen *Elddonet* (Helge Hagerman, 1951) är en dockfilm och utspelar sig så att säga i historiserande sagomiljö. Med Sucksdorff kvar i resonemanget för man också in fjärran djungler bland miljöerna. De flesta, däribland övriga Lindgrenfilmer, utspelar sig helt eller till stor del i en samtida småstad, på landsbygden och i en obruten natur.

Flera bedömare som behandlat periodens samlade barnfilmsproduktion är skeptiska till utvecklingen under 1950- och 1960-talen. Det som stör är uppenbart: barnfilmen blir för idyllisk, rent av förljugen. Detta har inte enbart med filmernas miljöer att göra. Margareta Norlin betonar filmernas avpolitisering och frihet från verkliga konflikter: ”Det är tydligt att man inte längre vill se samhället som präglat av olika gruppers särintressen. Det är samhället som enhet som skildras – folkhemmet”.[181] Detta innebär också ett slags förborgerligande av persongallerierna. Storstäderna försvinner ur sikte – i linje med utvecklingen av landsbygdsfilmen – och därmed arbetaren. ”I stället förläggs handlingen till ett tryggt lagom av ingenjörer, bagare, postmästare, småstadsläkare, bönder och lärarinnor.”[182]

Malena Jansson utgår från samma iakttagelse, men fokuserar sin undersökning på bilden av barnet. Det hon kallar ”Bullerbydiskursen” är typisk för 1950- och 1960-talens barnfilm. Den framställer barn som oskuldsfulla varelser i ett avskilt paradis med svag förankring i verkligheten: ”Den [Bullerbyn] är ett filmens paradis skapat av vuxna för barn men i lika hög grad för vuxna – sig själva och andra – för stundens njutning, en dryga timmens eskapism då barndomen framstår på ett sätt den sällan är utanför bioduken [...]”[183]

181. Norlin 1983, s. 645.

182. Ibid.

183. Janson 2007, s. 63.

Man kan utan vidare exempel konstatera att detta är den förhärskande synen idag på tendensen i periodens barnfilm, och att den möter 1950- och 1960-talens övervägande idylliserande självbild. De skuggor från kallt krig och skrämmande modernisering som ibland kan skönjas även i barnfilmen jagas undan av ett varmt sommarljus.

Plats och nation: Lindgrens idyller

Var ligger Lillköping? Vad är Lillköping? Lindgrens småstad i *Mästerdetektiven Blomkvist* är en mental plats mer än en fysisk. Den är en litterär och filmisk konstruktion som befinner sig i en tradition genomsyrad av ideologi och som bär på starka nationella konnotationer. Dessa konnotationer är paradigmatiska för modern nationalism, snarare än på något specifikt vis svenska. Om man betraktar Lillköping från vår tidshorisont, nostalgiskt, öppnar sig en helt igenom imaginär men samtidigt starkt känslomässig dimension, en form av kulturell intimitet och hemkänsla knuten till en fiktiv, gestaltad plats.[184] Vi kan dela Lillköping, vår eventuella längtan dit, med andra. Staden får karaktären av en mytisk plats.[185] Även om ingen egentligen tror att den finns på riktigt – som man kan tro på existensen av ett paradis eller Atlantis – märks en tendens att mytologisera småstadsidyllen i nationella termer genom en metonymisk identifikation mellan Lillköping och ett Sverige som det en gång i tiden var. Den nostalgiska funktionen hos platser, livsmönster och den stil som etableras i det långa femtiotalets barnfilm kommer att utredas mer i detalj i kapitel fyra. Nu befinner vi oss vid startpunkten, Lillköping fanns inte alls före 1947, det är en samtida miljö för tidens läsare och publik. Men redan i sin ursprungliga konstruktion väver Lindgren in en nostalgisk sensibilitet.

Astrid Lindgrens arbeten uppvisar talrika förbindelser med annan litte-

184. Michael Herzfeld, *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State*, New York: Routledge 1997, s. 13f.

185. Jfr Yi-Fu Tuan, *Space and Place: The Perspective of Experience*, Minneapolis och London: University of Minnesota Press [1977] 2008, s. 85–100.

ratur och även med filmer.[186] Hela den dramatiska konceptionen i *Mästerdetektiven Blomkvist* (1946) är till exempel löst baserad på Alfred Hitchcocks thriller *Skuggan av ett tvivel* (*Shadow of a Doubt*, 1943).[187] Det gäller inte bara likheterna i berättelsernas gemensamma premiss med en mystisk släkting (Eva-Lottas mors kusin Einar respektive morbror Charlie) som anländer till en sömnig småstad och väcker de unga protagonisternas misstankar, utan även specifika motiv som att den unga hjälten blir instängd. Om en direkt påverkan skett är inte huvudfrågan här. Poängen är att Lindgren anknyter till ett etablerat mönster där en lugn idyll invaderas av hotfulla krafter. I *Skuggan av ett tvivel* fogar Hitchcock in sig i en tradition av att skildra den amerikanska vardagen i småstäder eller sömniga kvarter i större städer som fått sitt mest ikoniska uttryck i konstnären och illustratören Norman Rockwells bilder från 1910-talet och framåt. Rockwell har kritiserats för att producera kitsch. Hans popularitet och folklighet – en utställning med konstnärens bilder 2001 bar den talande undertiteln ”Pictures for the American People” – gör att hans verk blivit en del av en nationell diskurs i USA och ibland aktiveras i uttryckligen patriotiska syften.[188]

Lindgren, som kan sägas ha en liknande ställning i den svenska kulturen, placerar sig i en inhemsk litterär tradition. I svensk litteratur från 1910- och 1920-talen är lantliga miljöer och den idylliska småstaden på modet, så till den grad att man under 1920-talet talade om en ”idyllepidemi”.[189] Birger Sjöbergs Lilla Paris, Hjalmar Bergmans Wadköping och

186. Jfr Mats Rohdin, ”Att sprida stoffet för alla vindar: Astrid Lindgren, filmen och mediernas mångfald”, *Biblis*, 59/2012, s. 27–41.

187. Vilket även uppmärksammats av Petter Karlsson och Johan Erséus, *Från snickerboa till Villa Villekulla: Astrid Lindgrens filmvärld*, Stockholm: Forum 2004, s. 13.

188. Francis Frascina, ”The New York Times, Norman Rockwell, and the new patriotism”, *Journal of Visual Culture* nr 2/2003, s. 100ff.

189. Victor Svanberg citerad i Anders Palm, ”Tradition i förvandling I – lyriken mellan nittiotalism och modernism” i Sven Delblanc och Lars Lönnroth (red.) *Den svenska litteraturen 5: Modernister och arbetardiktare*, Stockholm: Bonniers 1989, s. 26.

andra litterära småstadsmiljöer blir en igenkännlig spelplats för svenska berättelser som Astrid Lindgren återvänt till gång på gång. Vid denna tid formuleras i kontrast till tidigare decenniers mer storsvenska retorik en uppfattning – med Fredrik Böös ord – om svenskheten som hemtrevnad.[190] När sommardammet lägger sig över småstaden ger dock tillvarons mörkare sidor och motsättningar relief åt idyllen, som i Birger Sjöbergs ”Lilla Paris”:

> Allvarsam
> blickar där fram
> vår kommunala fattiggård med ankor i sin damm.
> Rosigt ljus
> på Sparbankens hus;
> markiser fladdra vilt och skönt vid blåstars ryck och sus.
> Så lugn, förutan rök och tjut,
> fabriken sova får.
> Vårt föreläsningsinstitut
> bak gröna buskar står.
> :: Lilla Paris, ::
> du ligger trygg och tindrande i sommarns friska bris.[191]

Detta är Kalle Blomkvists och senare till exempel Lilla Jönssonligans territorium. Om Lillköping och Wall-Entuna är den ena urtypen av pastoral miljö i svensk barnfilm, är Bullerbyns och Saltkråkans lantliga omgivningar den andra.

---

190. Fredrik Böök, *Svensk vardag: Essayer*, Stockholm: P. A. Norstedt & Söners förlag 1922, s. 9. Se även Svante Nordin, ”Fredrik Böök och det svenska” i Alf W Johansson (red.) *Vad är Sverige: Röster om svensk nationell identitet*, Stockholm: Prisma 2001, s. 195.

191. Birger Sjöberg, *Fridas bok: Småstadsvisor om Frida och naturen om döden och universum*, Stockholm: Albert Bonniers förlag 1922, s. 5.

Fenomenet Saltkråkan

Saltkråkan intar en central plats i svensk populärkultur, både som ett samlingsnamn på en uppsättning tv-produktioner, filmer och böcker, och som namnet på det ideala sommarparadiset i Stockholms skärgård.[192] Att hyra eller äga en sportstuga eller ett sommartorp blev för första gången en möjlighet för människor i tjänstemannayrken och arbetare från omkring 1920, i allt högre grad från mitten av 1900-talet.[193] Skärgården var en av de miljöer som lockade mest. Genom denna preferens följde man i överklassens spår. I välbärgade kretsar hade man under det sena 1800-talet ”upptäckt” skärgården och börjat omforma den från fattig obygd till en plats för ledighet och njutning.[194] Etnologen Orvar Löfgren argumenterar i sin bok *On Holiday* för att vissa semesterideal har konstruerats och medierats i århundraden och därmed skapat föreställningar och värden som förknippas med typiska semestermiljöer. Resultatet är mentala *vacationscapes* som både är individuella och delade:

> Simultaneously moving in a physical terrain and in fantasylands or mediaworlds, we create vacationscapes. Personal memories mix with collective images. The view down at the beach, the little cottage by the meadow, the sunset over the cliffs, these are sceneries constantly framed, packaged, and promoted, shaped by at least two centuries of tourist history.[195]

---

192. Delar av resonemangen om Saltkråkan i detta kapitel har tidigare publicerats i Anders Åberg, ”Seacrow Island: Mediating Arcadian Space in the Folkhem Era and Beyond”, i Erik Hedling, Olof Hedling och Mats Jönsson (red.), *Regional Aesthetics: Locating Swedish Media*, Stockholm: Kungliga biblioteket 2010.

193. Ann Katrin Pihl Atmer, *Livet som leves där måste smaka vildmark: Sportstugor och friluftsliv 1900–1945*, Stockholm: Stockholmia förlag 1998, s. 163–169; 259–263 och 404–409.

194. Ann Katrin Pihl Atmer, *Sommarnöjet i skärgården: Sommarbebyggelse i Stockholms inre skärgård 1860–1915*, Stockholm: Kommittén för Stockholmsforskning 1987, s. 111–115.

195. Orvar Löfgren, *On Holiday: A History of Vacationing*, Berkeley, Los Angeles och London: University of California Press 1999, s. 2.

Tjorven (Maria Johansson), Båtsman och Stina (Kristina Jämtmark) i semesteridyllen Saltkråkan i Stockholms skärgård. *Tjorven och Skrållan* © AB Svensk Filmindustri (1965), Arkivbild: Svenska Filminstitutets bibliotek.

Medieringen av Stockholms skärgård som *vacationscape* har en lång historia. Åtminstone sedan sent 1800-tal har skärgårdslandskapet avbildats i måleri, litteratur, populära visor och filmer. Det har bidragit till att Stockholms skärgård blivit en av de svenska regioner som anses typiskt svenska och som används som exempel när det svenska nationella land-

skapet ska avbildas. Andra sådana regioner eller landskapstyper är till exempel Dalarna, Värmland och vätterlandskapen.[196] Sannolikt är Saltkråkantexterna den mest populära och inflytelserika medieringen av skärgården som nationellt landskap, möjligen i konkurrens med en del av Evert Taubes visor. Den första tv-serien sammanfaller också med att stugsemester i skärgårdsmiljö blir ett brett och folkligt fenomen på allvar under 1960-talet.

Första omgången av tv-serien *Vi på Saltkråkan* består av 13 delar à 30 minuter som visades mellan januari och april 1964. Serien var en stor publiksuccé. Enligt en publikundersökning som genomfördes av Sveriges radio sågs till exempel avsnittet ”Midsommar på Saltkråkan” av 60 procent av befolkningen och uppskattades av 95 procent av tittarna.[197] Serien uppmärksammades också mycket i pressen. Vid den här tiden förekom knappast någon seriös kritik av tv-fiktion eller av tv överhuvudtaget, men seriens unga stjärnor bevakades som kändisar och publikfavoriter i mängder av artiklar. Senare samma höst publicerades romanen *Vi på Saltkråkan*, som delvis är en novellisering av tv-serien. Publiksuccén bäddade också för en långfilmsinspelning försommaren 1964. Under 1960-talet släpptes fyra spelfilmer och en bioversion av tv-serien, samtliga i regi av Olle Hellbom, som därmed befäste sin position som Astrid Lindgrens särskilda regissör: *Tjorven, Båtsman och Moses* (1964), *Tjorven och Skrållan* (1965), *Tjorven och Mysak* (1966), *Skrållan, Ruskprick och Knorrhane* (1967) och *Vi på Saltkråkan* (1968). De var mycket populära. *Tjorven och Skrållan* konkurrerades ut endast av en annan skärgårdskomedi – *Att angöra en brygga* (Tage Danielsson, 1965) – och två filmer som surfade på decenniets sex-våg: *Jag är nyfiken – gul* (Vilgot Sjöman, 1967) och *Ur kärlekens*

196. Björck 1946, s. 38–69; Jakob Christensson, *Landskapet i våra hjärtan: En essä om svenskars naturumgänge och identitetssökande*, Lund: Historiska Media 2002, s. 12f och 62ff; Löfgren (1993) s. 89–101.

197. ”En undersökning av TV- och Radiopublikens storlek och reaktioner. Fredagen den 7 och lördagen den 8 februari 1964”, PUB 17/64 unders.nr R-TV 1/64, sb:k.

språk (Torgny Wickman, 1969).[198] Till Saltkråkantexterna hör också ytterligare en tv-serie baserad på långfilmerna, bilderböcker och en Saltkråkanattraktion på Astrid Lindgrens Värld.

Vi på Saltkråkan har gått i repris i Sveriges television över femton gånger sedan 1960-talet, med allt tätare mellanrum sedan slutet av 1990-talet. De fyra spelfilmerna klipptes om till en tv-serieversion med titeln *Så här går det till på Saltkråkan* som visades första gången 1977. Även denna serie har repriserats flitigt. Tidningarna har fortsatt att publicera reportage om vad Saltkråkans barnstjärnor gör idag med jämna mellanrum. Denna ständiga närvaro gör att man kan betrakta Saltkråkantexterna både som moderna, populära klassiker och som tv-ritualer. De har blivit en medierad sommarupplevelse ungefär på samma sätt som *Kalle Anka och hans vänner önskar God jul* (*From All of Us to All of You*, 1958–) blivit en del av svenskarnas julupplevelse sedan 1960. Sådana ritualer har bland annat en nationellt samlande funktion och förekommer i många länder. Det mest kända exemplet är kanske hur *Livet är underbart* (*It's a Wonderful Life*, Frank Capra, 1946) etablerats som julfilm i amerikansk television.

Handlingen i *Vi på Saltkråkan* är välkänd för de flesta svenskar. Serien skildrar den semesterfirande familjen Melkersson (Farbror Melker, storasyster Malin, bröderna Johan och Niklas samt lillebror Pelle) och deras möten med miljön och invånarna (framför allt Tjorven, hennes systrar tvillingarna Teddy och Freddy, Tjorvens föräldrar, rospiggarna Österman och Söderman och den senares barnbarn Stina) på den fiktiva skärgårdsön Saltkråkan under en sommar, över jul och ett stycke av följande sommar. Den handlingslinje som binder ihop de episodiskt upplagda avsnitten är Melkerssons växande kärlek till ön och kampen för att få stanna kvar i det hus, Snickargården, som de inledningsvis hyr och till sist köper för en symbolisk summa av den snälla ägaren. Varje avsnitt berättar en eller ett par mindre historier som ibland löper vidare i kommande avsnitt: Tjorven och Stina försöker vara Södermans hushållerskor, de äldre barnen kommer vilse på sjön i dimman, Melker målar och jagar getingar, Malin uppvaktas av seglaren Krister, Pelle får en kanin etcetera. Spel-

198. Enligt den publikstatistik som publicerats i *Svensk Filmografi 6*, s. 32–36.

filmerna behåller i stort sett denna episodiska struktur och fungerar därför mycket bra i tv-serieform i *Så här går det till på Saltkråkan*. Serierna och filmerna har många protagonister i olika berättelser. Med åren flyttar berättelsernas fokus från de centrala Tjorven och Pelle till Malins dotter Skrållan.

Saltkråkan som ett modernt Arkadien

Saltkråkan iscensätts som det poeten och litteraturforskaren Göran Printz-Påhlson kallat ett arkadiskt rum. Printz-Påhlson utvecklar begreppet i sin diskussion om platsens poesi i verk av diktare som Seamus Heaney, Derek Walcott och John Matthias från 1970-talet och framåt.[199] Moderna arkadiska rum hör till en lång pastoral tradition som gestaltar lantliga idyllers *genius loci*. Raymond Williams använder sig av bilden av en rulltrappa som rör sig i tiden när han beskriver hur moderna pastoraler befinner sig i ett kontinuum genom en mångtusenårig litterär historia. Det är en tradition av tillbakablickande idealiseringar av landsbygden och en motsvarande demonisering av urbana miljöer. Williams spårar den tillbaka till den grekiske skalden Hesiodos, som i den västerländska civilisationens begynnelse redan blickar tillbaka mot en förlorad guldålder.[200] Printz-Påhlson gör den viktiga iakttagelsen att arkadiska rum är fyllda av individuella eller personliga myter om barndom och ursprung och förbinder dem med kollektiva myter som har utopisk eller ideologisk betydelse.[201]

Saltkråkantexterna skapade förstås inte på egen hand skärgården som ett inhemskt arkadiskt rum. August Strindberg satiriserade 1887 i romanen *Hemsöborna* vanorna och levnadsformerna i Stockholms skärgård, något som upprörde befolkningen på Kymmendö där Strindberg själv

199. Göran Printz-Påhlson, *När jag var prins utav Arkadien: Essäer och intevjuer om poesi och plats*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag 1995, s. 63–86.

200. Raymond Williams, *The Country and the City*, Oxford, New York med flera: Oxford University Press [1973] 1975, s. 9–14.

201. Printz-Påhlson 1995, s. 12f.

vistats och förmodligen hämtat stoff till romanen. Albert Engströms variant av den knipsluga och slagfärdiga skärgårdsbon, rospiggen, blev en mycket populär komisk figur kring sekelskiftet 1900. Staffan Björck har framhållit att Strindbergs och Engströms arbeten förmodligen stimulerade intresset för att börja semestra i skärgården.[202] Konstnärer som Engström, Axel Sjöberg och i viss mån Bruno Liljefors avbildade skärgårdens miljöer och djurliv i sitt måleri. Prins Eugen återkom i flera målningar som ”På utgående” (1906) och ”Skärgårdsångare” (1907) till ångbåtarna som förde sommargästerna ut i skärgården i början av säsongen och bidrog därmed till att popularisera motivet, som varieras i *Vi på Saltkråkan* i kompositioner där båten ramas in av glimrande vatten och skir grönska. På musikens område har Evert Taube ansetts vara den främsta upphovspersonen i genren skärgårdsvals.[203] Många poem och valser av Taube excellerar i lyriska beskrivningar av ofta namngivna och specifika platser i Stockholms skärgård. De refererar också gärna till pastoralgenren och arkadiska myter, som till exempel när Rosa i ”Rosa på bal” (1940) hyllas som ”en sångmö från Helikons berg” (1940).[204] Taube rörde sig i olika landskap, men i visor som ”Calle Schewens vals” (1932), ”Dansen på Sunnanö” (1953), ”Sjösala vals” (1941) och ”Vals i Furusund” (1948) presenterades just Stockholms skärgård som ett svenskt Arkadien. Skärgårdsfilmen är, som Per Olov Qvist visat, en av den svenska landsbygdsfilmens undergenrer.[205] Den innehåller bland annat flera filmatiseringar av *Hemsöborna*, men framför allt mer lustspelsbetonade filmer i Albert Engströms efterföljd. Detta är bara några exempel på verk i den kulturtradition som

202. Björck 1946, s. 44.

203. Edvard Matz, ”Evert Taube och skärgårdsvalsen” i Leif Bergman (red.) *Ur levande livet: Evert Taube-sällskapets årsskrift 1997*, Stockholm: Evert Taube-sällskapet 1997, s. 36 och Per-Erik Brolinson, *Utländska inflytanden på den svenska visan*, Stockholm: Stockholms universitet, Institutionen för musik- och teatervetenskap 2007, s. 35f.

204. Evert Taube, *Sjösalaboken*, Stockholm: Albert Bonniers förlag [1942] 1947, s. 54.

205. Qvist 1986, s. 34f.

format de föreställningar om skärgården som *Vi på Saltkråkan* vidareutvecklar. Sommarmotivet är gemensamt för nästan samtliga verk i denna tradition och själva kärnan i de flesta skildringar av skärgården som ett arkadiskt rum. Sverige är ett kallt och mörkt land stora delar av året. Den ljuva men korta sommaren har därför en särskild nimbus i svensk kultur och har haft en framträdande roll i spekulationerna om ett särpräglat svenskt folklynne. Den uppmärksammas till exempel av Gustav Sundbärg: ”Ingenstädes annars möter man väl ett så *allmänt* behof att under den varmare årstiden fly bort från stadslifvets kvalm och tillbringa tiden så mycket som möjligt i naturens sköte.”[206]

Saltkråkantexterna befinner sig och verkar inom dessa traditionella och generiska ramar. Melker Melkerssons avslutande ord i *Vi på Saltkråkan* när den fortsatta tillvaron på ön är säkrad gör anknytningen till den pastorala traditionen explicit och kan förmodligen läsas som Astrid Lindgrens *credo* i serien:

> Ja, nog är det en dröm alltid. Jag får behålla alltihop. Mina barn får behålla sin sommardröm och leva sitt sommarliv, det ljuvliga, hemliga och vilda. Det som människan upplever bara när hon är barn och glömmer när hon är vuxen och inte har samma rätt till paradiset.[207]

Detta pastorala ideal konstruerar nostalgiskt det arkadiska rummet som barndomens rum, och det mejslas i serien fram med hjälp av ett typiskt pastoralt kompositionsmönster. Martin Kylhammar diskuterar i inledningen av sin doktorsavhandling *Maskin och idyll* (1985) olika pastorala ideal och kännetecken på pastorala kompositionsmönster i litterära texter. Pastorala ideal definieras som en reaktion på moderniseringsprocesser (på ”övercivilisation”) och som en tankefigur som söker en kompromiss mellan natur och kultur. Kylhammar avgränsar dem mot å ena

206. Sundbärg 1911, s. 9. Se även Gunnar Broberg, ”Upptäckten av land och folk (1500–1900)” i Gunnar Broberg (red.) *Gyllene äpplen: svensk idéhistorisk läsebok*, Stockholm: Atlantis 1991, s. 671ff.

207. Citerat från ljudspåret.

sidan primitivism som betonar naturtillståndet, och å andra sidan kultur- och utvecklingsoptimism.[208]

Ett pastoralt kompositionsmönster beskriver mönster i litterära texter (pastoraler). Som det definieras hos Kylhammar är det tillämpbart även på andra typer av mediering, som filmer eller tv-serier. Efter den amerikanske forskaren David M. Halperin anger Kylhammar följande kriterier för det pastorala kompositionsmönstret, här i något kondenserad form:

1. Den moderna pastoralen behandlar personer vars liv och verksamhet utgör en kontrast till civilisationens mer avancerade livsformer.
2. I det pastorala kompositionsmönstret framträder en öppen eller dold konflikt mellan värdena i det pastorala landskapets goda liv och de värden som kännetecknar en omgivande civilisation eller hotande natur.
3. Pastoralen framstår som en medvetet skapad myt avsedd att tydliggöra en konflikt mellan vad livet borde vara och vad det verkligen är.
4. Två av de tre nämnda villkoren bör vara uppfyllda för att vi ska säga att en text präglas av ett pastoralt kompositionsmönster.[209]

Vi på Saltkråkan kan som helhet ses som ett verk som uppfyller de första och tredje kriterierna, vilket blir tydligt i seriens sammanfattande sensmoral i farbror Melkers slutmonolog. Serien har också en strukturerande konflikt i enlighet med det andra kriteriet. Den turneras humoristiskt i en rad scener där öbefolkningen förvånas och fnyser åt farbror Melkers komiska handfallenhet inför allt praktiskt arbete. Rollfiguren är en typisk *fish out of water* som ironiskt nog ofta hamnar i vattnet. Dessutom är

208. Martin Kylhammar, *Maskin och idyll: Teknik och pastorala ideal hos Strindberg och Heidenstam*, Malmö: Liber förlag 1985, s. 14f.

209. Kylhammar 1985, s. 25. David M. Halperin, *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*, New Haven: Yale University Press 1983, s. 61–70.

Melkerssons och Stina stockholmare vilket gärna påpekas och fungerar som ett ledmotiv genom Stinas komiskt enerverande replik, ”Hemma på min gata i staaaan….”.

Hela seriens inramande berättelse handlar i grund och botten om att överbrygga och lösa denna konflikt mellan stad och land. Det är berättelsen om hur familjen Melkersson gör Saltkråkan till sitt hem och blir accepterade. I slutet av serien ställs denna konflikt på sin spets. En bufflig affärsman, direktör Carlberg, kommer till ön för att köpa det hus familjen hyr. Melkerssons riskerar att jagas ut ur sitt sommarparadis. Carlberg är en typisk, lätt karikerad kapitalist som reser i sällskap med en svartmuskig advokat, sin snorkiga dotter och hennes – särskilt i jämförelse med den rejäle Båtsman – löjliga hund, en pudel. Det visar sig att de inte ens vill ha huset, utan bara tomten för att bygga en *bungalow*. I dialogen markeras det mycket tydligt att detta skulle vara ett främmande element i den traditionella miljön med röda stugor och sjöbodar. Porträttet av intränglingarna står ut som nästan hatiskt i en berättelse som annars håller en lätt ton. Här tematiseras att den pastorala miljön på Saltkråkan är såväl nationell (i kontrast till det misstänkt utländska byggprojektet) som traditionell (i kontrast till det moderna och kapitalistiska), det vill säga en agrarromantisk infallsvinkel.

Olle Hellboms Lindgrenfilmatiseringar har ofta blivit kritiserade för att vara alltför intetsägande och överidylliserande.[210] Men i Saltkråkancykeln är det trubbel i paradiset. Särskilt i *Tjorven, Båtsman och Moses* gestaltas intensiva och uppskakande upplevelser av död, förlust och skuld. Pelles älskade kanin Jocke blir i filmen dödad av en räv, och Båtsman blir misstänkt för dådet. Tjorvens pappa försöker förklara för sin hysteriskt upprivna dotter, nästan katatonisk i sin förtvivlan, att Båtsman måste avlivas. Han tar med sig hunden på en sista skogspromenad med bössan på armen. Allt slutar förvisso lyckligt. Men först kommer en spänningssekvens där Båtsmans liv räddas i sista stund. Det sker efter att ett skott brunnit av utanför bild och lurat publiken att allt kanske redan

210. Janson 2007, s. 60–92.

Farbror Melker (Torsten Lilliekrona) med sönerna Johan och Niklas (Björn Söderbäck och Urban Strand) grälar med direktör Carlberg och hans advokat (Alf Östlund och Birger Lensander) om Snickargårdens framtid. *Vi på Saltkråkan, långfilmsversionen* © AB Svensk Filmindustri (1968) Arkivbild: Svenska Filminstitutets bibliotek.

Tjorvens pappa Nisse (Bengt Eklund) tar med Båtsman på en sista promenad med bössan på axeln. *Tjorven, Båtsman och Moses* © AB Svensk Filmindustri (1964) Arkivbild: Svenska Filminstitutets bibliotek.

är för sent. Detta överensstämmer inte riktigt med filmernas rykte om att bara vara (alltför) trevliga och oförargliga. Dessutom placerar dödsmedvetenheten dem ännu tydligare i den pastorala traditionen genom anknytningen till Orfeusmyten och det återkommande motivet ”döden i Arkadien”.[211]

I enlighet med den terminologi filmteoretikern Martin Lefebvre använder kan man hävda att den visuella estetiken i Saltkråkan-cykeln omvandlar miljö till landskap.[212] Det vill säga att åskådaren inbjuds att avnjuta landskapet som en särskild attraktion skild från de filmiska miljöernas narrativa funktion. Landskapskompositionerna anknyter, som så ofta i svensk film, till den bildtradition som kan härledas till det nationalromantiska måleriet från 1800-talets senare hälft och särskilt åren kring sekelskiftet 1900. Denna bildvärld har medierats inte bara på film utan genom otaliga illustrationer i skolböcker, vykort, skrifter från Svenska turistföreningen, affischer och väggbonader. Det rör sig här just om en tradition eller bildvärld som liksom släppt förtöjningarna till de konstnärskap som en gång populariserade motiven. Men det är ändå möjligt att direkt härleda vissa kompositioner till förlagor, särskilt i arbeten av de tidigare nämnda Sjöberg, Prins Eugen och Liljefors, men även till flera verk av Carl Larsson som tar upp liknande motiv, låt vara i en annan geografisk kontext. Saltkråkanmiljön är således en uppenbarelseform av det etnologer kallat det svenska ”nationella landskapet”.[213]

---

211. Jfr Printz-Påhlson 1995, s. 16–28 och Erwin Panofsky, ”Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition”, *Meaning in the Visual Arts*, Chicago: The University of Chicago Press 1982 [1955], s. 307ff. Janson 2007 noterar om Olle Hellboms Lindgrenfilmatiseringar: ”Kanske fungerar de inte endast som vilken eskapistisk njutning som helst, så kallad underhållning för stunden, utan även som en besvärjelse mot förlust, förändring och död.”, s. 69.

212. Martin Lefebvre, ”Between Setting and Landscape in the Cinema” i Martin Lefebvre (red.) *Landscape and Film*, New York och London: Routledge 2006, s. 28ff.

213. Orvar Löfgren, ”Nationella arenor”, s. 89ff och Jonas Frykman, ”Nationella ord och handlingar”, s. 180ff, båda i Ehn, Löfgren och Frykman 1993.

AUDA

De representerade omgivningarna står för värden och historiska föreställningar förknippade med svenskhet på ungefär samma sätt som bilder av, låt säga, Monument Valley i en västernfilm av John Ford för tankarna till ”the spirit of the frontier” och ”manifest destiny”, som i sin tur är definierande föreställningskomplex i den amerikanska nationsuppfattningen. Särskilt vissa typer av kompositioner i Saltkråkan-cykeln förefaller narrativt omotiverade och i stället riktade mot landskapet för dess egen skull: 1. Inställningar ur låg höjd och vinkel som fångar en rollfigur mot bakgrund av en hög, klar himmel; 2. Inskott av närbilder på djur och växter; 3. Noggrant komponerade bilder som betonar det vykortslika i skärgårdsmiljön. Just denna vykortskvalitet verkar anpassad till en turistisk åskådarblick, van att avnjuta naturliga miljöer som pittoreska iscensättningar.

Det är en rimlig hypotes att den visuella attraktionskraften i denna version av det nationella landskapet är en stor del av förklaringen till Saltkråkan-cykelns långvariga och generationsöverskridande popularitet. Medieforskaren Ingegerd Rydin har fäst uppmärksamheten på att Sveriges televisions andra stora satsning på familjeunderhållning under det tidiga 1960-talet, tv-serien *Villervalle i Söderhavet* (1963), var en besvikelse, och den har heller inte visats särskilt mycket senare. Detta trots att serien faktiskt påminner om *Vi på Saltkråkan* på många sätt.[214] Den har en liknande narrativ struktur och berättar om en familj som kommer till en ö och försöker anpassa sig till nya livsmönster. *Villervalle i Söderhavet* uppvisar en liknande syn på samhälle, familj och barn, liksom en del slående överensstämmelser med *Vi på Saltkråkan* vad gäller några av huvudrollernas

214. Rydin 2000, s. 131f.

◄ Ikonografin i Saltkråkan-cykeln är påverkad av nationalromantiskt måleri. Här en scen ur *Tjorven, Båtsman och Moses* ställd emot Axel Sjöbergs målning *Hamnen i Långviksskär* (1935). *Tjorven, Båtsman och Moses* © AB Svensk Filmindustri (1964) Arkivbild: Svenska Filminstitutets bibliotek respektive *Hamnen i Långviksskär* © Sven-Harrys konstmuseum. Foto: Per Myrehed.

egenskaper. Dessutom skildras den vackra och särpräglade miljön på söderhavsön på ungefär samma sätt som skärgårdsmiljön i *Vi på Saltkråkan*. Den avgörande skillnaden mellan serierna verkar vara att den ena utspelar sig i en inhemsk miljö, den andra i en miljö som är ”främmande”.

Det landskap där *Vi på Saltkråkan* utspelar sig är framför allt ett semesterlandskap. Rätten till semester lagstadgades i slutet av 1930-talet. Det fanns vissa tvivel om att detta skulle leda till det eftersträvade resultatet, att arbetskraften fick vila och rekreation som i slutändan skulle bidra till ökat välstånd och produktivitet. I stället oroade man sig både bland arbetsgivare och i fackföreningsrörelsen för att semestern skulle ägnas åt fylleri och slöande.[215] Därför vidtogs åtgärder för att fostra arbetare till att ha en aktiv semester fylld av motion, frisk luft och gärna förkovran genom utbildning. Man kan se detta som en semesterns ideologi och pedagogik som var en del av folkhemmets medborgarfostran. Ideologin fick även populärkulturella uttryck, inte minst genom filmer, oftast komedier, som skildrade semesteräventyr. Semesterfilmer skulle rent av kunna ses som en viktig undergenre i svensk film som rymmer några av de största publiksuccéerna i svensk filmhistoria från *Pensionat Paradiset* (Weyler Hildebrand, 1937) via Lasse Åbergs sällskapsresor till *Sune – Uppdrag midsommar* (Erland Beskow, 2021). Dessa filmer hämtar sitt komiska stoff bland semestertillvarons påbud och tabun och därigenom definierar de och lär ut korrekt semesterbeteende.

Ett av de vanligaste sätten att fira semester har i Sverige varit att flytta till en sommarstuga man äger eller hyr, gärna vid kusten.[216] Stugområden växte under 1900-talet medan de hotell och pensionat där de bemedlade klasserna tillbringat sina ferier gradvis tömdes. I början av 1970-talet delade åtta miljoner svenskar på en halv miljon sommarstugor av olika slag.[217] Det är en jämförelsevis hög siffra som tyder på att sommarstugekulturen engagerade stora delar av befolkningen. Även om det krävdes en

215. Se Martin Wicklin, ”Fritidens sociala ingenjörer: Den svåra konsten att ha semester”, nr *Tvärsnitt* 3/1997, s. 56–68.

216. Löfgren 1999, s. 122ff.

217. Ibid, s. 124.

viss inkomstnivå för att hålla sig med ett semesterboende hade sommarstugan blivit ett dominerande, med Orvar Löfgrens term, ”fantasy space” för semesterdrömmar:

> It is a utopia shaped by several kinds of longings. First of all it is the nostalgia for paradise lost, the idea of a golden age, when summer life was simple and affordable, and families took long vacations. Such longings feed on the many descriptions of ”traditional” summer life of wonderful picnics, sailing, straw hats, and white linen dresses.[218]

Saltkråkan-cykeln har blivit den definitiva skildringen (och fantasin) om sommarstugetillvaron i Sverige. När *Vi på Saltkråkan* premiärvisades var den en kartläggning av samtida idealföreställningar, känslor och praktiker kopplade till sommarstugekulturen. Serien turnerar flera teman i verklighetens sommarstugekultur: längtan efter att ta sig från staden ut till stugan, kulten av det enkla och liksom ursprungligare livet på landet och vikten av – det framstår närmast som en plikt – att avstå från moderna bekvämligheter, det känsloladdade och pietetsfulla förhållandet till själva huset (dess namn, historia och utseende), vikten av att lära känna och anamma den lokala livsformen och kulturen.[219]

Denna representation av det samtida semesterlivet i början och mitten av 1960-talet är tillbakablickande och nostalgisk på alla nivåer. Den förankrar Saltkråkan i arkadiska guldåldersmyter, i barndomen och i en ideologisk motsättning mellan pastorala/traditionella och moderna värderingar och känslor. Estetiskt är Saltkråkan-cykeln del av en traditionell bildvärld som hyllar det svenska sommarlandskapets skönhet. Dessa ideologiska och estetiska särdrag är centrala i den nationella diskursen där Saltkråkan-cykeln intagit en framträdande plats under mer än ett halvt sekel.

---

218. Ibid, s. 149.

219. Jfr ibid, s. 131–154.

Något av det svenskaste vi har

År 2000 gick *Expressens* tv-krönikör Anders Björkman till attack mot *Vi på Saltkråkan*, som i en braskande rubrik kallas för en ”klassiker i kalkonklass”. Björkman inleder sin diatrib med det korrekta konstaterandet att: ”Tjorven, Båtsman och farbror Melker tillhör den svenska populärkulturens storheter. ’Vi på Saltkråkan’ har status som oantastligt verk, som anses tillhöra de eviga repriserna.”[220] Björkmans artikel står ut som ovanligt hätsk i en lång receptionshistoria.[221] En av de tydligaste tendenserna i denna receptionshistoria är att Saltkråkan-cykeln ”nationaliseras” alltmer. Kort sagt blir den bara svenskare med åren. Detta tema lanseras förvisso tidigt, när kommentatorer i pressen lägger vikt vid tv-seriens och den första spelfilmens nostalgiska kvaliteter och olika aspekter av svenskhet som de anses förmedla. Dessa egenskaper lyftes gärna fram som en ram för andra iakttagelser. Det tycks snabbt ha blivit ett slags tolkningsstrategi som förenade Saltkråkan-cykelns tillskyndare och belackare.

Stockholmspremiären av *Tjorven, Båtsman och Moses* begicks på stadens främsta premiärbiograf, Röda Kvarn. Det rörde sig om en riktig galapremiär som bevakades i stort uppslagna artiklar och recensioner. Premiären var ett centralt inslag i Barnens dags sextioårsjubileum. Kung Gustaf VI Adolf var närvarande och lär enligt referaten ha kliat Båtsman bakom örat.[222] Detta vittnar även om tv-seriens genomslag och popularitet, och hela den ståtliga och officiösa inramningen framhäver premiären som en händelse av riksintresse.

---

220. Anders Björkman, ”Klassiker i kalkonklass”, *Expressen* 2000-05-24.

221. Resonemanget i det följande bygger på en undersökning av samtliga recensioner och artiklar om Saltkråkan-cykeln i stockholmspressen (*Dagens Nyheter*, *Svenska Dagbladet*, *Expressen*, *Aftonbladet* och *Stockholms-Tidningen*) mellan 1964 och början av 2000-talet. Dessutom har ett urval av material från landsorts- och veckopress studerats.

222. Stig Arb, ”Kungen kom till Tjorvens premiär”, *Stockholms-Tidningen* 1964-12-06.

Expressens kritiker Lasse Bergström var utom sig av entusiasm och utnämnde *Tjorven, Båtsman och Moses* till ”världens bästa familjefilm.” I lyriska ordalag beskriver han sin upplevelse som vuxen åskådare:

> Men jag är alldeles övertygad om att ingen unge kommer att njuta mer än jag och alla vuxna, ty filmens poesi och doft av sommarljus och skärgård finns i färdvägen mellan vintrig nutid och barndomsland. Att återvända tillbaka till detta land i sällskap med Astrid Lindgren är en lycka. Det är inte minnet av de långa solglittrande somrarna längre. Vi är nästan där.[223]

I en något svalare, men likväl uppskattande, ton noterar hans kollega Jurgen Schildt i *Aftonbladet*: ”Vi kikar runt i ett rousseauanskt paradis som vidmakthållit oskuldens alla värderingar.”[224] Annika Holm i *Dagens Nyheter* var mer kritiskt stämd: ”Den svenska skärgårdsön är som en dröm, och som i drömmen skiner alltid solen. Man undrar bara om det inte finns mer väsentliga drömvärldar för barn år 1964.”[225] Ännu strängare var hon mot *Tjorven och Skrållan* året efter, då hon kritiserar ”idealiseringen av livsmönster som länge sedan blivit orealistiska”, och avrundar med att konstatera att Saltkråkan skildras som ”en verklighet upphöjd till idyll.”[226] Dessa kritikerröster antyder att Saltkråketillvaron redan i sin samtid sågs som en nostalgisk utopi.

De nationella motiven förekommer rikligt i materialet. Göran Börge på *Aftonbladet* klandrar *Tjorven och Skrållan* för att innehålla ”blågul sentimentalitet”.[227] Hans kollega på *Upsala Nya Tidning* prisar samma film för dess fina foto och avrundar sin recension: ”i gladare och vackrare färger kan det svenska semesterparadiset inte målas ut.”[228] Signaturen Jolanta (Margareta Sjögren) tematiserar nationen i det ena exemplet

223. Lasse Bergström, ”Bravo Tjorven!”, *Expressen* 1964-12-06.
224. Jurgen Schildt, ”Det tycker också farbror Jurgen, 41”, *Aftonbladet* 1964-12-06.
225. Annika Holm, ”Bara sommar på Saltkråkan”, *Dagens Nyheter* 1964-12-06.
226. Annika Holm, ”Skrållan – vilken filmstjärna!”, *Dagens Nyheter* 1965-11-23.
227. Göran Börge, ”Skrållan som räddare”, *Aftonbladet* 1965-12-12.
228. I. Å. (sign.), ”I sommarparadiset”, *Upsala Nya Tidning* 1965-12-20.

efter det andra i recensionen av *Tjorven och Skrållan*. Tjorven beskrivs som ”hela Sveriges Maria Johansson”, Skrållan är en ”folkhemsidol” och ”vår nya svenska idealflicka”, Astrid Lindgrens epitet blir ”ett av våra svenska nationalmonument” och Louise Edlind (Malin) kallas ”den vitala Sverige-propagandan”.[229] Veckotidningen *Idun/Veckojournalen* publicerade i juni 1967 ett reportage om Kajsa Dandanell (Skrållan) som på omslaget karaktäriseras som ”den mest svenska sommarflickan”.[230]

I en recension av *Skrållan, Ruskprick och Knorrhane* i *Vi* inleder Carl-Eric Nordberg med en kort kulturanalys:

> Man skulle säkerligen utan större svårighet kunna upprätta ett filmiskt klichélexikon. Det borde då uppta våra vanligaste nationella stereotyper. Under bokstaven S skulle vi naturligtvis kunna läsa en innehållsrik artikel om Den svenska synden men också en utförlig spalt om Det svenska sommarlovet. Det senare skulle upplysa oss om att vi svenskar – såväl vuxna som barn – under sommarlovet klär av oss vår samhällskostym respektive skoluniform. Vi blir ett slags goda vildar som helst avnjuter paradiset i skärgårdsmiljö.[231]

Långt senare fäste sig filmvetaren Leif Furhammar vid samma mönster i översiktsverket *Filmen i Sverige*, apropå att det var ett antal barnfilmer och en grupp andra filmer med bärande inslag av sexskildringar som lockat mest publik under perioden 1963–1972:

> Den pikanta brytningen mellan barnslig oskuld och liderlig kättja i de båda största succékategorierna är sociologiskt ganska fantasieggande [...] Tillbaka till naturen, bort från storstadsjäkt och civilisationsleda sökte sig den svenska miljonpubliken, åter till barndomens kravlöshet och fram mot den sexuella frigörelsen.[232]

---

229. Jolanta (Margareta Sjögren), ”Välsignat naturliga människor”, *Svenska Dagbladet* 1965-12-12.

230. *Idun/Veckojournalen* 26/1967.

231. Carl-Eric Nordberg, ”Skrållan, Ruskprick och Knorrhane”, *Vi* 51–52/1967, s. 87.

232. Furhammar 2003, s. 310f.

Bevakningen av Saltkråkan-cykeln kan delas in i tre faser. Den första löper genom 1960-talet till tidigt 1970-tal. Mottagandet under denna fas präglas av närheten till de första visningarna av tv-serie och filmer. I materialet är det en stor övervikt av inspelningsreportage och reportage om de unga skådespelarna. Här finns bara enstaka kommentarer som antyder att Saltkråkan-cykeln skulle vara något av bestående betydelse. Den andra fasen börjar under 1970-talet. Då präglas kommentarerna av den politiska och kulturella vindkantring som inleddes under andra hälften av 1960-talet. Den ofta vänsterinriktade och samhällskritiska tendensen i periodens kultur- och samhällsdebatt hade tidigare bara avspeglats i enstaka kommentarer som Holms ovan och en lätt ironi över idylliserandet. Men när *Så här går det till på Saltkråkan* sänds i tv för första gången i slutet av 1977 framstår den som exotisk och i skarp kontrast till det aktuella utbudet av barn-tv. Britt-Marie Svedberg skriver i *Dagens Nyheter* ironiskt om att serien inte är politiskt korrekt:

> Nej, 'Saltkråkan' skulle aldrig kunna spelas in som barn-TV idag. Den visar ingenting av sociala problem i höghusmiljö. Speglar inte hur industrinedläggningar påverkar en bygd och skildrar inte skilsmässobarns konflikter. Inte en enda lurvig trubadur avbryter handlingen för att sjunga samhällskritiska visor till gitarr. 'Saltkråkan' är bara rolig.[233]

I en liknande kommentar i *Svenska Dagbladet* beskrevs hur serien upplevdes som avvikande:

> Men så kommer också mitt i det vanliga barn-tv-utbudet en repris som inte alls stämmer. Det är Astrid Lindgrens och Olle Hellboms helt samhällsfrånvända Vi på Saltkråkan [sic!], som inte har ett enda dugg av vad andra barnprogram har. Inga pekpinnar, inga progressiva tankar, inget aktivitetsskapande, ingen kamp mot könsroller. Bara en söt och solig och ganska rolig historia om vänliga människor i en gynnad miljö, i ett gynnat klimat under bästa tänkbara omständigheter.[234]

---

233. Britt-Marie Svedberg, "Roliga 'Saltkråkan' vore ogörbar idag", *Dagens Nyheter* 1977-10-31.

234. A. L. Wik-Thorsell, "Saltkråkan behövs – också", *Svenska Dagbladet* 1977-11-07.

Jag har bara lyckats hitta ett fåtal texter om Saltkråkan-cykeln från 1970-talet. Ingen av dem innehåller uttalad politisk kritik. Men det är väl känt att Astrid Lindgrens arbeten fick kritik från vänsterhåll, och de kommentarer som citerats ovan antyder också att serien uppfattades som politiskt inopportun även av dem som uppskattade den. Det finns heller inga som helst hänvisningar till en nationell diskurs i de kommentarer som studerats i den andra fasen. I nästa kapitel förs ett utförligare resonemang om att 1970-talet tycks utgöra ett undantag. Det är den enda perioden i den svenska barnfilmens historia när filmerna inte självklart och som regel vävs in i en nationell diskurs av kritiker och debattörer. Det gäller även Saltkråkan-cykeln.

Den tredje fasen inleds under 1980-talet och fortsätter med allt tätare repriseringar av de två tv-serierna om Saltkråkan under 1990- och 2000-talet. I ett vad-gör-de-idag-reportage från 1986 gör Maria Johansson (Tjorven) den klarsynta iakttagelsen att det ”verkar som om serien ska vara en del av svenska barns uppfostran.”[235] När *Vi på Saltkråkan* repriserades 1991 kom ett pressmeddelande från Sveriges television som presenterade serien som en älskad klassiker: ”Astrid Lindgrens och Olle Hellboms sommarlovsberättelse inspelad på den lilla kobben Saltkråkan vid Norröra utanför Blidö i skärgården, har blivit något av det svenskaste vi har.”[236] Tidningarna nappade på detta, och uppgiften – eller värderingen – upprepades i flera av de artiklar som skrevs om repriserna 1991 och 1993, då samma formulering fanns i pressmeddelandet.[237] Därmed fullbordades Saltkråkan-cykelns metamorfos från trevlig familjeunderhållning med barnen i centrum till en viktig del av det svenska kulturarvet.

Den tredje fasen präglas alltså av att svenskhet och nostalgi blir huvudteman i de texter som berör tv-serierna. I en representativ artikel från

235. Lars Lindström, ”Barnen på Saltkråkan har blivit stora”, *Expressen* 1986-11-16.

236. Pressmeddelande från Sveriges Television (1991), ”Vi på Saltkråkan”, VIPÅSALT.134 ÅW (kopia).

237. Se till exempel: (osign.) ”Än en gång ’Vi på Saltkråkan – något av det svenskaste vi har”, *Arbetet* 1993-10-23.

1991, om än mer utförlig än de flesta, tar Leena Valtonen upp den dubbla nostalgiska njutning som *Vi på Saltkråkan* ger henne. Hon inleder med att förmoda att de allra flesta av dagens 30–35-åringar har sett serien tidigare. Detta är förmodligen en underdrift. Med tanke på de många repriserna under en följd av decennier skulle man nog våga gissa att en stor del av befolkningen i alla åldrar hade minnen av att ha sett åtminstone delar av någon av tv-serierna. Valtonen fortsätter med att återge en minnesbild från när hon själv såg serien som barn 1964. Hur alla grannarna samlades ”i god tid hos den familj som hade lyckats skaffa umgängeskretsens första TV.”[238] Det var en gemenskapsritual med saft och bullar för uppemot 30 deltagare, minns Valtonen. Över dessa verkliga barndomsminnen projicerar Valtonen sedan minnena av själva serien: ”Vi på Saltkråkan gav oss bilden av det sanna sommarparadiset. En idyllisk bild, javisst. Och samtidigt absolut oemotståndlig!”[239] Hon avrundar med att konstatera att mycket förändrats på verklighetens Saltkråkan, Norröra: ”Men i ’Vi på Saltkråkan’ är allt som förut. Oförstört. Det kan vara skönt att veta för alla nostalgiker som nu kan återvända till paradiset och ta med sig en ny kull barn på färden.”[240]

Valtonens sammanvävning av dessa idyller – den verkliga, i minnet återkallade barndomen, och den representerade på Saltkråkan – är karakteristisk för den process varigenom Saltkråkans arkadiska rum blivit en del av arkadiska rum i individers minne och därför en del av kollektiva minnen av barndom för generationer av svenskar. Hon ger dessutom uttryck för den nostalgikult som från början av 1980-talet blivit ett av barnfilmens viktigaste existensvillkor.

---

238. Leena Valtonen, ”Bullfest för Tjorven & Co”, *Röster i Radio-TV* 33/1991, s. 8. I artikeln står felaktigt att serien sändes första gången 1954.

239. Ibid.

240. Ibid. s. 9.

4. Folkhemsnostalgi i Astrid Lindgrens värld

Inledning: Repetitionsövning

I den första scenen i Lasse Åbergs *Repmånad eller Hur man gör pojkar av män* (1979) panorerar kameran långsamt över möblemanget i Helge Jonssons sovrum. Det är inrett i 1940- och 1950-talsstil, endast några äldre telefoner bryter tidsintrycket. Helges mor kommer in med en dukad frukostbricka. Där tronar en elegant tv-kanna i stål och Stig Lindbergs ikoniska Spisa Ribb-kopp. Det är kanske just i den här scenen koppen för första gången presenteras som nostalgiobjekt i ett brett sammanhang.

Repmånad har kommit att framstå som en av de verkliga vattendelarna och stormsvalorna i svensk filmhistoria. Den anses inleda en våg av så kallade nypilsnerfilmer, med verk som *Göta kanal eller Vem drog ur proppen* (Hans Iveberg, 1981) och Jönssonligan-cykeln som främsta exponenter vid sidan av Åbergs sällskapsresefilmer. Filmhistorikern Leif Furhammar lyfter fram återkopplingen till 1930-talets lustspelstradition som den viktigaste förklaringen till dessa filmers unika dragningskraft bland de svenska produktionerna under perioden.[241]

Återsedd efter mer än 40 år utgör *Repmånad* en märkvärdig tidsmaskin. Åbergs säkerhet och stilkänsla i strävan efter att fånga det kulturellt signifikanta och igenkännliga i satiren över samtiden i slutet av 1970-talet konfronterar dagens åskådare med typer, situationer och objekt som med tiden mycket riktigt kristalliserats till historiska klichéer som kännetecknar föreställningen om perioden: Den skäggige, arbetslöse akademikern, den vapenvägrande velourpappan, onsdagsdans på stadshotellet med grällt dansband, minicyklar, vitt vin och räkor och så vidare. Här finns en

241. Furhammar 2003, s. 329f.

särskild omsorg om det uttrycksfulla objektet. Den feministiska och käcka journalisten Bea karakteriseras till exempel genom sin skrivmaskin, den röda designjuvelen Olivetti Valentine formgiven av Ettore Sottsass 1969. Den precisa samtidsskildringen rymmer ekon av ett nära förflutet genom Åbergs figur – folkhemstönten – och hans anakronistiska retrostil. Filmen leker med likheter och skillnader mellan det nu filmen skildrar och det nyss svunna Sverige som Helge Jonsson påminner om.

Åbergs filmer har naturligt nog kommit att förknippas med skildringen av ”det svenska.”[242] Deras popularitet måste betraktas i ljuset av den nationella och kulturella självbespeglingens stora uppsving i Sverige under 1980-talet. De är ett slags folklivsskildringar där frågor om svenskt lynne i Sundbärgs anda ständigt står i centrum, låt vara i en mer komisk inramning. Det är följdriktigt att det nationella motivet i *Repmånad* bokstavligt talat flaggas i titelsekvensen, som så ofta i de äldre filmer den parafraserar. I en stillbildskomposition är några repgubbar uppställda som *The United States Marine Corps War Memorial*, men det är naturligtvis den svenska flaggan de reser. Denna flaggning framhäver dessutom med hjälp av ironisk kontrastverkan den svenska militära erfarenheten, i synnerhet repgubbens tillvaro, som skyddad och jämförelsevis idyllisk.

Tidens barnfilmer präglas också starkt av den nostalgiska upptagenheten vid det nära förflutna, vid folkhemmet och dess stil och därigenom ett nationellt kodifierat kulturarv. Många av dem är tillbakablickande och historiserande, ibland på komplexa sätt. Dessutom ryms en betydande grupp av återfilmatiseringar bland periodens många Lindgrenfilmer – en parallell tendens till de många reprisomgångarna av Saltkråkan-cykeln som berördes i det förra kapitlet. I detta kapitel kommer några huvudtendenser i 1980- och 1990-talens barnfilm att diskuteras som ett uttryck för en omfattande folkhemsnostalgisk strömning som framträdde som ett slags kulturell huvudfåra och som senare fått sitt mer specifika politiska uttryck i Sverigedemokraternas genombrott och frammarsch i svensk politik under 2000-talet. Men vad hände under 1970-talet?[243]

242. Jfr Jeanette Gentele, ”Lasse Åberg – så svenskt det kan bli”, *Svenska Dagbladet* 1999-06-27.

243. Detta kapitel utvecklar och kontextualiserar några grundläggande iaktta-

Är 1970-talet ett undantag?

1970-talet är en intressant och motsägelsefull period i svensk kulturhistoria. Dessutom framställs decenniet på goda grunder som en guldålder för svensk barnkultur, inte minst barnfilm och barn-tv. En tongivande forskare och kritiker som Malena Janson karakteriserar perioden i närmast lyriska ordalag som ”[...]en epok då bio för barnens bästa kunde vara liktydigt med en kvalitetsmässigt högtstående produkt för såväl barn som vuxna, ett konstverk som man menade kunde hjälpa barnet i publiken att växa till en hel och därmed lycklig människa.”[244] Den höga skattningen går igen i titeln på hennes bok om 1970-talets svenska barnprogram på tv: *När bara den bästa TV:n var god nog åt barnen* (2014). Denna historieskrivning ifrågasätts vältaligt av Margareta Rönnberg, som utgivit en hel bok där hon angriper ”myter” om 1970-talets barnkulturutbud, främst att det skulle ha varit vänstervridet, särskilt inriktat mot pedagogik och av enastående kvalitet.[245] Flera av Rönnbergs iakttagelser och resonemang är tankeväckande. Det är till exempel inte självklart att ”vuxna” forminriktade kvalitetskriterier är meningsfulla för barnfilmer, framför allt inte för barnen i publiken. Ur den synvinkeln är det onekligen frestande att ifrågasätta om *Elvis! Elvis!* verkligen är en så lysande barnfilm som många vill framställa den som. Frågan har såvitt känt inte undersökts systematiskt, men det är lätt att hålla med om Rönnbergs förmodan att filmen inte överensstämde med ”*barns* dominerande filmsmak 1977.”[246] Rönnberg är en produktiv forskare med många enskilda studier bakom sig. De intressantaste bidragen präglas i sina frågeställningar och resultat av Rönnbergs envisa hävdande av ett barnperspektiv

---

gelser och analytiska poänger som tidigare publicerats i Anders Åberg, ”Remaking the National Past: The Uses of Nostalgia in the Astrid Lindgren Films of the 1980s and 1990s” i Bettina Kümmerling-Meibauer och Astrid Surmatz (red.), *Beyond Pippi Longstocking: Intermedial and International Aspects of Astrid Lindgren's Works*, New York och London: Routledge, s. 73–86.

244. Janson 2007, s. 131f

245. Rönnberg 2012.

246. Rönnberg 2012, s. 267

som ofta glöms bort. Hon menar att det främst är barns interaktioner med barnfilmen som bör vara vägledande för forskning och värdering. Det är sympatiskt och leder till forskningsfrågor som annars riskerar att glömmas bort. Men det finns ett legitimt intresse att se på barnfilmen ur ett kulturhistoriskt perspektiv och förvisso även att undersöka dess estetik. Ur denna synvinkel är Rönnbergs bok en kamp mot väderkvarnar. För även om journalister och bloggare och Malena Janson – som är de huvudmotståndare Rönnberg bekämpar – ibland överdrivit till exempel barn-tv-utbudets vänstervridning och höga kvalitet, eller kvoten mellan östeuropeisk och västproducerad animerad film, är det ändå uppenbart att något är speciellt med 1970-talet, inte minst på barnkulturens område. Det intressanta är inte om tv-serien *Ville, Valle och Viktor upptäcker Sverige* (Gunila Ambjörnsson, 1970) faktiskt fungerat som vänsterindoktrinering, eller att många andra program under samma tid framstår som opolitiska eller mer högerorienterade. Det intressanta är att den tv-serien och andra liknande filmer, böcker och tv-program överhuvudtaget producerades. Det är svårt att hitta motsvarigheter såväl förr som senare.

Det är kanske logiskt att 1970-talet utgör en parentes när det gäller den täta kopplingen mellan barnfilm och svenskhet, åtminstone i material kring filmerna, som recensioner eller kommentarer i pressen. En hypotes är att 1970-talet är det decennium under 1900-talet som minst präglas av en *uttalad* nationalism eller vurm för svenskhet. Detta verkar vara icke-frågor. I tidens radikala och civilisationskritiska anda var internationalism ett nyckelbegrepp och nationalistiska resonemang framstod sannolikt som mossiga eller högerinriktade. Det förefaller som att det rör sig om en bottennotering i den nedtoning av nationalismens uttrycksformer som forskare som Martin Wiklund och Patrik Hall observerat. Man refererade inte till svenskhet som ett intressant fenomen och ett positivt värde på samma sätt som man trots allt fortfarande gjorde på 1960-talet och sedan åter gjorde med stigande intensitet under 1980-talet. Samtidigt vore det en förenkling att påstå att själva nationalismen försvinner eller tar en svårförklarlig paus under ett decennium. Tvärtom finns många företeelser som anknyter till nationstemat. Historikern Samuel Edquist

har lyft fram det växande intresset för folklore och hembygdsfrågor. Fascinationen för folkmusik, folkdans och förment ursprungliga livsmönster fick starka uttryck under 1970-talet i form av vitaliserade spelmansstämmor som drog massor av folk och hela den rörelse som brukar kallas ”gröna vågen”. Den tidstypiska proggmusiken visar också tecken på denna svenskhetsorientering. Bandnamn som Kebnekajse eller Elda med höns och sånger på svenska är en tydlig motbild till den främmande, ofta amerikanska, kommersiella musiken. En ”folkloristisk svenskhet” odlades även i arbetarrörelsen, och i delar av vänstern anammades en vänsternationell ideologi ”[...] där allmogekulturen representerade en radikal folklig tradition med djupa historiska rötter.”[247]

En nostalgisk tendens med nationella förtecken finns i flera av 1970-talets stora tv-produktioner. *Någonstans i Sverige* (Bengt Lagerkvist, 1973) skildrar beredskapstiden, och *Söderkåkar* (Bernt Callenbo, 1970) blickar tillbaka mot 1930-talet, både innehållsligt och genom sin filmhistoriska hemvist bland decenniets folklustspel och pilsnerfilmer. På det viset förebådade serien vågen av nypilsnerfilmer. Den blivande långköraren *Hem till byn* (Jackie Söderman och Bengt Bratt, de första tre säsongerna sändes 1971, 1973 och 1976) framstår som en reaktion mot modernisering och urbanisering, precis som landsbygdsfilmen under 1940- och 1950-talen. I barnfilmen förekommer grepp och teman som känns igen från tidigare filmer, och en av de större satsningarna var en återfilmatisering av en klassiker: Torgny Anderbergs version av *Rännstensungar* (1974), med musikprofilerna Anita Lindblom och Cornelis Vreeswjik i bärande roller. *Hugo och Josefin*, som inleder den nya våg i svensk barnfilm som når sin topp under 1970-talet, börjar med en typisk flaggning genom sin blågula förtextsekvens i akvarell. Filmerna om Emil i Lönneberga är naturlyriska kulturarvsfilmer. Men de nationella motiv som faktiskt finns i filmer och tv-serier skrivs så att säga inte in i en vidare nationell diskurs i samband med filmernas mottagande. Det är andra frågor som står i centrum.

---

247. Samuel Edquist, ”En folklig svenskhet? Nationalismen och folkrörelserna i vår tid”, i Urban Lundberg och Mattias Tydén (red.) *Sverigebilder: Det nationellas betydelser i politik och vardag*, Stockholm: Institutet för framtidsstudier 2008, s. 40.

För att exemplifiera detta har 27 recensioner av Emilfilmerna analyserats.[248] De tre filmerna är *Emil i Lönneberga* (Olle Hellbom, 1971), *Nya hyss av Emil i Lönneberga* (Olle Hellbom, 1972) och *Emil och griseknoen* (Olle Hellbom, 1973). I hela materialet finns bara ett exempel på att recensenten explicit försöker koppla filmerna till en nationell diskurs på ett sätt som påminner om mottagandet av Saltkråkan-cykeln, men då i negativa ordalag. Det är Lasse Bergström i *Expressen* som om *Emil och griseknoen* skriver: ”Men till trean blev just inget över, mer än stora flak prunkande svensk barndomssommar, med humlor som surrar, skyar som vandrar och barrskogar som susar och doftar.”[249] Jämfört med reaktionerna som väcktes av till exempel *Tjorven och Skrållan* 1965 är det en påfallande skillnad på en rent lexikal nivå att det förekommer lika många varianter av orden ”Sverige” och ”svensk” i en enda recension av den tidigare filmen som i samtliga granskade Emil-recensioner. Det som däremot förekommer i flera recensioner är uppmärksamhet på den regionala aspekten, att filmerna skildrar Småland. I det sammanhanget drivs resonemang om förhållandet till Jan Troells aktuella Mobergfilmatiseringar *Utvandrarna* (1971) och *Nybyggarna* (1972). Särskilt i recensionerna av *Emil i Lönneberga* finns också hänvisningar till *Sörgården* (Anna Maria Roos, 1912), som i Hanserik Hjerténs kommentar: ”För alla barn som älskar Emil är det kanske nog att få möta honom igen i den här första filmen. Och titta på de färgglada bilderna av Katthultsidyllen, detta oroliga Sörgården.”[250] Det regionala temat förblir dock just regionalt. Landskapet tolkas inte som ett nationellt landskap av recensenterna, och Sörgårdsmotivets nationella aspekter utvecklas inte heller. Bägge vittnar däremot om en tendens att se ett visst kulturhistoriskt, kanske pedagogiskt, värde i filmerna. Inger Marie Opperud sammanfattar detta tydligast i sin anmälan av

248. Urvalet består av recensioner i storstadspressen (*Dagens Nyheter*, *Svenska Dagbladet*, *Aftonbladet*, *Expressen*, *Göteborgs-Posten*, *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-tidning*, *Sydsvenska Dagbladet*, *Arbetet*) och ett par veckotidningar.

249. Lasse Bergström, ”Inspirationen räckte inte”, *Expressen* 1973-10-07.

250. Hanserik Hjertén, ”Emil – bilderbok utan fantasi, *Dagens Nyheter* 1971-12-05.

tv-serien *Emil i Lönneberga* (1975) som byggde på spelfilmerna: ”Om man vill kan man se serien som ett kulturhistoriskt dokument som förmedlar interiörer och miljöer som för länge sedan är försvunna.”[251]

Kommentaren är symtomatisk för den vikt verkligheten tillmättes i tidens barnkulturdebatt. Överhuvudtaget finns i materialet – i stället för hänvisningar till en nationell diskurs – mängder av tidstypiska drag som snarare hör till de tendenser Margareta Rönnberg berör. Filmerna kritiseras för sin kommersialism, flera recensenter tar upp frågan om vuxen- respektive barnperspektiv och man tar upp den med tiden ryktbara och antologiserade artikel som Eva Adolfsson, Ulf Eriksson och Birgitta Holm 1971 publicerade i *Ord & Bild*. I artikeln kontrasteras Astrid Lindgrens arbeten – särskilt böckerna om Emil i Lönneberga – mot Maria Gripes böcker om Hugo och Josefin. Jämförelsen faller ut till Gripes fördel, eftersom Lindgrens böcker anses präglade av en ”konformistisk prestationsideologi” medan Gripes böcker gör motstånd mot den. Analysens inriktning framgår av följande citat:

> När Emil är ”bättre” än pappan förebådar han en ny tid. I sin auktoritära hållning och konservativa småbondenärighet speglar Emils pappa det patriarkaliska och ekonomiskt överspelade samhällssystem han lever i. Med Emils expansionslusta och ekonomiska talanger förändras bilden. Nu blåser friska vindar från en uppåtstigande agrarkapitalism, som i sin tur pekar fram mot ett nytt och försåtligare förtryckarsamhälle.[252]

Jurgen Schildt avfärdade texten som ett ”clownnummer”, medan Sverker Andreason trots vissa förbehåll ansåg att det var seriös kritik från vänster som Lindgren borde bemöda sig att svara på.[253] Mario Grut gör sin

251. Inger Marie Opperud, ”Emil i Lönneberga”, *Expressen* 1975-11-27.

252. Eva Adolfsson, Ulf Eriksson och Birgitta Holm, ”Anpassning, flykt, uppror: barnboken och verkligheten”, *Ord & bild* 5/1971, s. 314 och 303.

253. Jurgen Schildt, ”Emil i Lönneberga: En tilltalande film – som är alltför rar”, *Aftonbladet* 1971-12-05. Sverker Andreason, ”Emil – ett krissymtom i svensk filmindustri”, *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-tidning*, 1971-12-10.

recension av *Emil och griseknoen* till en kapitalismkritisk analys i miniformat av filmen som en ”småföretagarsaga”.[254] Han är därmed den tydligaste företrädaren för en kritik mot Emilfilmernas roll som varor på en filmmarknad, som förs fram på olika sätt i flera recensioner.

Dessa exempel tas upp här även för att de antyder att Astrid Lindgren var en kontroversiell och kritiserad författare i åtminstone vissa vänsterintellektuella kretsar som hade gehör också i den mer populärt hållna dagspresskritiken. Men inget i materialet tyder på att det hade något att göra med hur man uppfattade Lindgrenfilmatiseringarnas skildring av Sverige och det svenska som sådant.

Nostalgins former

De flesta tycks vara överens om att folkhemmet numera hör till historien. I alla fall i den mån folkhemmet anses knutet till ”den svenska modellen” för ett modernt välfärdssamhälle. Minnet av folkhemmet har däremot sedan 1980-talet blivit alltmer aktuellt, och begreppet förefaller på många plan behålla sin symboliska aura. Folkhemmet lever i vetenskap och populärkultur, i historiska avhandlingar och i tidningsjargong. Det har blivit en del av svenskt kulturarv.

I sin översikt av den svenska filmens historia i *Nordic National Cinemas* (1998) noterar Tytti Soila ett ökat intresse för barnkultur och skildringar av barndomsvärldar från mitten av 1970-talet och framåt. Barnfilmer och barndomsskildringar i denna våg som fortplantar sig in i 1980- och 1990-talen är påfallande ofta tillbakablickande. Tidigare epokers barndomsvärldar betraktas gärna med en nostalgisk blick. Soila framkastar den fruktbara tanken att dessa filmer utgör ett slags kulturarvsfilm (*heritage cinema*) i ett folkhemsbygge som tappat energi och styrfart och blivit tillbakablickande:

254. Mario Grut, ”En ny Emil: Visst är det roligt med alla hyss, men…” *Aftonbladet* 1973-10-07.

> The extraordinary thing was that the metaphor of the folkhem could not be discarded, but was rather projected into the past. Both the childhood films and the Lindgren films create the concept of a utopian past and is a Swedish version of heritage cinema whose occurence became a pan-European phenomenon in the 1980s.[255]

I resten av kapitlet förs en diskussion om nostalgi och film, följd av en undersökning av hur barnfilmer – de flesta i den strömning Soila urskiljer – erbjöd sina åskådare nostalgiska attraktioner genom att uppvisa artefakter, stilar och värden som kommit att förknippas med folkhemmet, särskilt under det långa 1950-talet.

Under 1900-talets sista decennier fördes en intensiv diskussion om fenomenet nostalgi. Många tyckte sig från början eller mitten av 1970-talet uppfatta en tilltagande besatthet av det förflutna: retromode, mer eller mindre ironisk *recycling* av stilgrepp i allt från musik till arkitektur, en växande kulturarvsindustri (kommersiella vikingabyar, medeltidsveckor, westernstäder, Shakespeareturism och liknande) och en elektroniskt baserad mediekultur i stark utveckling.[256] Det är ett skede som beskrivits som skiftet mellan modernitet och postmodernitet. Fortfarande inflytelserika är de teorier om den postmoderna nostalgins orsaker och natur som fördes fram av tänkare som Jean Baudrillard och Fredric Jameson.

Jameson förbinder nostalgin med minnets kris och en hotande utplåning av historien. I postmoderniteten befinner sig subjektet, menar Jameson, i ”a new and original historical situation in which we are condemned to seek History by way of our own pop images and simulacra of

255. Tytti Soila, ”Sweden”, i Tytti Soila, Astrid Söderbergh Widding och Gunnar Iversen (red.) *Nordic National Cinemas*, London och New York: Routledge 1998, s. 231.

256. En relativt tidig studie av nostalgi i mediekulturen som fortfarande har viss aktualitet är Fred Davis, *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*, New York: The Free Press 1979.

that history, which itself remains forever out of reach".[257] Nostalgin i denna situation innebär en överdriven upptagenhet av dessa "historiska" bilder och representationer, tydligast manifesterad i de så kallade nostalgifilmernas stigande popularitet. Det oftast citerade exemplet är George Lucas *Sista natten med gänget* (*American Graffiti*, 1973), som enligt Jameson inte på något relevant sätt förmedlar 1950-talet utan endast en 1950-talsaktighet.[258] Postmodern, stilfokuserad retro-nostalgi av den typ Jameson teoretiserar kännetecknas av en viss känslomässig flackhet och ironisk distansering.[259] Den tenderar att betrakta historiska objekt och stilar genom den campsensibilitet som Susan Sontag beskriver i "Notes on Camp": "Camp is the consistently aesthetic experience of the world. It incarnates a victory of 'style' over 'content', 'aesthetics' over 'morality', of irony over tragedy".[260]

Annars är nostalgi främst förknippad med starka känslor. Idéhistorikern Karin Johannisson framhåller att nostalgi är en känsla, ett subjektivt upplevt inre tillstånd som handlar om jagets förhållande till ett objekt.[261] Denna känsla är historisk och föränderlig. Ursprungligen formulerades nostalgi som medicinsk diagnos, en beteckning på ett dödligt tillstånd av hemlängtan som först uppmärksammades och namngavs i slutet av 1600-talet hos unga, schweiziska män som skilts från hemmet genom resor, ofta i militära ärenden. Det var konkret en längtan efter den bekanta hemmiljön, ytterst kanske längtan efter en moders omsorger. En urgrund av längtan och en förnimmelse av förlust finns kvar i vårt samtida nostalgi-

257. Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London och New York: Verso 1991, s. 25.

258. Jameson 1991, s. 19. Filmen utspelas 1962 men förknippas av Jameson och de flesta andra kommentatorer med 1950-talets ungdomskultur.

259. Elizabeth E. Guffey, *Retro: The Culture of Revival*, London: Reaktion Books 2006, s. 17ff.

260. Susan Sontag,"Notes on Camp", i *Against Interpretation and Other Essays*, New York: Farrar, Straus & Giroux 1966 [1964], s. 287.

261. Karin Johannisson, *Nostalgia: En känslas historia*, Stockholm: Bonnier essä 2001, passim.

begrepp, men det har blivit mer allmänt. Nostalgin är idag långt ifrån dödlig, utan tvärtom förknippad med känslor som inte ens är entydigt negativa. Nostalgiska känslor förutsätter en förlust, men de är likväl något vi njutningsfullt kan hänge oss åt. Nostalgin innefattar bitterljuv melankoli och ett tillfredställande (åter)upplevande av det förlorade. Den innebär ”[l]ust genom saknad”.[262]

Bland annat därför är nostalgi ofta ett negativt begrepp. ”Nostalgisk” används ofta som en kritisk beskrivning av personer och konstverk, och det är ett skällsord om det används om historieskrivning, särskilt om den har vetenskapliga ambitioner. Nostalgin förutsätter ett emotionellt fasthållande av det som försvunnit på bekostnad av nuet och det kommande. Den är selektiv – kanske direkt lögnaktig – sentimental, trösterik och bakåtsträvande, medan en mer korrekt hållning i de flesta sammanhang är orygglig i sina sanningskrav, kylig, obeveklig och framåtsyftande. Litteraturvetaren Svetlana Boym citerar en träffande formulering ur ett opublicerat paper av historikern Charles Maier: ”Nostalgia is to memory as kitsch is to art”.[263]

En del forskare, som Johannisson, vill begränsa nostalgibegreppet i första hand till känslor som enskilda människor upplever i specifika historiska situationer och i förhållande till självupplevda händelser, till minnen från den egna livshistorien. Andra är beredda att använda begreppet på en kollektiv nivå och menar att nostalgin varit ett kollektivt fenomen av kulturell betydelse under stora delar av åtminstone västerlandets historia.[264] Nostalgi kan vara en faktor – en specifik, affektiv dimension – även i kollektiva minnesprocesser som till och med kan innefatta förflutna händelser och skeden som ingen levande människa har direkt erfarenhet av. Enligt Maurice Halbwachs, en pionjär i den sociologiska teoribildningen om kollektivt minne, sker en ständig interaktion

262. Johannisson 2001, s. 11.

263. Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books 2001, s. xiv.

264. Ulrika Wolf-Knuts, ”Drömmen om den gamla goda tiden: Om nostalgi i veckotidningar”, i Torunn Selberg (red.) *Nostalgi og sensasjoner: Folkloristisk perspektiv på mediekulturen*, Turku: NIF 1995, 187f.

mellan individer som minns och de kollektiva minnesstrukturer som dessa individer som grupp delar.[265] Kollektiva minnen – eller kulturella minnen, som de ibland kallas – spelar en stor roll för föreställningar om gemenskap, tillhörighet och ett slags kulturell hemkänsla, eller ”cultural intimacy”.[266]

Kollektiva minnen är också en del av – något som formar och formas av – historiekultur och historiemedvetande.[267] Det är i sådana sammanhang som det kan vara meningsfullt att tala om till exempel ett nationellt minne, som i någon utsträckning delas av en nations medborgare. Ett sådant minne kan kodifieras och traderas i officiellt sanktionerade former, som i skolans historieundervisning, men också skapas och aktualiseras i helt icke-akademiskt historiebruk. Historikern Peter Aronsson frågar sig till exempel retoriskt varför VM i friidrott i Göteborg 1995 inleddes ”med spelmän från Dalarna och en estetik som häftigt hänvisar till folkkultur på ett sätt som forskningen lämnade bakom sig vid andra världskrigets slut, men som påminner en hel del om förra sekelskiftets fosterländska symbolik?”[268]

Svetlana Boym skulle mena att detta svarade mot en kollektiv nostalgi efter nationellt ursprung. Hon menar att nostalgin opererar i samspelet mellan individuella och kollektiva minnen och att den förekommer i två huvudformer: rekonstruerande (*restorative*) och reflektiv nostalgi. Den förra uppfattar inte sig själv som nostalgisk. Den är ofta kopplad till någon version av nationellt minne och skapar berättelser enligt två huvudsakliga intrigmönster: rekonstruktionen av ett nationellt eller kulturellt ursprung och konspirationen mot det nationella eller kulturella hemmet.[269] Den reflektiva nostalgin intar en mer självmedvetet nostal-

265. Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, Chicago och London: The University of Chicago Press 1992, s. 40.

266. Herzfeld 1997, s. 13f.

267. Peter Aronsson, *Historiebruk – att använda det förflutna*, Lund: Studentlitteratur 2004, s. 17 f och 70–72.

268. Peter Aronsson, ”Historiekultur i förändring”, i Peter Aronsson (red.) *Makten över minnet. Historiekultur i förändring*, Lund: Studentlitteratur 2000, s. 9f.

269. Boym 2001, s. 43.

gisk position visavi det förlorade objektet och tenderar att sätta själva längtan i centrum. Snarare än att förutsätta och symbolladda kollektiva minnen präglar den reflektiva nostalgin individens sorg över förlorade kollektiva minnesstrukturer.[270] Boyms distinktion förstås bäst som de känslomässiga och ideologiska ytterligheterna i ett kontinuum av nostalgi fattad som ett kollektivt eller kulturellt tillstånd. Den ena ytterligheten är aggressiv, nationell mytbildning, den andra en tämligen stillsam längtan efter gemenskap med andra som förstår ens minnen.

Såväl individuell som kollektiv nostalgi knyter ihop det förflutna med framtiden och tiden med platsen. Nostalgins ursprungliga betydelse av längtan till en plats – hemmet – har förskjutits till en längtan i en tidsdimension: längtan tillbaka i tiden.[271] Samtidigt bibehålls en stark rumslighet och materialitet i den nostalgiska dynamiken genom den typiska fetischeringen av minnesobjekt, platser och sinnesintryck. Längtan tillbaka är dessutom ofta längtan efter en tid då framtiden såg bättre ut än den gör nu. Denna omvänt utopiska dimension är övertydlig i retrofuturistiska lån av science-fictionestetik från 1950-talet eller av sovjetisk affischkonst från 1920-talet.[272]

Sammanfattningsvis kan nostalgi vara en aspekt av individuella och kollektiva minnesprocesser. Dess emotionella halt, mening och funktion är däremot inte självklara och kan variera. Det som hittills sagts om nostalgi kan konkretiseras genom att återvända till inledningens kaffekopp, den som bärs fram av Helge Jonssons mor i *Repmånad*. Stig Lindbergs servis Spisa Ribb från början av 1950-talet debuterade på H55, Svenska Slöjdföreningens numera legendariska utställning i Helsingborg 1955. Vad kan den kända kaffekoppen i servisen betyda för en svensk i medelåldern, född någon gång under 1960-talet? Enligt Jamesons mönster kan koppen uppfattas som ett stycke smakfull design. Ett husgeråd som är emblematiskt för den folkhemsfunkis som med glimten i ögat kopieras av nutida stilkannibalistiska designer, en skönt ”modern” kopp. Med

270. Boym 2001, s. 49ff.

271. Johannisson 2001, s. 23.

272. Jfr Guffey 2006, s. 133–159.

Johannisson kan betraktaren minnas den sommardag i början av 1970-talet då en farmor satte fram kantstötta Spisa Ribbkoppar till de vuxna i bersån. Hur hallonsaften smakade. Saknaden. Bägge dessa förhållningssätt är generationsspecifika, det första medelklassigt *coolt* på bred, kollektiv nivå, det andra privat och känslomättat.

Men koppen kan också förknippas med föräldragenerationens klassresa i ett samhälle i stark ekonomisk och social tillväxt. Den kan röra vid ett stråk av bitterhet över att pensionspengarna håller på att ta slut. Över att ett samhällsprojekt inte fullföljts på det sätt föräldrarna trodde att det skulle. Det är kanske minnen och känslor som delas med andra grupper, över generationsgränserna.

Till sist kan betraktaren bläddra i en kaffebordsbok om porslinsfabriken Gustavsbergs historia och läsa:

> På H55 vilade de konstnärliga idéerna tryggt i modernismens funktionalism. Denna vilade i sin tur på förnuftet och det vetenskapligt verifierbara. För 1950-talet var rationalismens tidsålder, då utredningar tog reda på vad folk behövde och standardmått mätte världen. Tilltron till förnuftet var obruten och allt som var ”vetenskapligt bevisat” ansågs föra mänskligheten framåt. Det svenska folkhemmet var lyckligt just i sin gemensamma uppfattning i grundläggande frågor. Här på H55 fick rationaliteten och gemenskapen sitt estetiska ansikte.[273]

Trots författarens lätta ironi är det inte omöjligt att koppen därefter betraktas i ett särskilt ljus: som svensk. Kanske sväller betraktarens hjärta av stolthet och saknad över den tid då Sverige var ett land i framkanten, svenskarna en lycklig och märkvärdigt rationell gemenskap. Detta oavsett om det är en *sann* bild.

---

273. Gösta Arvidsson, *Gustavsberg: Porslinet. Fabriken. Konstnärerna*, Norstedts: Stockholm 2007, s. 266.

Vad är en nostalgifilm?

Folkloristen Ulrika Wolf-Knuts gör iakttagelsen att det rent objektivt kan vara ”svårt att avgöra vilken kulturyttring som är ett tecken på nostalgi”.[274] Nostalgiska känslor aktualiseras individuellt. Det som väcker nostalgiska känslor hos den ene gör det inte nödvändigtvis hos den andre. Hur avgör vi då till exempel vilken film som är en nostalgifilm? Är alla historiska filmer (åtminstone potentiellt) nostalgiska och är alla nostalgiska filmer historiska? Mer precist för denna studies syften behöver frågan ställas i vilken mån vi kan ta en tillbakablickande trend i barnfilmer och barndomsskildringar som ett tecken på kollektiv nostalgi?

Det finns en intuitiv koppling mellan nostalgi och skildringar av flydda tider. Studiet av hur rörliga bilder i dokumentär eller fiktiv form förmedlar föreställningar om det förflutna – det vill säga audiovisuell historia – har etablerat sig som ett forskningsfält i skärningspunkten mellan film- och medievetenskap och historia, särskilt den del av historieforskningen som undersöker historiekultur och historieförmedling.[275] I denna forskning framträder nostalgiska känslor och förhållningssätt som en möjlig hållning till historien bland många andra. Historikern Ulf Zander gör till exempel en lista på sju filmiska förhållningssätt till historien, där ”historia som nostalgi och tröst” utgör ett alternativ.[276] Filmvetaren Mats Jönsson noterar nostalgiska drag i olika filmer och understryker att detta speglar stämningar i USA vid filmernas tillkomst. Han finner dessa nostalgiska drag i första hand i filmer i en mer nöjesinriktad kategori som vanligtvis ser ”på det förflutna som Historien med stort H och saknar

---

274. Wolf-Knuts (1995), s. 190.

275. I Sverige etablerades fältet genom till exempel Pelle Snickars och Cecilia Trenter (red.), *Det förflutna som film och vice versa: Om medierade historiebruk*, Lund: Studentlitteratur 2004; Mats Jönsson, *Film och historia: Historisk hollywoodfilm 1960–2000*, Lund: Diss. Lunds universitet 2004 och Ulf Zander, *Clio på bio: Om amerikansk film, historia och identitet*, Lund: Historiska media 2006. Internationellt är forskningen om film och historia vital, med en stadig produktion av artiklar och monografier samt specialiserade tidskrifter som *Film & History: An Interdisciplinary Journal*.

276. Zander 2006, s. 32f.

[...] kritisk distans till den egna historiska skildringen".[277] Andra filmer projicerar ett mer raffinerat och mindre nostalgiskt historiemedvetande. Även inom forskningen om audiovisuell historia förefaller nostalgin negativt kodad (tröst, brist på kritisk distans). En annan viktig poäng är att nostalgi fungerar som en kommersiell framgångsfaktor i filmer. Nostalgi, liksom sex, säljer.

Jameson, Johannisson, Boym och många andra forskare är eftertryckligen överens om att kommersialiserad nostalgi är banal och nivellerad.[278] Den inte bara förvränger historien utan saknar också den existentiella dimension som en föregivet "äkta" nostalgi rymmer. Det handlar i dessa fall om "Ersatz nostalgia" utan allvar och bett, ett historiedrömmeriets tomma kalorier, en souvenirisering av historien.[279]

Detta förtingligande av såväl det förflutna som av de känslor det är förbundet med är utgångspunkten för Andrew Higsons inflytelserika analys av brittisk kostymfilm under 1980- och 1990-talen.[280] Higsons viktigaste poäng är att filmerna i denna strömning bör betraktas som en del av den växande kulturarvsindustrin kring "det engelska". Detta är en förklaring till deras relativa kommersiella framgång på den internationella filmmarknaden. Men det sker till priset av att filmerna torgför en okritisk och nostalgisk version av framför allt de besuttna klassernas historia. Higson förbinder nostalgin i filmerna med en ytlighetens estetik, med kamerans – och ofrånkomligen åskådarens – fascination inför de historiska tingens förföriska lyster. Kulturarvsfilmernas

> [...] reconstructions of the national past feast on the spectacle of authentic objects, clothing, and other signs of an apparently secure heri-

277. Jönsson 2004, s. 117.

278. Jfr Jameson 1991, s. 18ff; Johannisson 2001, s. 149; Boym 2001, s. 38f.

279. Boym 2001, s. 38.

280. Jfr Andrew Higson, "Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film", i Lester Friedman (red.) *Fires were Started: British Cinema and Thatcherism*, Minneapolis och London: University of Minnesota Press och UCL Press 1993, s. 109ff och Higson 2003, s. 1–8.

> tage, contrasted with the often-fearful exoticism of other cultures. /---/ Visual effect, the complete spectacle of the past, becomes an autonomous attraction in itself, once more displacing the narrational qualities of the *mise-en-scène*.[281]

Termerna i Higsons analys – nostalgiskt begär, visuell lust, spektakel – för tankarna till Linda Williams analyser av pornografisk film.[282] Även om det givetvis finns skillnader mellan pornografiska och nostalgiska attraktioner, kan man med Higson lyfta fram den starka objektslust eller fetischering som är i spel i nostalgiska filmer och som med all sannolikhet tillfredsställer ett behov hos publiken vid sidan av filmernas övriga kvaliteter. Även om nostalgisk objektslust hos de flesta åskådare inte framkallar vävnadsansvällning och sekretion – möjligen tårar – är den likväl tillräckligt stark och reell för att låta nostalgiska filmer och tv-serier lansera och driva retromodevågor inom till exempel konfektion och heminredning, som exemplet med tv-serien *Mad Men* (Matthew Wiener, 2007–2015) visar. Denna förbindelse mellan nostalgi, lust och kommers antyder den filmindustriella logiken bakom förekomsten av nostalgi i film. Stora delar av filmpubliken uppskattar och efterfrågar filmiska attraktioner uppbyggda kring sex eller snygga gamla kläder, bilar och möbler. Det är ett filmhistoriskt faktum, och det har bidragit till nostalgins dåliga rykte. Den riskerar alltid att vara vulgär.

Detta leder tillbaka till frågan om kollektiv nostalgi och till Ulrika Wolf-Knuts tankar om när vi kan vara säkra på att nostalgi är för handen i en kulturyttring. Wolf-Knuts föreslår en smula cirkulärt att vi som kulturvarelser lär oss känna igen och delta i nostalgiska kulturyttringar, just för att de för samman en individuell och en kollektiv nivå.[283] Detta verkar stämma och visar sig tydligt i det förtingligande av minne och historia som sker när nostalgiska känslor fixeras i objekt eller ikoner som är möj-

281. Higson 2003, s. 84.

282. Jfr Linda Williams, *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, Berkeley: University of California Press 1989.

283. Wolf-Knuts 1995, s. 192f.

liga att cirkulera på en marknad. Orvar Löfgren har konstaterat att enskilda individer som fått berätta om sina liv som konsumenter återkommer till vissa objekt som syntetiserar en epok eller en livsfas. I hans studie visar det sig att fladdermusfåtöljen och raketosten fått ikonisk status i förhållande till 1950-talet för hans informanter.[284] Att en nostalgisk fixering av en tidskänsla vid objekt kan konstrueras och användas strategiskt är uppenbart i titlarna på populärnostalgiska böcker som *Två lösa Boy och Rekordmagasinet* (Lasse Åberg, 1981) och *Två nötcreme och en moviebox* (Filip Hammar och Fredrik Wikingsson, 2003).

Genom klichéer och mer eller mindre subtila kulturella samförståndsblinkningar kan en dominerande nostalgisk effekt åstadkommas i filmer *oavsett* den historiska inramningen av fiktionen. Medan en hänvisning av något slag till historien verkar nödvändig för den nostalgiska effekten, är det dock inte bara historiska filmer som kan vara nostalgifilmer. Higsons studieobjekt, nostalgiska kostymfilmer, är uppenbarligen nostalgifilmer. Men Jameson, som förmodligen bidragit mer än någon annan enskild forskare till att lansera begreppet, har som huvudsakliga exempel, vid sidan av historiska filmer som *Sista natten med gänget* och *Chinatown* (Roman Polanski, 1974): *Blue Velvet* (David Lynch, 1986), *Het puls* (*Body Heat*, Lawrence Kasdan, 1981) och *I vildaste laget* (*Something Wild*, Jonathan Demme, 1986). Jameson ser nämligen den postmoderna pastischen, där stil och ibland tematik markerar historiens närvaro, som det intressanta nostalgiska fenomenet. Men på vilket relevant sätt betecknar termen nostalgifilm både kostymfilmen *A Room with a View* (James Ivory, 1985) och *I vildaste laget*? Det skulle kunna motiveras av att historien nostalgiskt åkallas och markeras i bägge, i det ena fallet som miljö, i det andra fallet genom stilpastisch. Nostalgi kan emellertid vara för handen utan denna markerade historiska närvaro. Betrakta till exempel Colin Nutleys *Änglagård* (1992). Filmen utspelar sig i samtiden, och den saknar de tydliga

284. Orvar Löfgren, ”Mitt liv som konsument: Livshistoria som forskningsstrategi och analysmaterial”, i Christoffer Tigerstedt, J. P. Roos och Anni Vilkko (red.) *Självbiografi, kultur, liv: Levnadshistoriska studier inom human- och samhällsvetenskap*, Stockholm/Skåne: Brutus Östlings Bokförlag Symposion 1992, s. 271f.

pastischerande drag som utmärker Jamesons exempel. Ändå är den genomsyrad av agrarromantisk nostalgi och följer i huvudsak ett pastoralt kompositionsmönster. Den anknyter, som bland andra Ann-Kristin Wallengren noterat, till den landsbygdsfilm som inventerats av Qvist.[285]

Man skulle alltså som Jameson kanske vilja hävda att det är det historiska genremönstret som sådant som skapar den nostalgiska effekten. Men möjligheten att använda nostalgiska triggereffekter av olika slag verkar vara genreöverskridande. Historiska filmer kan i olika utsträckning betona de nostalgiska attraktionerna. Det är en öppen fråga om en historisk film helt kan undvika att utlösa nostalgisk respons hos en publik, men en del historiska filmer är otvivelaktigt mer nostalgiska än andra. Att historiska filmtrender väcker frågan om bredare nostalgiska strömningar i kulturen är därmed naturligt. Men nostalgiska effekter finns också i samtidsskildringar (t.ex. *Sällskapsresan eller Finns det svenskt kaffe på grisfesten*, Lasse Åberg, 1980), i filmer och tv-fiktion som utspelar sig utanför eller bortom historien (t.ex. *Ronja Rövardotter*, Tage Danielsson, 1984 eller *Game of Thrones*, David Benioff och D. B. Weiss, 2011–2019) och i framtidsskildringar. I de senare förefaller nostalgin närmast essentiell eftersom verk i genren ofta kritiserar samtida tendenser projicerade på framtiden i termer av förlust, till exempel förlust av autentisk mänsklig samvaro i *The Matrix*-cykeln (Wachowski-syskonen, 1999–2003).

Den nostalgiska strömningen i barnfilmer och barndomsskildringar i slutet av 1900-talet kan alltså inte reduceras till en minsta gemensam nämnare av historiskt tillbakablickande iscensättningar, även om det är en viktig utgångspunkt. Filmerna måste ses i ett större sammanhang inom en bredare nostalgikultur. Dessutom finns specifikt filmhistoriska och förmodligen också psykologiska skäl till barnfilmens och barndomsskildringens nostalgi.

---

285. Ann-Kristin Wallengren, ”Kultur och okultur – bilden av landsbygdens folk”, i Erik Hedling och Ann-Kristin Wallengren (red.) *Solskenslandet: Svensk film på 2000-talet*, Stockholm: Atlantis 2006, s. 66.

Föreställningar om en brytningstid

I början av 2000-talet är det tydligt att det pågår en kamp om folkhemmet som politisk metafor. Liberala ledarskribenter lyfter fram folkhemmet och diskuterar såväl begreppet som den samhällsmodell det representerar.[286] Samtidigt fortsätter ett parti som Sverigedemokraterna att arbeta med nostalgiska bilder av folkhemmet i sin politiska retorik.[287] Ekonomihistorikern Jenny Andersson menar att en folkhemsnostalgisk hållning kan förknippas med partier över hela det politiska fältet från 1990-talet. Inte minst med socialdemokratin och särskilt med Göran Persson. En viss överlappning finns till exempel mellan socialdemokratisk och sverigedemokratisk politisk retorik, som syftar tillbaka på folkhemmet. Men även moderaterna, menar Andersson, har i sin ”nya” form framträtt som folkhemsnostalgiker.[288] Gemensamt för dessa nostalgiska turneringar av folkhemsbegreppet är föreställningen om förändring av det samhälleliga och politiska landskap som folkhemsmetaforen en gång betecknat.

Statsvetaren Fredrika Lagergren har konstaterat att ”[d]en svenska modellen av välfärdsstat – folkhemmet – är kanske ett av svensk statsvetenskaps mest genomforskade objekt”.[289] Folkhemmets roll som politisk och kulturell metafor för det moderna Sverige under stora delar av 1900-talet gör att överväldigande mängder forskning som berör olika aspekter av folkhemmet också producerats i discipliner som historia,

---

286. Till exempel Barbro Hedvall, ”En nyttig myt”, *Dagens Nyheter* 2008-04-10.

287. Sverigedemokraterna (2006) (ingen uppgift om författare). *Valmanifest 2006*, läst 2008-05-05. *Valmanifest 2006* verkar är inte längre tillgängligt på partiets hemsida.

288. Jenny Andersson, *När framtiden redan hänt: Socialdemokratin och folkhemsnostalgin*, Stockholm: Ordfront 2009, s. 9f.

289. Lagergren 1999, s. 11, se även 19-25; Se även Jan Larsson 1994. En kortfattad överblick över folkhemmets begreppshistoria finns i Norbert Götz, ”Den moderna tomtebolyckan”, i Kurt Almqvist och Kay Glans (red.) *Den svenska framgångssagan?*, Stockholm: Fischer & Co 2001, s. 103–115. En kritisk belysning av folkhemsbegreppets rötter finns i Dahlqvist 2002.

idéhistoria och etnologi, särskilt sedan slutet av 1980-talet. Det ligger nära till hands att se denna massiva insats som ett bokslut, ett tecken på att fenomenet som undersöks hör till historien och att bilden av det kan läggas till rätta.

I forskning och populära framställningar framstår folkhemmet inte minst som ett epokbegrepp för tiden mellan början på 1930-talet fram till (och kanske med) 1980-talet. I detta sammanhang är föreställningarna om epokens slut av störst intresse. Eftersom folkhemmet främst förknippas med socialdemokraternas långa regeringsinnehav är det vanligt att sätta slutpunkten vid regimskiftet 1976, eller vid omorienteringen av den socialdemokratiska välfärdspolitiken från och med valsegern 1982.[290] Dramatiska händelser på hemmaplan, som mordet på Olof Palme 1986, eller i omvärlden, som Berlinmurens fall 1989, markerar också – både reellt och symboliskt – slutpunkter som förbundits med folkhemmet och välfärdsstaten.[291] Sveriges gradvisa närmande till EG/EU är en annan central förändringsprocess i sammanhanget.[292]

Man har både i forskning och debatt gärna närmat sig denna utveckling som en kris för nationen och den svenska nationella identiteten. Globalisering är det paraplybegrepp som bäst täcker de förändringar kring vilka en sådan krisdiskurs formuleras under perioden. Även om förskjutningen från vänster till höger i politiken från 1980-talets början inte som sådan är kopplad till globalisering har dock försök att upprätthålla och värna en välfärdsmodell av folkhemstyp kommit att kritiseras som ”välfärdsnationalism”, inte minst av borgerliga debattörer.[293] Andra

290. Åsa Linderborg, *Socialdemokraterna skriver historia. Historieskrivning som ideologisk maktresurs 1892–2000*, Stockholm: Atlas 2001, s. 360f.

291. Hägg 2005, s. 10.

292. Alf W. Johansson, ”Inledning: svensk nationalism och identitet efter andra världskriget”, i Alf W Johansson (red.) *Vad är Sverige: Röster om svensk nationell identitet*, Stockholm: Prisma 2001, s. 15.

293. Se till exempel Nils Elvander, ”Välfärdsnationalism präglar EG-motstånd”, *Svenska Dagbladet* 1992-10-11. Under 2000-talet har begreppet välfärdsnationalism i svensk debatt associerats med såväl Dansk Folkepartis främlings-

politiska konfliktområden är direkt kopplade till globaliseringsprocesserna, som den stundtals inflammerade debatten om invandring, som gått i vågor sedan början av 1990-talet, EU-frågan och frihandeln, särskilt dess konsekvenser i form av flytt av produktion till utlandet, uppköp av företag av ”utländska aktörer” och så vidare.

I inledningen till *Försvenskningen av Sverige*, som publicerades i början av 1990-talet, tar författarna avstamp i oron över ”den nationella identitetens förbleknande eller urvattning” de tycker sig möta på många områden. De konstaterar att andra samtidigt ”kan oroas över det nationellas våldsamma återkomst”.[294] Nationalismen är en stark ideologisk kraft på Balkan och i den europeiska gemenskapen, menar man:

> Här hemma har samtidigt intresset för nationell självbespegling ökat, i takt med att Sverige blivit ett invandrarland. Europa och världen har i en rad sammanhang kommit oss mycket nära inpå livet. Bara under det senaste decenniet har det publicerats fler böcker och artiklar som ur olika synvinklar tar upp tar upp temat ’svensk kultur’ än sammanlagt under hela 1900-talet.[295]

Ett rön i denna vid tiden växande forskningsinriktning var att den svenska kulturen är att betrakta som ”en kulturförnekande kultur”.[296] Etnologen Karl-Olov Arnstberg menar att den svenska kulturen i hög grad präglas av modernitet. Den moderna människan som ”i det närmaste totalt behärskar Sverige under 1950- och 1960-talen, är en människa som anser sig ha besegrat historien; en människotyp som inte tror sig behöva föregående generationers vishet utan själv besitter all nödig kompetens, rationalitet och effektivitet.” Förnuftet uppvärderas på traditionens bekost-

---

fientliga politik, Sverigedemokraterna och Socialdemokraterna, t.ex. i Göran Rosenberg, ”Hemsnickrat”, *Expressen* 2012-11-24, och ”Bitter smak i segersötman” (osignerad ledare), Sydsvenska Dagbladet, 2007-11-15.

294. Ehn et.al. 1993, s. 8.

295. Ehn et.al. 1993, s. 8f.

296. Karl-Olov Arnstberg 1989, s. 19f (alla följande citat av Arnstberg hänförs till dessa sidor och bokens titel).

nad: ”Det förflutna blir till ett mörkt arv som det gäller att bryta kontraktet med”. En liknande iakttagelse gör Åke Daun när han i sin numera klassiska studie *Svensk mentalitet* från 1988 framhåller att det efter andra världskriget blev ”tabu” i Sverige att tala om nationalkaraktärer. På grund av erfarenheterna av den nazistiska rasläran diskrediterades allt ”tal om nationellt särpräglade karaktärsdrag”.[297]

Även etnologen Jonas Frykman tar fasta på modernitetens och rationalitetens betydelse för den svenska kulturen under folkhemsepoken. Den svenska ”kulturlösheten” har verkat som en ”förklädnad” som bekräftat att folk anammat moderniteten.[298] Det gamla kunde överges. Den nationalromantiska och kulturellt nationalistiska vurmen för landsbygdskulturen ersattes av en förståelse av landsbygden präglad av Lubbe Nordströms rapporter om Lortsverige: ”[h]ygieniseringen av den svenska kulturen blev ett tema som hela folkrörelsesverige kunde ansluta sig till”.[299] Orvar Löfgren har visat att denna ”nationalisering av moderniteten” inte i första hand skedde genom ideologiska programförklaringar ”utan genom nya former av gemenskap, beroende och lojalitet” till följd av moderniseringen av infrastruktur och konsumtion.[300] Frykman menar att denna kulturella process drevs av det samhälleliga framåtskridandet som realitet och utopi. Sverige var på väg, och klassresan blev en möjlig belöning för den moderna medborgare som medverkade i utvecklingen. Den bildade medelklassen gjorde därför ett avsteg från en tillbakablickande, kulturell nationalism och tog sikte på den gemensamma och bättre framtiden. Men denna utveckling är nu bruten, hävdar Frykman:

> Grunden för att modernitet skall fungera som mentalitet är förstås att den bygger på ett trovärdigt löfte[...]När så inte längre är fallet är det mer naturligt att använda den strategi som i så många andra länder

297. Daun 1998 [1988], s. 14.

298. Jonas Frykman, ”Svensk mentalitet: Mellan modernitet och kulturell nationalism”, i Almqvist och Glans 2001, s. 138

299. Frykman 2001, s. 139.

300. Löfgren 1991, s. 107.

> varit [den bildade medelklassens] särmärke – distinktionens och skillnadens.[...]Paradoxalt nog förefaller det i dagens Sverige som om den moderna mentalitetens starka moraliska krav på staten och apparaten har utvecklats till en attityd som är bäst förankrad bland dem som inte längre tillhör samhällets elitskikt. Kanske kan den attityden bäst beskrivas som ett nostalgiskt fasthållande vid den tid som karakteriserades av termen ”folkhemmet”.[301]

I forskning och debatt avtecknar sig alltså konturerna av en brytningstid där nostalgisk längtan tillbaka till folkhemmets moderna gemensamhetsprojekt samexisterar med (annan) nyväckt kulturell nationalism av välbekant slag. Komplexa kulturella och politiska processer har i själva verket förlänat folkhemmet ett nationalromantiskt skimmer.

Den förkättrade idyllen: Tillbakablickande barnfilm 1980–1999

Med stöd i den definition och de resonemang som presenterades i kapitel ett går det att avgränsa den svenska barnfilmen under 1980- och 1990-talen. Det är emellertid inte helt okomplicerat. Utgångspunkten har varit de spelfilmer som tas upp i *Svensk Filmografi*. Familjefilmer som har barn i centrum inkluderas i undersökningen (exempelvis *Sunes sommar*, Stephan Apelgren, 1993), medan familjefilmer med företrädesvis vuxna protagonister lämnas därhän (exempelvis filmerna om den vuxna Jönssonligan). Ett problem är konstnärligt anlagda barnskildringar som Kay Pollaks *Barnens ö* (1980). I sådana fall tycks det i första hand vara etiketten på de öronmärkta fondmedlen från Svenska Filminstitutet som väglett kritikerna i mottagandet. Jag har följt genreforskaren Anders Marklunds praxis och lyft ut vissa samproduktioner som listas i *Svensk filmografi*, men där det svenska engagemanget är litet.[302] Några rena barndomsskildringar har också inkluderats i resonemanget. Särskilt *Mitt*

301. Frykman 2001, s. 144.
302. Marklund 2004, s. 17f.

liv som hund verkar betraktas såväl som en barndomsskildring, som en film som är av stort värde för åtminstone lite äldre barn. Svenska Filminstitutets filmhandledning rekommenderar till exempel filmen från årskurs fem.[303]

Av materialet framgår att en tillbakablickande och historiserande tendens är ett markant inslag i barnfilmen under perioden. Flera av de mest sedda filmerna är visserligen samtidsskildringar – *Sunes sommar*, *Tsatsiki, morsan och polisen* (Ella Lemhagen, 1999) och *Bert – den siste oskulden* – men bland de barnfilmer som når en publik över 100 000 åskådare är fler än hälften historiska filmer. Omvänt kan vi med hjälp av Marklunds kartläggning av genresystemet i svensk film konstatera, att under perioden 1985–2000 är minst nio av de 25 mest populära historiefilmerna just barnfilmer.[304] Ytterligare några är barndomsskildringar som *Mitt liv som hund* och *Min store tjocke far* (Kjell-Åke Andersson, 1992). I Marklunds urval utgör historiefilmerna som genre 23 procent av filmerna under perioden, medan barnfilmerna utgör 19 procent av filmerna. Proportionerna förskjuts något om man drar ut perioden till 1980 och inkluderar *alla* filmer som producerats. Men tendensen är densamma: barnfilmerna utgör en oproportionerligt stor del av de historiska filmerna och en oproportionerligt stor del av barnfilmerna är historiefilmer. De barnfilmer som vänder sig till äldre barn och ungdomar är mer samtidsorienterade än dem som vänder sig till yngre barn. Marklund sammanfattar: ”mys och nostalgi för de små och deras föräldrar, och angeläget och aktuellt för dem som närmat sig, eller redan kommit upp i tonåren”.[305]

Hur kan denna historiska slagsida förklaras? Janson och Norlin anger två orsaker till ”reträtten till 1950-talsidyllen”: främst den stora mediepaniken kring videovåldet runt 1980 – som skärpte behovet av att skydda barn från skadligt och upprörande mediematerial – och antydningsvis

303. Annika Thor, ”Filmhandledning: Mitt liv som hund”, Svenska Filminstitutet/Zoom (inget år angivet).

304. Marklund behandlar de svenska filmer som setts av fler än 50 000 personer på bio.

305. Marklund 2004, s. 149.

även ekonomiska problem i filmbranschen.[306] Norlin talar om barnfilmens återgång till ”konventionella, publikfriande fållor.”[307] Detta ledde till en motvind för hela barnfilmsverksamheten och därmed till en satsning på säkra kort. Särskilt det ekonomiska argumentet är övertygande. Även Marklund och Leif Furhammar lyfter fram minskande besökssiffror och att den svenska filmbranschen befann sig i ”ett omtumlande internt kaos” i början av 1980-talet.[308] I detta filmklimat med krav på ekonomisk riskminimering rådde den kommersiella logik som innefattar att bygga filmprojekt kring marknadsföringsbara tillgångar (*presold properties*), till exempel populära filmstjärnor eller kända, gärna bästsäljande förlagor, liksom att med dessa tillgångar arbeta med sikte på flera ”fönster” (bok, film, tv-serie, video, samlingsbox, musik-cd, anknutna produkter som dockor, pennskrin, kläder etc.).[309] Det kan röra sig om litterära förlagor eller tidigare filmversioner, gärna bäggedera. Sune-filmens framgång är till exempel ett resultat av detta arbetssätt. Men den viktigaste tillgången på barnfilmsområdet var Astrid Lindgren. De återkommande filmatiseringarna av Lindgrens berättelser är också ett exempel på det Janson kallar barnfilmens ”logofili”, det vill säga det nästan fullständiga beroendet av litterära förlagor.[310] Detta speglar också en (barn) kultursyn där det litterära och ordet är överordnade filmen som uttrycksform, en syn som fortfarande kommer till uttryck i framför allt pedagogiska sammanhang där man när förhoppningen att filmer ska verka läsfrämjande. Janson och Norlin är mycket kritiska mot filmbranschens försök till publiktillvändhet. Men de drar aldrig riktigt konsekvenserna av iakttagelsen att filmbranschen framgångsrikt spekulerade i att barn och kanske framför allt medföljande vuxna hellre ville betala för att se Sunes och Ronjas sommaräventyr och den lilla Jönssonligans bravader än

306. Janson 2007, s. 133–138. Norlin 1997, s. 59–61.

307. Norlin 1997, s. 61.

308. Furhammar 2003, s. 349. Jfr Marklund 2004, s. 16f.

309. Jfr Justin Wyatt, *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood*, Austin TX: University of Texas Press 1994. Se särskilt s. 23–64 och 109–154.

310. Janson 2007, s. 137f.

Elvis Karlssons konstfullt iscensatta familjeinferno. Därför ställer de heller aldrig på allvar frågan varför de skulle vilja göra det? Publiken framstår som lurad.

Det är lätt att vara enig med Norlin om att flera av periodens barnfilmer snarast är ”nostalgitripper för mormödrar”, och Janson har rätt i att barnfilmen är genomsyrad av maktanspråk.[311] Den primära publiken – barnen – förestavas genom filmerna ofta ideal. De framställs gärna stereotypiskt som oskuldsfulla och käcka, men skildras däremot sällan realistiskt och i all sin komplexitet. Men Janson förefaller samtidigt inte tillräckligt konkret och konsekvent i sin maktkritik. All barnfilm, även den Janson uppfattar som god, har maktanspråk.

Barnlitteraturforskaren Maria Nikolajeva har framhållit en grundläggande maktasymmetri som utgångspunkt för studiet av barnlitteratur:

> Barnlitteratur skrivs av en social grupp för en annan social grupp, av en grupp som har makt för en grupp som är maktlös och förtryckt, ekonomiskt och ideologiskt. Barn i alla världens samhällen saknar ekonomiska resurser, saknar rösträtt och är beroende av vuxna på alla tänkbara sätt. Det är uppenbart att detta faktum måste sätta sin prägel på barnlitteraturens tematik, utformning och ideologiska innehåll.[312]

Detta är minst lika sant för barnfilmen. Därtill kommer omständigheten att barnfilm med viss nödvändighet – och kanske primärt – speglar och tilltalar vuxnas föreställningsvärld: vuxna är producenter och de har plånboken, det vill säga stor makt över barnens konsumtion. Nikolajeva har i ett annat sammanhang framhållit att barnkulturen som sådan – i den mån den producerats av vuxna – dels är ett maktmedel, dels ett uttryck för ”de vuxnas egna nostalgiska barndomsminnen”.[313] Detta kan

311. Norlin 1997, s. 61.

312. Maria Nikolajeva, *Barnbokens byggklossar* (andra upplagan), Lund: Studentlitteratur 2004, s. 16.

313. Maria Nikolajeva, ”Barnkultur – vuxnas skydd mot ondskan”, *Opsis kalopsis* 1/1997, s. 27.

bero på att upphovspersoner återvänder till sin egen barndom för att hitta miljöer och historier. Det kan också relateras till barndomens särskilda plats i både individuellt och kollektivt formulerade nostalgiska scenarier.

Med hänvisning till Nikolajeva kan vi förstå hur kanske i synnerhet Lindgrenfilmatiseringarna under perioden svarar för en nostalgisk dubblering. Dels ser de tillbaka på barndomar som gestaltar ett i huvudsak pastoralt ideal, dels sker en återkoppling till flera föräldragenerationers läs- och filmupplevelser i barndomen. Det är givetvis relevant att ifrågasätta vad detta har med barnpublikens behov att göra. Troligen saknar den förutsättningar att fullt ut dela de vuxnas nostalgiska lustupplevelser, även om en poäng här är att de tar del av och *lär* sig denna känslostruktur genom filmerna. Men de nostalgiska attraktionerna säljs inte i första hand till barnen utan till deras föräldrar. Därmed är de också per definition lämpliga för barn i denna historiska kontext. Det bedömer vuxna.

Man kan inte bortse från Astrid Lindgrens betydelse under 1980-och 1990-talen. Filmerna baserade på hennes berättelser kommer att vara centrala i följande resonemang. Men decenniernas historiska och nostalgiska våg kan inte uttömmande förklaras av Lindgrens kommersiella potential. Tvärtom är det så, att några av tidens populäraste filmer, även utanför barnfilmens område, tematiserar nostalgi och för övrigt även svenskhet. Kritiker och kommentatorer ser på samtiden som en tid upptagen av nostalgi. Den fiktiva gestalt som tydligast representerar denna rörelse är Stig Helmer, Lasse Åbergs retrostämplade folkhemstönt i sällskapsresefilmerna. Filmerna är samtida igenkänningskomedier som skildrar ”typiska svenska beteenden”, med Stig-Helmer och hans kärlek till urmodiga kläder och utrustning (skidor, golfklubbor, resväskor etcetera) som en ständig påminnelse om ett nyligen modernt Sverige. Kumpanerna i Jönssonligan är kanske mer vagt kodade som tidresenärer, men alldeles samtida är inte deras framtoning. Steget tillbaka till gängets barndom i filmerna om Lilla Jönssonligan verkar logiskt. Som ett veck i tiden framstår också bröderna Roys och Rogers mack i en bejublad tvserie (1986) och välbesökt långfilm (1990) där atmosfären är tät av dofter

från galonklädseln i en gammal Amazon och tvåtaktsavgaserna från en flakmoped. En samtidsskildring som *Sunes sommar* innehåller starka retromarkörer kopplade till föreställningar om svenskhet. Sveriges televisions repriseringsstrategier pekar i samma generella riktning.

Pastoraler, känslor och nation

Precis som Saltkråkan-cykeln präglas många barnfilmer på 1980- och 1990-talen av pastorala kompositionsmönster och en ikonografi som avbildar det nationella landskapet och väver in filmerna i en agrarromantisk och nostalgisk tradition. Det gäller inte minst Lasse Hallströms två filmer om barnen i Bullerbyn, *Alla vi barn i Bullerbyn* och *Mer om oss barn i Bullerbyn* (1987), som återaktualiserar och nytolkar en etablerad pastoral bildvärld med nationella över- och undertoner. Fotografen Jens Fischer förvaltar såväl en nationalromantisk bildvärld som en stor tradition inom svenskt filmfotografi med sina sköna kompositioner av slåtterängar och skogsgläntor höljda i ljusdunkel. Han tycks med direkta bildcitat förhålla sig till filmer som Prins Wilhelms *Ekhult heter gården* (1941) och till svenskt sekelskiftesmåleri, som Ernst Josephsons ”Strömkarlen” (1884, motivet förekommer i flera versioner), en stil som för samtida kritiker och bedömare förde tankarna till en förfluten paradistillvaro med både nationella och metafysiska dimensioner.[314] Detta nationella visuella tema samspelar med Astrid Lindgrens rykte som framstående svensk i världen, en nationell ikon jämförbar i medial genomslagskraft med Ingmar Bergman eller Björn Borg. Det bidrar ytterligare till att filmerna baserade på Lind-

En romantiskt nationell bildvärld konstrueras i Lasse Hallströms Bullerbyfilmer. *Alla vi barn i Bullerbyn* © AB Svensk Filmindustri (1986) Foto: Åke Ottosson/ Denise Grünstein, Arkivbild: Svenska Filminstitutets bibliotek.

314. Jfr Qvist 1987.

grens verk kommit att förknippas med och uttrycka svenskhet även i en internationell kontext, inte minst i Tyskland.[315]

Filmerna följer ett pastoralt kompositionsmönster genom att – liksom de litterära förlagorna och tidigare filmatiseringar – starkt betona Bullerbytillvarons idylliska avskildhet. Den framstår som en sinnebild för livet i den ”lilla världen” nära familj och ett snävt nätverk av släktingar, grannar och skolkamrater. Sånär som på den elake skomakaren Snäll finns inget hotfullt i denna värld och knappast heller några konflikter utöver de lekfulla kraftmätningarna och spratten mellan barnen. En diskret markering av spänningsförhållandet mellan Bullerbyn och en potentiellt hotfull omvärld sker genom den upprepade högläsningen ur tidningen för Brittas och Annas farfar. Där frammanas en annars osynlig modernitet till exempel i form av annonser för motorcyklar. Rapporter om dynamitardligors framfart antyder också att det finns en tillvaro utanför idyllen inom fiktionsvärldens ramar.

Ett spänningsförhållande som betonas desto kraftigare är det som upprättas mellan Bullerbyvärldens gemenskap och åskådarens historiska nu. Janson framhåller den innehållsmässiga och estetiska kontinuiteten mellan Hallströms filmer och Olle Hellboms filmatiseringar från 1960 och 1961.[316] En påfallande skillnad är dock att Hallströms filmer är tydligt historiserande, de utspelar sig i en i filmerna otvetydigt angiven historisk tid, närmare bestämt under 1928 och 1929. I Lindgrenforskningen finns en diskussion om det självbiografiska stoffet i Bullerbyböckerna.[317] Handlar det i första hand om Lindgrens egna barndomserfarenheter eller rör det sig om en modernt präglad men allmängiltig barndomsskildring? I de litterära förlagorna finns drag som gör att läsaren vill förlägga handlingen till 1910-talet, men tiden framstår ändå som obestämd, någon

315. Lisa Källström, ”Var ligger egentligen Bullerbyn? Föreställningar om svensk kultur i tysk populärkultur”, i Sara Kärrholm och Paul Tenngart (red.) *Barnlitteraturens värden och värderingar*, Lund: Studentlitteratur 2012, s. 123.

316. Janson 2007, s. 62f.

317. Vivi Edström, *Astrid Lindgren: Vildtoring och lägereld*, Stockholm: Rabén & Sjögren 1992, s. 61ff.

säker förankring till historisk tid görs inte. I Hellboms filmatiseringar betonas idyllens tidlöshet – eller samtidrelevans – genom att den iscensätts som samtida. Tidsmarkerande detaljer som barnens kläder placerar handlingen i samtiden. Hallström och Lindgren har 1986 valt att lägga sig närmare tiden för Lindgrens barndom, men går inte tillbaka till tiden omkring 1915–1917 utan låter handlingen utspelas ett decennium senare, då Lindgren var i tjugoårsåldern. För en åskådare på 1980-talet framstår detta i alla händelser som en idyll som kan ha varit, men inte längre är, en historisk realitet. Hellbom handlar i enlighet med den strävan som genomsyrade 1950-talets Sverige, att frammana och vidmakthålla en idyllisk kärna i ett sammanhang som utgörs av efterkrigstidens turbulenta reform- och rationaliseringsprocesser. I 1980-talsfilmerna markeras denna idyll som historiskt avskild, åtkomlig enkom genom nostalgiskt färgad erinring och därmed närvarande i samtiden endast som känsloladdat minne.

Bullerbyfilmerna uppfyller alltså Kylhammars kriterier för en text med pastoralt kompositionsmönster. De utrycker också ett pastoralt ideal. Att det ideala livet levs i den lilla bygemenskapen i landsbygdstillvarons cirkulära tid av årstidsväxlingar, sådd och skörd, är grundbulten i berättaren Lisas välkända utopiska förhoppning: att hon och Britta och Anna ska gifta sig med Olle, Bosse och Lasse och aldrig behöva lämna Bullerbyn. Detta är idyllen som utopi och öde. Kärnvärdena i denna utopi förefaller faktiskt – om vi tar Lisa på orden – att vara de klassiska: blodet och jorden. Den dimensionen är närvarande, även om det vore att hårdra analysen att söka efter fullt utvecklad agrarkonservativ ideologi i Lisas drömmar om framtiden. Lite mindre dramatiskt och mer i enlighet med filmernas ton framstår emellertid hemmet och familjen som filmernas kärnvärden.

Återigen i kontrast till Hellboms filmatiseringar framstår Bullerbyn hos Hallström som det goda hemmet för en familjetillvaro. Hellbom har gjort ett ganska utstuderat estetiskt val att i möjligaste mån hålla vuxna, särskilt föräldrar, utanför bildramen. De är närvarande genom hänvisningar i barnens verbala berättelser, men filmestetiskt drar det uppmärk-

samheten till sig att närvarande fäder och mödrar ofta befinner sig i negativt bildrum. Rent påfallande blir detta när de agerar genom att sticka in en arm i bild. Även hos Hallström står barnens agerande i centrum, men de vuxnas närvaro i fiktionen skildras om man så vill mer realistiskt, eller i alla händelser mer konventionellt. Barnen firar jul och midsommar, fiskar kräftor och liknande *tillsammans* med de vuxna, och föräldrarnas omsorger om barnen framstår som manifesta och påtagliga.

Tablåerna från bullerbytillvaron är visuellt besläktade med Carl Larssons välkända skildringar av det ”lilla livets” idylliska interiörer och exteriörer, där familjelivets intimitet estetiseras till en vision av prydlig lantlighet och friska lekar. De aktualiserar den hemideologi som i Sverige framför andra Larsson och Ellen Key formulerade och illustrerade åren kring sekelskiftet 1900. Mot de bistra realiteter i Lort-Sverige som upprör Lubbe Nordström ännu i början av 1930-talet ställer Larsson och Key en borgerligt präglad och starkt idealiserad hemtillvaro i centrum för en samhällsutopi.[318] Yvonne Hirdman har understrukit Keys inflytande över den metaforik kring ”det goda hemmet” som Per Albin Hansson anknyter till när han lanserar bilden av Sverige som ett folk- och medborgarhem i januari 1928.[319] Många, även Hirdman, har påpekat att Hanssons bild från början inte tycktes ideologiskt särpräglad, utan att den använde en sammanlänkning mellan nation och hem som med olika accent redan omfattades i konservativa, liberala och kulturradikala kretsar. Icke desto mindre placerar sig Hallströms Bullerbyfilmer både idémässigt och kronologiskt vid folkhemmets rötter. Det har inte gått att utröna om det var ett medvetet grepp att förlägga berättelsen just till de år då folkhemsmetaforen först mobiliseras av arbetarrörelsens ledning.

Pastoralen i periodens barnfilm är inte enbart förknippad med landsbygdsmiljön utan också med småstadens stilla liv. Kalle Blomkvists och Lilla Jönssonligans territorier syftar tillbaka på litterära småstadsidyller.

---

318. Ronny Ambjörnsson, ”Ellen Key: Miljö, liv, idéer” i Ronny Ambjörnsson (red.), Ellen Key, *Hemmets århundrade*, Stockholm: Bokförlaget Aldus 1976, s. 56f.

319. Yvonne Hirdman, *Att lägga livet till rätta – studier i svensk folkhemspolitik* (andra upplagan), Stockholm: Carlsson 2000 [1989], s. 89.

Om Bullerbyns lantliga omgivningar är den ena modellen för pastoral miljö i svensk barnfilm, är Lillköping och Wall-Entuna den andra. Det rör sig dock om samma pastorala kompositionsmönster. Det kan finnas skuggor i paradiset, konflikter och fattigdom, ett mörker som hotar att bryta fram, men som trots allt förjagas av det trygga, tindrande och friska. Som regel är den nödvändiga konflikten mellan värdena i det pastorala landskapets goda liv och de värden som kännetecknar en omgivande civilisation tydligare utmejslade i filmer som vänder sig till en äldre publik. I Bullerbyfilmerna är den som sagt diskret tecknad. Filmerna om den lilla Jönssonligan iscensätter i drastiska och parodiska vändningar – som kan tänkas tilltala även en vuxen publik – konflikten mellan den nära och ”organiska” samvaron i gängets trädgårdsstadsliknande hemkvarter och Wall-Enbergs försök att i den råkapitalistiska vinningens namn slå sönder idyllen med mer eller mindre kriminella planer. I den första filmen, *Lilla Jönssonligan och cornflakeskuppen* (Christjan Wegner, 1996), handlar det just om planer på att riva de gamla mysiga kvarteren och ersätta dem med parkeringshus och betongcentrum. Det rör sig alltså om en klassisk motsättning mellan *Gemeinschaft* och *Gesellschaft*. I Lottafilmerna däremot, som har en protagonist i femårsåldern, finns denna konflikt egentligen inte ens antydd. Däremot markeras fiktionsvärldens historiska särprägel genom Lottafilmernas starka fokus på tidstypisk miljö och rekvisita.

I barndomsskildringen *Mitt liv som hund* finns kanske den mest genomförda bearbetningen av spänningen mellan småstadsidyll och potentiellt hotfull modernitet och urbanitet. Den fungerar där som en geografisk och iscensättningsmässig konkretisering av en rad konflikter kring och inom huvudpersonen Ingemar, som bearbetas genom filmen. Greppet är i denna film avsevärt mer komplext och känslomässigt verkningsfullt än i filmerna som i huvudsak riktar sig till en yngre publik. Det beror framför allt på att fokus ligger på en svår inre konflikt hos ett barn. Därför är effekten desto starkare när den inre konfliktens upplösning inramas av en orgiastisk hyllning av den nationella gemenskapen.

Uppbyggnaden har formen av ett slags förhandling där modernitetens för Ingemar hotfulla och svårbegripliga uttryck steg för steg inkorporeras

i en närande gemenskap som ytterst är nationell. Inledningsvis lever Ingemar med sin mor och äldre bror i en stad. Tillvaron präglas av att modern är sjuk och inte orkar med sina två söner, med ständiga lynnesutbrott som följd. Ingemar är här uppenbart utsatt och uppvisar psykosomatiska symtom. Hans stora tröst är hunden Sickan. När modern inte längre orkar med sönerna sänds de iväg, medan Sickan inackorderas på hundpensionat. Senare kommer hon att avlivas utan Ingemars vetskap. Det hela ombesörjs av en farbror Sandberg. Denne associeras visuellt till stadsbebyggelsens raka gator – i en senare sekvens också till en kylig högreståndsinteriör – som korresponderar med Sandbergs regelorienterade och formaliserade förhållande till pojkarna. Ingemar vistas under sommaren hos sin morbror som bor i ett idylliskt brukssamhälle. Till hösten återvänder han till staden. Modern blir sämre. Efter en kort inackordering hos Sandberg får Ingemar under vintern återvända till morbrodern.

Den huvudsakliga strategi som Ingemar använder sig av för att bemästra situationen är en tankelek som går ut på att ”det kunde vara värre”. Genom den distanserar han sig från sin egen smärta. Nyckelrepliken ”Det gäller att hålla distansen” beskriver också Ingemars sätt att distansera sig från andra för att undvika svek eller förluster. Ingemar tänker till exempel på den berömda rymdhunden Laika. Man kunde, som hon, bli utskickad ensam för att dö svältdöden i en tom rymd i vetenskapens namn. Eller det skulle kunna gå lika illa som för mannen som reste till Chicago för att få en njure inopererad, men dog ändå. Eller som för killen som skulle hoppa med motorcykel över 31 bussar. Hade han nöjt sig med 30 hade han överlevt. Flera av dessa exempel ringar in moderna fenomen, och det som återkommer och blir emblematiskt för hela filmen är just rymdhunden Laika, som i Ingemars tillvaro motsvaras av den älskade Sickan.

Genom flera olika motiv, som vart och ett på sitt sätt också framstår som typiska för och förankrade i tiden, gestaltas Ingemars väg från utsatthet via djupaste övergivenhet efter moderns och Sickans död till en ny och hoppingivande gemenskap. Redan nämnt är att stadsmiljön i filmen rymmer misär, konflikter och formalism, medan bruksorten i allt präglas

av en varm och organisk gemenskap kring arbete och idrott. Det är en miljö där förekommande konflikter finner en naturlig lösning. Rymdmotivet återkommer i ett leksaksrymdskepp som kamraten Mannes farfar byggt, men också i det lusthus morbrodern Gunnar bygger genom filmen. Det är i lusthuset Ingemar spanar mot natthimlen genom ett takfönster, och det påminner i sin form om ett rymdskepp. I detta motiv förs 1950-talets rymdvurm samman med tidens hobbyrörelse. Musikaliskt återkommer Povel Ramels populära slagdänga ”Far, jag kan inte få upp min kokosnöt” (1950) som tematiserar Ingemars slutenhet och morbroderns försök att nå honom. Rörelsen mot gemenskap gestaltas mest konkret genom ett motiv som handlar om att komma in från kylan till värmen i glasbruket. Ingemar gör det först i en scen där han i vredesmod lämnat morbrodern och sprungit ut i vinterkvällen. Motivet upprepas som en inledning till filmens avslutande sekvens när den badande enslingen Fransson handgripligen räddas ur det iskalla vattnet i ån och förs in till glasugnarnas värme och grannarnas omsorger. Denna rörelse mot gemenskap kopplas också till en nationell nivå genom idrotten och medierna. Kopplingen etableras i en scen där Ingemars och Sagas gryende vänskap befästs medan de lyssnar till ett radioreferat från Sveriges segermatch mot Tyskland i semifinalen i fotbolls-VM 1958.

Filmens slutsekvens – som innebär ett lyckligt slut och en känslomässig förlösning som saknar motsvarighet i den litterära förlagan – återanknyter till de planterade motiven. Efter Franssons frälsning från en kall och ensam död övergår filmen till följande sommar. Barnen lyckas nu genomföra en efterlängtad och tidigare avbruten premiärtur med Mannes rymdskepp, som efter en vådlig linbanefärd landar i en dyngpöl i en kohage till den samlade bruksgemenskapens stora förtjusning. Filmens sista sekvens inleds med att morbror Gunnar avbryter arbetet med sitt nästan färdiga lusthus för att lyssna på radioreferatet från titelmatchen i tungvikt mellan Ingemar Johansson och Floyd Patterson. I ett montage ser vi hur brukets folk, alla på sitt håll, knyts samman genom radioreferatet. Ingemar och Saga sover sig igenom den dramatiska upplösningen, omfamnade i soffan. Filmens sista replik är morbror Gunnars: ”Heja Sverige!!!”

Trots – eller tack vare – att *Mitt liv som hund* inte kan betraktas som enkelt idylliserande åstadkommer den en stark känslomässig överföring från den ”naturliga” gemenskap mellan människor som lever och arbetar tillsammans i ett överskådligt sammanhang, en gemenskap man genom filmens utveckling kommer att betrakta som livsnödvändig, till en mer abstrakt gemenskap: ”Sverige”. Filmens sätt att understryka mediernas förmåga att sammanknyta en nationell imaginär gemenskap skulle närmast kunna betraktas som en pedagogisk illustration till forskningen om hur till exempel radion och televisionen tjänat detta syfte. Den pastorala gemenskapen förbinds med några centrala stråk i 1900-talets kulturella och tekniska moderniseringsprocesser (folkliga idrotts- och hobbyrörelser, populär grammofonmusik, nationellt samlande en- eller fåkanalsmedier, rymdfart etcetera). Således befinner sig Ingemar i filmens slut i den varma gemenskap som präglar det goda samhället, omhöljd av den optimism som kännetecknade nationaliseringen av moderniteten som gemensamhetsprojekt i Sverige under folkhemsepoken.

Dessa filmexempel belyser en tydlig tendens. Periodens tillbakablickande barnfilmer låter som regel förflutna sociala och fysiska landskap bilda scenografi för vad som i brist på bättre måste kallas det goda livet. Det är ett liv som levs i trygghet, tillförsikt, ömsesidig omsorg, värme, gemenskap. Orden är nötta, men filmerna får åskådaren att uppleva deras innehåll känslomässigt. Uttrycken för dessa känslors förhållande till det nationella varierar. Det handlar om en skala som har sitt ena extremvärde i utropad nationalism, det andra i skildringen av monokulturella miljöer. Det Sverige som avbildas före de senaste större migrationsvågorna framstår som etniskt enhetligare än samtidens mångkulturella samhälle, och i denna bemärkelse mer ”svenskt”. Intrycket förstärks av att det ibland införs små porträtt av etniska *outsiders*, vars funktion det tycks vara att antingen lämna (som i *Lotta 2 – Lotta flyttar hemifrån*, Johanna Hald, 1993) eller generöst bjudas in i det svenska (som i *Mitt liv som hund*).

En faktor som bidrar till de väckta känslornas nationalisering är konventionen att organisera minnesproduktion enligt nationella linjer i historieböcker, på muséer och i historiska filmer. Det finns ett etablerat

Lekfull modernitet i en pastoral gemenskap: Mannes rymdskepp. *Mitt liv som hund* © AB Svensk Filmindustri (1985) Foto: Denise Grünstein, Arkivbild: Svenska Filminstitutets bibliotek.

samband mellan historieskrivning och berättelser om nationen. När åskådare känner igen och kan relatera till filmernas historiska representationer i imaginär gemenskap med andra, företrädesvis svenska, åskådare kan en särskild kulturell intimitet uppstå. Det innebär att den tillbakablickande och nostalgiska ansatsen som sådan fungerar som en inbjudan att uppleva och tolka den pastorala gemenskapens känslospektrum nationellt.

Svenska seder och ting: filmen som museum och tittskåp

I ansökan om ekonomiskt stöd till produktionen av Hallströms bullerbyfilmatiseringar framhåller Svensk Filmindustri att Hellboms tidigare version befinner sig i så dåligt skick att den inte längre kan visas. Den finns:

> [b]ara i vårt minne, men det hjälper ju inte dagens ungar. Och för dem är den svenska landsbygden (förr i tiden) med kor och grisar, höskullebus, nattlig spaning efter näcken, kräftfiske, lammungar och slädfärd till julkalas o.s.v. nästan exotisk. Därför vill vi berätta om de sex Bullerbybarnen i de tre Bullerby-gårdarna. Därför vill vi göra film om Bullerbyn.[320]

Brevet vittnar om en kulturhistorisk eller etnografisk avsikt, eller i varje fall att man på SF ansåg att en sådan argumentation vid denna tidpunkt skulle kunna vara framgångsrik i dialogen med Svenska Filminstitutet.

Det förra avsnittet handlade om hur större strukturer (narrativ uppbyggnad, tematik och ikonografi) i filmer låter åskådaren erfara nostalgiska känslor knutna till en förfluten livsvärld med nationella förtecken. Nu följer ett resonemang om mindre enheter, de ting och situationer som konkret och med nödvändighet markerar och utsöndrar fiktionsvärldens förflutenhet, eller – i filmer som utspelar sig i samtiden – låter åskådaren åkalla en historisk period och en tidskänsla och lägga den som ett raster över den aktuella samtidsskildringen. Analysen struktureras i tre teman: 1. Seder och bruk. Här undersöks filmernas sätt att visa upp kulturellt signifikanta exempel på ”hur det gick till förr”. Det är detta fenomen som ofta ger historiska filmer, särskilt barnfilmer, en skolboksaktig karaktär. 2. Tingens fetischering. Här diskuteras tendensen att låta åskådaren möta ett övermått av objekt som framstår som begärliga, eller som genom den process Orvar Löfgren kallat kulturell förtätning kommit att bli emblematiska för den skildrade perioden.[321] 3. Tidens tänjbara natur. Här behandlas åkallandet av det förflutna i samtidsskildringar.

320. Citerat ur Karlsson och Erséus 2004, s. 25.

321. Löfgren 1992, s. 279.

Filmskapare har i princip en obegränsad uppsättning möjligheter att hänvisa till och skildra det förflutna. I praktiken begränsas dessa på en grundläggande nivå – alldeles bortsett från de överväganden som har med publikens smakpreferenser och mer sofistikerade historiemedvetande att göra – av att åskådarna måste känna igen det förflutna som förflutet. Frågan om smak och historiemedvetande har sedan mer att göra med om publiken uppfattar skildringen av det förflutna som tilltalande och sannolik. Men i grunden måste en rent kognitiv åtskillnad mot nuet etableras. Det sker framför allt genom filmens *mise-en-scène*, det vill säga genom miljö, kostym och rekvisita, och genom musik. I andra hand har det att göra med de händelseförlopp och handlingsmönster som finns i fiktionsvärlden. Även skådespelarnas replikföring är av betydelse, men generellt finns uppenbarligen en viss beredskap hos publiken att acceptera anakronismer som rör språket och inom vissa gränser även händelser och handlingar. Sedan finns rika möjligheter att medvetet iscensätta anakronismer, men åter: en åtskillnad mot nuet måste på någon nivå vara etablerad för att anakronismer ens ska kunna uppfattas som sådana. Detta är en mediespecifik bakgrund till att spelfilmen i samspel med den omgivande kulturen utvecklar visuella och narrativa klichéer och konventioner, som fungerar som en överenskommelse med åskådarna om hur olika historiska perioder ser ut och hur historiska protagonister handlar och talar.[322]

Seder och bruk

Att skildra barn som lever under andra omständigheter än majoriteten av den tilltänkta barnpubliken skulle kunna betraktas som ett av åtminstone den realistiska barnlitteraturens och barnfilmens huvudärenden. Det är ett påstående på en hög abstraktionsnivå, men det kan brytas ned och konkretiseras i mängder av exempel på skildringar av barn i nationella delkulturer och identiteter av olika slag (samer, romer, ”invandrare”,

322. Jfr Robert Brent Toplin, *Reel History: In Defense of Hollywood*, Lawrence, Kansas: University Press of Kansas 2002, s. 8–57.

skilsmässobarn, över- eller underklassbarn, dyslektiker etcetera), av barn i andra delar av världen och av barn i andra tider. Detta väcker frågor om representation. Vilka individers och gruppers liv och erfarenheter skildras, och hur skildras de? Vilka skildras inte? Det väcker också frågor om syftet med skildringen. Är den att ge kunskap och förståelse? Eller handlar det snarare om att definiera ett införstått ”vi” gentemot ”de andra”.[323] Denna impuls för också barnlitteratur och barnfilm nära pedagogiskt material som läroböcker. Dels kan de fungera pedagogiskt inom skolans institutionella ram, dels är de besläktade med läromedel som förmedlar dokumentära eller delvis fiktiva berättelser, till exempel om barn i historien, eller i andra länder. I Svenska Filminstitutets filmhandledning till den historiska Lindgren-filmen *Du är inte klok Madicken* (Göran Graffman, 1979) framhålls att:

> I ”Lgr 11” (Historia, lågstadiet) finns många punkter som berörs i filmen:
>
> *Att leva tillsammans*
> - Skildringar av livet förr och nu i barnlitteratur, sånger och filmer, till exempel skildringar av familjeliv och skola.
> - Livsfrågor med betydelse för eleven, till exempel gott och ont, rätt och orätt, kamratskap, könsroller, jämställdhet och relationer.
>
> *Att leva i närområdet*
> - Kristendomens roll i skolan och på hemorten förr i tiden.
> - Centrala samhällsfunktioner, till exempel sjukvård, räddningtjänst och skola.
> - Yrken och verksamheter i närområdet.[324]

Det är uppenbart att författaren till filmhandledningen har upptäckt en didaktisk potential i filmen, som gör den lämplig att använda i undervisningen. Denna didaktiska, kulturhistoriska inriktning märks tydligare i

323. Jfr Anne-Li Lindgren 2002.

324. Nina Nykvist, ”Du är inte klok Madicken: En filmhandledning från Svenska Filminstitutet”, Stockholm: Svenska Filminstitutet 2019.

Hallströms Bullerbyfilmatiseringar än i några andra filmer under perioden. Detta drag framträder även i den litterära förlagan och kan återföras till Astrid Lindgren som upphovsperson. Filmerna är episodiska, vilket förstärker intrycket av en katalog eller kavalkad av tidstypiska seder och bruk. De kan grovt uppdelas i två grupper. En som gestaltar det traditionella firandet av högtider: påsk, valborg, pingst, midsommar, jul och nyår. En annan som fokuserar mer allmänt på livsstil: skolgång, barns arbete (springa ärenden, delta i slåtter och potatisskörd, fiska kräftor) och barns fritid och lekar (bad, fiske, utflykter, skattjakt med mera). Särskilt med tanke på filmernas ikonografi och pastorala mönster går associationerna ofrånkomligen till nationalromantikens vurm för folklig kultur och i synnerhet till Artur Hazelius Skansen, med sina iscensättningar av folkliga seder i föregivet autentiska miljöer. Filmernas fokus på seder och bruk förstärker intrycket av ett kinematografiskt friluftsmuseum för vår tid.

Man kan åter betona att detta inte är följden av någon dold agenda, utan tvärtom verkar det ha varit filmatiseringarnas uttryckliga syfte att visa upp en svunnen nationell kultur. Det är dock både det obekanta och det igenkännliga som filmerna lyfter fram, även sådana seder och bruk som fortfarande är aktuella för åskådaren. Många barn i Sverige firar fortfarande jul, påsk, midsommar och nyår. För dem betonas också historisk och kulturell kontinuitet: firandet kan ha gått till på ett annat sätt (historiskt mer ”ursprungligt”, utan tv och mobiltelefoner), men det är ett igenkännbart inslag i nutida barns erfarenhet, vilket alltså gör det möjligt att uppfatta bullerbybarnen som besläktade, en tidigare generation av samma kulturella och nationella ursprung. För stora grupper av barn i Sverige med annan bakgrund, religion eller tradition är det inte möjligt att konstruera samma kulturella kontinuitet mellan sig själva och

Midsommarfirande i Bullerbyn. *Alla vi barn i Bullerbyn* © AB Svensk Filmindustri (1986) Foto: Åke Ottosson/ Denise Grünstein, Arkivbild: Svenska Filminstitutets bibliotek.

barnen i Bullerbyn. Filmerna har därför rimligen en gemenskapande respektive särskiljande funktion i förhållande till sina tilltänkta publiker. Mer allmänt gemenskapande är förstås skildringarna av lek och skolgång, där de allra flesta barn har möjlighet att relatera egna erfarenheter till filmerna.

Bullerbyfilmerna intar som sagt en särställning. Även i en del andra historiska filmer – i synnerhet Lindgrenfilmatiseringar som Lottafilmerna och Agneta Elers-Jarlemans *Peter och Petra* (1989) – skildras firandet av högtider som jul och påsk, men annars märks inte samma betoning på den typen av traditionellt kodifierade seder. Man kan i stället urskilja ett antal motiv. En del av dem kan framstå som tidlösa, men får en historiskt specifik iscensättning och kommer därför att framstå som emblematiska för filmernas skildrade epok och livsform.

En dominerande motivkrets rör sig omkring föreställningar om barns frihet och ibland riskabla rörlighet utanför vuxnas direkta kontroll eller överinseende, ofta om nätterna. Kanske kan detta förstås som en kysk variant av traditionella nattfrierier, en symbolisering av en frihetszon mellan barndom och vuxenliv där äventyrligheterna har karaktären av övergångsriter. I lekfull och närmast farsartad form är denna motivkrets grundläggande i filmerna om den Lilla Jönssonligan. Större allvar i spänningen finns i Blomkvistfilmerna, och i barndomsskildringar som *Mitt liv som hund* eller *Seppan* är äventyren bokstavligen livsfarliga och rymmer existentiella bråddjup.

Den uppsättning visuella och narrativa grepp som fäster denna motivkrets i en konkret historisk gestaltning inbegriper för det första våldsam kamp (lek) mot (med) antagonister, med exempel som fejderna mellan den röda och den vita rosen i Blomkvistfilmerna, kampen mellan Jönssonligan och Wall-Enberg junior och hans kumpan Biffen, boxnings-

Seder och bruk: barn förr deltar i korvmakande och påskpyssel. *Mer om oss barn i Bullerbyn* © AB Svensk Filmindustri (1987) Foto: Åke Ottosson/ Denise Grünstein, Arkivbild: Svenska Filminstitutets bibliotek.

matcherna i *Mitt liv som hund* och den avslutande scenen i *Seppan* där överklassflickan Sara tvingas ned i en lerpöl av sina kamrater. En besläktad, återkommande bild är att barnen utsätter sig för risker på en fallande skala från vådliga lekar på högt belägna platser, vid vatten och vid järnvägsspår till nattliga promenader i småstäder. De fria barnen har också tillgång till ett eget ställe – ett högkvarter – på en vind, i en lada eller liknande. Påfallande ofta är de betraktare i smyg. I detta spionmotiv, som handlar om kunskapssökande, placeras gärna vuxna i objektets position. I barndomsskildringen *Min store tjocke far* har spionmotivet en central och tragisk funktion, då Osvald ständigt blir halvt ofrivilligt vittne till de händelser som betecknar hans älskade fars förfall i alkoholmissbruk.

Det kan tyckas att denna motivkrets står i ett paradoxalt spänningsförhållande till den övervägande idylliska kontext som tidigare diskuterats. Särskilt som man skulle kunna hävda att den rymmer ett mått av historisk realism. Barn var verkligen, generellt sett, mindre övervakade under den period filmerna skildrar, och det var också betydligt vanligare att de skadades eller omkom i olyckor. Men förhållandet är i filmerna komplementärt, i alla händelser i barnfilmerna. Där framstår denna emblematiska frihet – särskilt som det alltid slutar väl – som ytterligare en aspekt av den skildrade idyllen. Vi möter en fiktionsvärld där det framstår som normalt att barn löper fritt. De hot som ibland introduceras i berättelserna är anomalier. Barndomsskildringarna framställer däremot ofta riskerna som en del av en sammansatt verklighet som förvisso kan rymma drag av nostalgiskt skildrad idyll.

En annan motivkrets berör förhållandet till moderna företeelser, särskilt till teknik och medier. Den utmärks av att de moderna företeelserna skildras övervägande positivt, ofta som användbara för djärva, unga protagonister, andra gånger mest som föremål för förundran. Vi har sett hur detta motiv fungerar i *Mitt liv som hund*. Även i andra filmer finns ett motsvarande fokus. Filmerna om den Lilla Jönssonligan har Sickans kreativa uppfinningar och bemästrande av tekniska attiraljer som sin centrala ploj. Liksom Kalle Blomkvist, som gör bruk av kriminalteknisk utrustning och vet hur man hanterar en radiosändare, är han en liten ingenjör och

vetenskapsman. I *Seppan* återkommer ett liknande grepp som i *Mitt liv som hund*, när brukets arbetare följer ett radioreferat som skildrar Jurij Gagarins pionjärfärd i rymden i april 1961. *Lilla Jönssonligan och Cornflakeskuppen* gör ständiga referenser till hela den då moderna populärkulturen. Inledningsvis genom att låta historien börja på en biograf med det retro-chica namnet Bio-Rio, till ackompanjemang av Sickans presentation av repertoaren i *voice-over* – ”Ikväll är det Errol Flynn och kladd och pussar som gäller” – och brådmoget hårdkokta kommentarer om Doris ”vansinnigt sexiga mamma, Lucy”. Filmen handlar sedan om komplikationer kring barnens viktigaste värdesak: filmisar. Denna motivkrets, särskilt mediereferenserna, fungerar starkt tidsmarkerande och är delvis en komponent i den fetischerande tendens som diskuteras nedan. Men det handlar inte bara om uppvisning, utan motivkretsen förmedlar också en tolkning av dåtidens förhållningssätt till det moderna. Den gestaltar en förfluten framstegs- och teknikoptimism.

Slutligen kan man urskilja ett auktoritetsmotiv, som fångar barns relationer till äldre auktoriteter. Återkommande skildras förhållandet till föräldrar. De är visserligen ofta frånvarande i stora delar av berättelserna, men föräldrarelationen tematiseras som regel, och i filmer som Lottafilmerna och *Min store tjocke far* är den huvudtema. Hit hör också de ofta förekommande mötena med lärare, poliser, läkare, tandläkare och andra myndighetspersoner. Dessa möten kan ha olika klangfärg, men ska man våga sig på att försöka fånga en gemensam grundton, så handlar det om en delikat balans mellan vanvördighet och underkastelse ur barnens perspektiv. Skildringarna av lärarinnan i Bullerbyfilmerna och konstapel Björk i Blomkvistfilmerna är typiska exempel. Det är personer som låter sig skojas lite med, men de framställs ändå som auktoriteter, varma företrädare för en i grunden omhändertagande samhällsordning, idyllens övervakare och administratörer. Till denna motivkrets hör också de återkommande skildringarna av bus, det vill säga auktoritetstrots. Där flyter motivkretsen samman med frihetsmotivet. Auktoritetsmotivet och frihetsmotivet är polerna som alstrar barnfilmens spänning, tillsammans med spänningen i själva intrigen.

Vid sidan av ett visst fokus på traditionellt kodifierade seder och bruk utgör dessa motivkretsar således en uppsättning återkommande, konkreta bilder av typiska handlingsmönster och situationer som kommit att definiera den medierade föreställningen om ”hur det var förr”, särskilt för barn. Tillsammans med tidsmarkerande *misè-en-scene* och musik skapar detta en bestämd förväntningshorisont. Vi behöver bara se en lintott iförd rutig skjorta på en kullerstensgata eller en äng för att göra oss hypoteser om att han heter Kalle (eller Olle, eller Bosse) att han har en kvinnlig *sidekick* som heter Eva-Lotta (eller Britta, eller Doris), att de har ett eget ställe på en vind och är ute på nätterna och balanserar på broräcken, klarar skivan med hjälp av en kortvågsradio, och så vidare. Förmodligen har vi rätt, och har vi det inte kan vi vara säkra på att vår förvåning över detta faktum är en kalkylerad och avsedd effekt.

Tingens fetischering

Termen fetisch och det avledda verbet fetischera (att göra något till eller uppfatta något som en fetisch) har avlägsnat sig från sina antropologiska och psykoanalytiska rötter. Det är alltså inte bokstavligen religiösa eller sexualpatologiska processer som avses här. Men det termen syftar på har med dess rötter att göra. Det handlar om objekts laddningar och om laddad objektifiering av sådant som till exempel kroppsliga gester och musik. Den kvalitet som termen försöker fånga är att objektet lyfts fram och representerar något utöver sig självt i sitt sammanhang. Det tilltalar åskådarens begär snarare än tillfredsställer åskådarens behov, ungefär som ett varumärke. Det är således det marxistiska bruket av ”fetischism” som ligger närmast till hands. Men fetischeringen av objekt i nostalgiska filmer är endast delvis en fråga om klassisk varufetischism, eftersom de värden som står på spel inte är enbart ekonomiska, utan främst symboliska och kulturella. Det handlar, som Higson påpekat, om det förflutna som ett i sig njutbart spektakel, som i och för sig kan sälja filmen, men som också ”säljer” eller står för en känslomässig, begärsorienterad investering i det förflutnas *stil*.[325] När det gäller film i allmänhet (som

325. Higson 2003, s. 84.

representation) och historisk film i synnerhet (som representation av den tid som flytt) är fetischeringens psykoanalytiska definition dessutom belysande: att hänvisa till – och samtidigt dölja – det som inte längre är närvarande.[326] Filmen är ett massmedium och det nostalgiska begär som tingens fetischering svarar mot och förstärker är ingen individuell perversion. Som tidigare konstaterat innebär tingens fetischering en kulturell förtätning, ett slags framdestillering av objekt, gester, låtar, typsnitt och så vidare som för ”oss” (vi som delar denna upplevelse) framstår som lyskraftiga ikoner för ”vårt” gemensamma förflutna. Återseendets glädje är i detta avseende ingen privatsak.

Särskilt åskådliga exempel på tingens fetischering är Johanna Halds filmatiseringar *Lotta på Bråkmakargatan* (1992) och *Lotta 2 – Lotta flyttar hemifrån*, och Christjan Wegners *Lilla Jönssonligan och cornflakeskuppen*. Halds filmer handlar om Lotta som är fem år gammal. De episodiska berättelserna skildrar alldagliga förlopp: Lotta är ofta egensinnig och olydig, hon går till affären fast hon inte får, hon vill lära sig cykla och gör ett försök med för stor cykel, hon åker med syskonen och föräldrarna på utflykt och tappar bort sitt gosedjur, hon vägrar att ta på sig den tröja mamma valt ut och klipper i stället sönder den och så vidare. Det finns ingenting i händelseförloppen som fäster dem i tiden. Det hade varit ett fullt möjligt estetiskt val att låta berättelsen utspela sig i början på 1990-talet, när filmen är inspelad. Det har inte gått att utröna exakt vilka överväganden som gjordes av producenterna kring den tidsmässiga inramningen. Filmen är inspelad på temaparken Astrid Lindgrens Värld, som också är en av producenterna, och det är troligt att det fanns ett specifikt intresse att marknadsföra och exploatera den *narrative image* av Lindgrens småstadsuniversum som också representeras på Astrid Lindgrens Värld.[327] Detta torde tillsammans med den allmänna nostalgitrenden vara förklaring nog.

---

326. Jfr Sigmund Freud, ”Fetishism”, i *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. 21 (1927–1931), London: Hogarth 1961, s. 147–158.

327. Jfr John Ellis, *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*, (revised edition), London: Routledge 1992, s. 30f

I Lottafilmernas estetik finns en excessiv betoning av framför allt objekt och kläder som intar prominenta platser i bildkompositionen. Ordvalet anknyter till det neo-formalistiska begreppet excess, det vill säga fenomenet att ett stildrag framträder som överbetonat i förhållande till sin estetiska och narrativa funktion i verket som helhet och därför drar blickarna till sig.[328] Ett återkommande grepp i Lottafilmerna är att plocka ut objekt och visa upp dem till beskådande, ofta i förgrunden. I och med den nästan genomgående låga kamerahöjden – som har den avsedda funktionen att låta åskådaren dela Lottas synvinkel på världen – framstår tingen som satta på piedestal.

Detta grepp etableras tidigt i den första filmen och bildar ett kompositoriskt ledmotiv som återkommer särskilt i interiörer och som utgör filmernas normala sätt att inrama och balansera rollfigurerna i närbilder. I något avlägsnare inställningar försvagas visserligen betoningen av enstaka föremål i förgrunden, men bildkompositionen framstår som ”trång”, och det filmiska rummets dynamik bestäms i regel av utstuderat placerade objekt och bildelement. Ett alternativ till dessa trånga interiörer är tablåliknande frontala uppställningar som också används exteriört. I denna typ av tablåer i hel- eller halvbild framträder gärna rollfigurernas kläder och objekt som väskor eller liknande som den främsta visuella attraktionen, ingen rörelse eller annan dramatik i scenen stör intrycket. De låter sig tvärtom betraktas som stillbilder där de intagna poserna i stort sett är konstanta.

Uttrycket i Lottafilmerna skulle kunna förklaras som en bristens estetik. Det är i själva verket ett relativt fåtal objekt, av vilka en del återkommer i scen efter scen, som har funktionen att markera historisk autenticitet. Miljön på Astrid Lindgrens Värld ger också begränsningar för de exteriöra tagningarna. Det filmiska rummets historicitet framstår inte – som i vissa filmer, till exempel *Mitt liv som hund* – som helt igenom mättad och övertygande. I stället tycks objekt och kläder ha fått en signalfunktion för den 1950-60-talsaktighet som präglar berättelserna, därav

328. Kristin Thompson, ”The Concept of Cinematic Excess”, *Ciné-Tracts: A Journal of Film, Communications, Culture, and Politics*, nr 2/1977, s. 54ff.

kanske deras märkvärdigt betonade närvaro. Ting och miljöer är så ”typiska” att de framstår som konstlade. I en scen leker barnen i familjens vardagsrum, och vi får en skymt av ett matsalsmöblemang i ett angränsande rum. Kameran panorerar och vi ser att rummet mycket väl överensstämmer med inredningsideal som fått en populärnostalgisk spridning till exempel genom Lasse Åbergs *Två lösa Boy och Rekordmagasinet*. Intrycket är att lekens mål är att exponera rummet för kameran. Denna diskurs av signalobjekt och samförståndsblinkningar ansluter sig filmerna till också genom att lyfta fram obsoleta varumärken och daterad förpackningsdesign. Man deltar alltså i kulten av den föregivet naiva och nyvaknade konsumtionskulturen under efterkrigsboomen. Den mack Lotta besöker i en scen är i enlighet med denna logik en BP-mack komplett med en Volvo PV, två av den skildrade periodens starkaste varumärken. BP har en etablerad roll som den stilenliga periodmacken, kultförklarad i till exempel Joakim Lindengrens serier från 1980-talet.[329] Något liknande kunde för övrigt sägas gälla PV:n. Den fetischerande exponeringen av ting i Lottafilmerna är alltså inte bara en fråga om att referera till historien, utan den kulturella förtätningen av objekt handlar också om ett slags konsumtionsestetikens intertextualitet. Det finns skäl att påminna om att denna intertextualitet främst är riktad till och meningsfull för den medföljande vuxna publiken. Den är ett drag som manifesterar dessa familjefilmers dubbla tilltal och är därmed också del av en marknadsanpassad strategi.

Christjan Wegners *Lilla Jönssonligan och cornflakescupen* är förmodligen periodens tydligaste exempel på detta tilltal och framträder som en populärkulturell ekokammare med absurda och parodiska drag. Filmen gör inga försök att normalisera sitt kulturella och historiska signalsystem med ambitioner till historisk ”realism”. *Lilla Jönssonligan och cornflakescupen* är med större nödvändighet än till exempel Lottafilmerna kopplad till 1950-tal eller tidigt 1960-tal, eftersom dess viktigaste premiss och starkaste marknadsföringspoäng är att den är en *prequel* till filmerna om

329. Jfr Joakim Lindengren, *Jag Joakim*, Göteborg: Optimal Press 2004, s. 17, 42 och 69.

Jönssonligan. Därmed är också givet att denna filmserie är filmens viktigaste intertext. I nästan varje scen bygger humoristiska effekter på hänvisningar genom kostym, repliker och rollfigurernas beteenden till filmerna om den vuxna Jönssonligan. Det rör sig alltså om referenser framåt i tiden, till filmer som när de först kom under 1980-talet utspelade sig i samtiden, låt vara med en omisskännlig retrokvalitet, till exempel i rollfigurernas kostymering.

Kring denna kärna konstrueras ett omfattande ironiskt-nostalgiskt referensmaskineri som särskilt tar fasta på 1950-talet och det tidiga 1960-talet som genombrottsperiod för amerikansk ungdoms- och konsumtionskultur i form av musik, film, mode, bilar och mat. Den framstår som en svensk barnfilmsvariant av produktioner som *Sista natten med gänget* och tv-serien *Gänget och jag* (*Happy Days*, 1974–1984). Här sker ett förtingligande av bilder, musikstycken, historiska personer och så vidare som förvandlar dem till camp-objekt. Det sker genom att varje historisk referens presenteras med en form av ironi som fungerar som en kommentar till referensen-som-referens. Det är således en självmedvetet nostalgisk film, som gör en särskild poäng av sitt sätt att roa genom historiska och kulturella klichéer. Tydligast framstår detta i de korta scener där musikern Jerry Williams (Erik Fernström) framträder i en *cameo*-roll som Einar Vanheden, Ragnars pappa. Williams framför ett litet nummer där han lutad mot en stor amerikansk bil berättar om en ny affärsidé från USA, *leasing*. Eller liiiiiiiiiising, som Williams uttalar det med sin karakteristiska, nasala intonation: ”Ja’ sitter på degen och ja’ sliter in degen. De e så korpitalismen funkar. De e lyyysande affärer!” Under förevändningen att hans egen familj inte förstår hans antikverade stockholmsslang tas numret om två gånger. Jerry Williams persona förkroppsligar förvandlingen av amerikansk rockmusik till svensk populärkultur, och hans egen artistbana tecknar rockens väg från ungdomsfenomen till retrokultur i Sverige. Hans framträdande i filmen fungerar därför som en metafilmisk kommentar om *Lilla Jönssonligan och cornflakeskuppens* förhållande till historien och populärkulturen. Så fungerar också den tidigare beskrivna inledningsscenen i biografmiljö. Det musikaliska anslaget till

denna scen är Bill Haley and The Comets inspelning av ”Rock Around the Clock” (1954). Låten var på 1950-talet ledmotiv i *Vänd dem inte ryggen* (*The Blackboard Jungle*, Richard Brooks, 1955), en betydligt allvarligare historia om ungdomar på glid än den vi nu ska få berättad. Den musikaliska referensen kontrasterar Lilla Jönssonligans lekfullt ”kriminella” livsstil mot den amerikanska filmens allvarliga skildring av vilsna efterkrigsungdomar. Senare i filmen apostroferas även James Dean och *Ung rebell* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955) i samma anda. Filmen är en parodi på sådana postmoderna nostalgifilmer som Frederic Jameson menade redan i sig hade ett pastischiserande och icke-autentiskt förhållande till den historiska period som skildras, ett dubbelt ironiskt förhållande till historien.

Musiken till filmen såldes som ett separat *sound track* på cd, och den behandlas även inom ramen för fiktionen som en attraktion i sig, med en ofta accentuerad och tydligt kommenterande funktion, gärna med en ironisk knorr som bygger på glappet mellan barnrollernas erfarenhetsvärld och musikens och texternas mer eller mindre förstuckna gestaltning av vuxnare nöjen. Vid några tillfällen bryts berättelsens flöde av musikvideoartade, subjektiva sekvenser som med hjälp av musiken tolkar rollfigurernas upplevelse av situationen. Harrys motivation att delta i kuppen är att han vill vinna Doris kärlek genom att skänka henne de åtrådda filmisarna med James Dean och Errol Flynn. Hon förklarar för honom – i lätt slow-motion, plötsligt omsvävad av såpbubblor och till tonerna av The Chordettes inspelning av ”Lollipop” (1958) – att den kille som kan ge henne filmisarna ska få tio pussar på munnen.

Dessa bilder återkommer sedan vid två tillfällen med olika musikaliska ackompanjemang. Först för att visa Harrys fördjupade kärlekslängtan i väntan på kuppens fullbordande till tonerna av ”Twilight Time” (1958) med The Platters, sedan för att uttrycka sorgen över att allt verkar ha gått i stöpet till tonerna av The Everly Brothers inspelning av ”Bye, Bye Love” (1957). Detta framträdande bruk av musik tillhör de drag som starkast knyter filmen till förlagor som *Sista natten med gänget*. I *Lilla Jönssonligan på styva linan* (Christjan Wegner, 1997) valde producenterna att avstå

från populär 1950- och 1960-talsmusik till förmån för originalmusik av samtida popschlagersnitt av Christer Sandelin, ett val som kan vara en förklaring till att filmen blev mindre populär än föregångaren.

I kostym och miljöteckning finns ett stiliserat, bitvis rent anti-realistiskt drag. I en scen i Doris kök dröjer kameran till exempel vid en i det närmaste surrealistisk, perfekt färgmatchad interiör där mjuka pasteller i gröna, rosa och blå nyanser i Doris och Lucys kläder och accessoarer harmonierar med porslin, köksluckor och en iögonfallande, konisk lampskärm i bakgrunden. Musiken – The Everly Brothers "All I Have to Do Is Dream" (1958) – förstärker det drömlikt förhöjda uttrycket och gör att scenen som helhet snarare tycks förhålla sig till en eklektisk estetik av David Lynchs snitt i till exempel *Blue Velvet* eller tv-serien *Twin Peaks* (1990–1991), än till 1950-talets filmer och verkliga heminredningsstilar.

I *Lilla Jönssonligan och cornflakeskuppen* är 1950-talet endast närvarande som kuliss, kliché, karikatyr och fantasi. Det rör sig om en genomgripande fetischering av en epokstil. Historien försvinner bakom sin klatschiga och ironiska avbild. Ingen svensk film från perioden passar bättre den mall Fredric Jameson skurit ut för den postmoderna nostalgifilmen: lekfull, artificiell och utan känslostormar.

Tidens tänjbara natur

I periodens barnfilmer används ofta Lasse Åbergs framgångsrika recept för att i samtidsskildringar genom citat, hänvisningar eller anakronismer göra folkhemsperiodens stil och nationella etos närvarande. Den med stor marginal mest populära barnfilmen i samtidsmiljö under perioden var *Sunes sommar*, med strax under en miljon besökare.[330] Berättelsens premiss är att familjen Andersson inte har råd att åka på utlandssemester. Sunes lillebror Håkan visar pappa Rudolf ett foto i en tidning. Det visar ett husvagnsekipage, som troligen ska föreställas vara från första halvan

330. Populärast var *Ronja Rövardotter*, som haft 1,65 miljoner besökare enligt Svenska Filminstitutets onlineverktyg för publikstatistik.

av 1960-talet.[331] Bildtexten lyder: ”Längre inåt landet med bilen”. Detta inspirerar Rudolf till den i familjens ögon fatala tanken att de i stället ska åka på husvagnssemester. Semestern karakteriseras alltså som retrosemester av specifikt nationellt snitt. Den ställs i kontrast till semester i utlandet, och bildtextens provinsiella rörelseriktning ”inåt” alluderar dessutom på Ulf Lundells album *Längre inåt landet* (1980). Vid tiden var Lundell fortfarande aktuell som ett slags nationalskald i Taubes anda efter den makalösa framgången med ”Öppna landskap” (1982) ett tiotal år före filmens premiär. De historiska konnotationerna förs vidare in i berättelsen genom att Rudolf skaffar en gammal och komiskt risig husvagn av liknande modell som på bilden.

Sune är, liksom Helge Jonsson och Stig Helmer Olsson i Lasse Åbergs filmer, en drömmare vars syner vi som åskådare får dela. Han förflyttar sig till himmelska fantasimiljöer och till Schweiz alplandskap på 1200-talet. I en central sekvens bildsätts på detta sätt en berättelse från pappa Rudolfs och mamma Karins ungdomstid. Det ger filmen en möjlighet att återknyta till 1960-talet med Rudolf och Karin i tidstypisk utstyrsel bland amerikanska raggarbilar. Sekvensen parallellställs med berättelsens nutid, främst genom speglingen av Sunes uppvaktning av flickan Cornelia. Mer diskreta referenser till det förflutna görs när Rudolf klagar över samhällets urartning, när man inte längre ens kan lita ”på våra statliga företag”. I denna implicita avregleringskritik har han en frände i Gustav Svensson i tv-serien *Svensson, Svensson* (1994–2008), som är en annan skildring av den svenska familjen Envar i 1990-talets början och dess löjeväckande och konservativa fäder, som längtar tillbaka till en bättre tid. I *Sunes sommar* ligger tyngdpunkten i de historiska referenserna på kontinuitet och förankring. Den potentiellt hotfulla sociala deklasseringen i husvagnssemestern är ett viktigt tema i filmen mot bakgrund av den ekonomiska krisen i början av 1990-talet. Associationen till ett historiskt ursprungligare och ”mer svenskt” sätt att semestra tar loven av den sociala hotbilden. I kulturella termer gör familjen Andersson en dygd av nödvändigheten.

331. Bilden är sannolikt av senare datum, eftersom bilen verkar ha en modern nummerskylt.

Detta åkallande av historien från samtidens horisont drivs till sin spets i *Kalle Blomkvist – Mästerdetektiven lever farligt* (1996). I pressen uttalade sig filmens producent Waldemar Bergendal och regissör Göran Carmback om sina ambitioner att göra en modernare, liksom ”tidlös” Kalle Blomkvist. Man ville inte slaviskt anpassa sig till förlagornas miljö. Dialogen skulle vara modern, men en hel del av rekvisitan skulle hämtas från 1950-talet: ”[d]et blir mer slangbellor än karatepinnar, så att säga.”[332] Resultatet kommenterades i flera recensioner där recensenterna hade svårt att uppfatta poängen. Mårten Blomkvist fann att filmen ”vacklar mellan olika tider” och gav flera exempel på krockar mellan element som framstod som historiska respektive samtida.[333] Bo Ludvigsson konstaterade för sin del att: ”Bergendahl och Carmback försöker tvätta bort tidsstämpeln genom att förlägga historien till någon oidentifierad period med påklistrad folkhemsidyll. Men i stället för att bli tidlös blir Kalle Blomkvist - Mästerdetektiven lever farligt menlös.”[334]

Både de uttalade ambitionerna och resultatet är emellertid intressanta i förhållande till andra nostalgiska ansatser i periodens barnfilmer. Filmen utsätter åskådaren för kognitiva svårigheter, som inte kan undvikas av åskådare även om de uppfattat upphovsmännens uttalade strävan efter tidlöshet. Det beror på att en tidlös fiktionsvärld är svår att gestalta på grund av filmmediets påtaglighet och konkretion. I denna film är det två identifierbara historiska perioder som tävlar om att inta första rummet i åskådarens medvetande. Vissa kostymer, möbler och andra rekvisitadetaljer har en omisskännlig prägel av 1940- och 1950-tal. Andra objekt – som en mountainbike av senaste modell, bilar och datorer – är oavvisligen samtida. Genren gör att åskådaren förväntar sig en relativt hög grad av iscensättningsrealism. Det rör sig trots allt inte om någon variant av fantasy, där det är normalt med ett slags tidlösa fiktionsvärldar som endast

332. Osignerad, TT, ”Mästerdetektiven blir film igen”, *Svenska Dagbladet* 1996-06-26.

333. Mårten Blomkvist, ”Nostalgitripp för vuxna”, *Dagens Nyheter* 1996-12-21.

334. Bo Ludvigsson, ”Det var roligare för fyrtio år sedan”, *Svenska Dagbladet* 1996-12-21.

Kalle Blomkvist (Malte Forsberg) och hans kamrater bär kläder som andas 1940- och 1950-tal när de möter 1990-talets poliser. *Kalle Blomkvist – Mästerdetektiven lever farligt* © AB Svensk Filmindustri (1996) Foto: Åke Ottosson, Arkivbild: Svenska Filminstitutets bibliotek.

så att säga av praktiska och expressiva skäl lånar drag från vår gemensamma verklighet utanför filmen. Även åskådaren kommer därför med största sannolikhet att vackla mellan att uppfatta en mountainbike som en anakronism i 1950-talsmiljön och att uppfatta kläder och möbler som anakronistiska i samtidsmiljön. Detta är förmodligen förklaringen till recensenternas sura reaktioner på experimentet.

En tolkning på en högre abstraktionsnivå är att filmen öppet och medvetet gestaltar att det medierade 1950-talets stil och värdeskala genomsyrar samtiden och fyller den med en samtidigt välbekant och främmande värme. Det vill säga, Carmbacks och Bergendahls ansats är begriplig som

ett symtom på det tillstånd detta kapitel försökt redogöra för. *Kalle Blomkvist – Mästerdetektiven lever farligt* tecknar ett Sverige som drömmer in folkhemsidyllen i samtiden som ett parallellt universum. Att upphovsmännen föreställde sig att detta skulle kunna fungera som iscensättningsidé är trots allt fullkomligt logiskt.

5. Förortsungar i det nya Sverige

Inledning: Den problematiska etniciteten

I maj 2012 hamnade den dåvarande statsministern Fredrik Reinfeldt i blåsväder. Han hade gjort ett uttalande till TT som framkallade upprörda reaktioner på sociala medier och i presskommentarer: ”Det är inte korrekt att beskriva Sverige som i ett läge med massarbetslöshet. Om man tittar på etniska svenskar mitt i livet så har vi mycket låg arbetslöshet”.[335] Detta orsakade stor debatt om det sakligt korrekta i påståendet, men mest om begreppet ”etniska svenskar” – som ifrågasattes: ingen vet vad en etnisk svensk egentligen är – och varför Reinfeldt använde det i detta sammanhang.[336] Det är begripligt, inte minst för att talet om ”etniska svenskar” blivit en viktig aspekt av Sverigedemokraternas främlingsfientliga retorik. Däremot skulle man kunna påstå, att bland de människor som bor i Sverige eller känner närmare till svenska förhållanden vet alla vad etniska svenskar är. Det beror på att svenskar av allt att döma är en tämligen väl avgränsad etnisk grupp. Den etniska gruppen svenskar utgör majoriteten i nationalstaten Sverige, medan den i andra länder, till exempel i USA, kan utgöra en minoritet.

Dessa påståenden utgår ifrån den antropologiska definitionen av och diskussionen om etnicitetsbegreppet, som de presenteras till exempel i tredje upplagan av Thomas Hylland Eriksens introducerande standardverk *Ethnicity and Nationalism*. Hylland Eriksen framhåller etnicitetens relationella natur: ”Ethnicity is an aspect of social relationship between

---

335. Osignerad, ”Reinfeldt kritiseras för uttalandet”, *Svenska Dagbladet* 2012-05-15.

336. Av till exempel Lena Mellin i ”Reinfeldt har rätt men säger det fel”, *Aftonbladet* 2012-05-16.

persons who consider themselves as essentially distinctive from members of groups of whom they are aware and with whom they enter into relationships."[337] Etnisk organisering skapas och upprätthålls alltså av föreställningar om likhet (eller släktskap) och skillnader på gruppnivå. Det är en ömsesidig process som involverar individer i två eller flera grupper. Innehållet (språk, utseende, föreställningar om gemensam historia eller ursprung, värderingar eller liknande) och graden av dessa likheter och skillnader kan vara av helt olika natur i olika etniska relationer. Medlemmar i en etnisk grupp kan ha diffusa föreställningar om vad dessa skillnader och likheter egentligen består i, men som regel mer bestämda uppfattningar om att de finns och är betydelsefulla. På det sättet stämmer det att ingen vet vad en etnisk svensk är. Det är omöjligt att upprätta en definitiv lista kännetecken som etniska svenskar har, men som andra (icke-svenskar) saknar. Men att det finns en sådan grupp svenskar är så att säga alla berörda överens om. De berörda är således både de som ser sig som etniska svenskar och de individer eller grupper som står i någon form av relation till gruppen svenskar, till exempel danskar, samer eller kurder som lever i Sverige. Det vill säga sådana grupper som den specifika etniciteten konstrueras i förhållande till. Hylland Eriksen påpekar att föreställningar om, och själva konstruktionen av, etnicitet påminner om liknande föreställningar och konstruktioner gällande nationell gemenskap. I folklig nationalism finns ofta en stark förbindelse mellan etnisk och nationell "identitet", och Hylland Eriksen menar att även moderna teorier om nationalism som regel opererar med föreställningar om etnicitet på något vis, även om etnicitet(er) ges olika vikt hos olika nationalism-forskare.[338]

Ur ett antropologiskt perspektiv, det vill säga det perspektiv där etnicitetsbegreppet är teoretiskt grundat, kan detta förefalla vara tämligen självklart: ska man alls tala om etniska grupper verkar svenskar vara en sådan, och föreställningar om svenskhet är kopplade till denna grupp-

337. Thomas Hylland Eriksen, *Ethnicity and Nationalism: Anthropological Perspectives*, New York: Pluto Press 2010 [1994], s. 16f.

338. Hylland Eriksen 2010, s. 119ff.

identifikation. Det är i denna bemärkelse som 1930-talsfilmen enligt Per Olov Qvist ger uttryck för ”etniska strategier” ur svenskt perspektiv. Till tankefiguren hör att Sverige numera är en mångetnisk nation, medan den däremot tidigare – till exempel under större delen av 1900-talet – var mer etniskt homogen. Ungefär som i USA finns det i Sverige så kallade bindestrecksidentiteter som kurd-svensk, sverigefinne eller svensk-syrian. Det brukar vidare ofta påpekas i debatt och i vetenskapliga sammanhang att Sverige under tidigare perioder varit starkt präglat av andra etniska grupper än svenskar, till exempel genom tyskt eller franskt inflytande, och att själva svenskheten och dess ursprung förlorar sig i etniskt brokiga och mångfacetterade historiska processer.

Likväl är det ingen självklarhet att tala om svensk etnicitet. I den aktuella debatten handlar det om begreppets politiska associationer till främlingsfientlighet. Det upplevs som olämpligt och i sig fientligt att sortera ut och särskilja de ”riktiga” svenskarna bland de människor som bor och lever i Sverige och som i den bemärkelsen alla är svenskar. Det förefaller som att denna laddning gör frågan om svensk etnicitet problematisk även i vetenskapliga sammanhang. Liksom alla vetenskapliga begrepp diskuteras etnicitetsbegreppets innehåll och bruk. Det finns dels en kritik mot själva etnicitetsbegreppet, dels en motvilja bland forskare att betrakta svenskar som etnisk grupp även om man vetenskapligt omfattar någon variant av etnicitetsbegreppet som sådant.[339] Underlaget för den senare bedömningen är anekdotiskt, men bland kolleger som forskar om nationalism och liknande frågor möts olika förhållningssätt, från att det är självklart att svenskar är en etnisk grupp till att det är helt uteslutet att använda etnicitetsbegreppet i det sammanhanget. Detta samtidigt som rasbegreppet återaktualiserats både i den politiska debatten och i forskningssammanhang. I mina ögon finns det stora fördelar med att betrakta och beskriva svenskar som etnisk grupp i vetenskapliga kulturanalytiska sammanhang. Till skillnad från rasbegreppet – som ofta ope-

339. Jfr Irene Molina, ”Rasifiering: Ett teoretiskt perspektiv i analysen av diskriminering i Sverige”, i SOU 2005:41 *Bortom Vi och Dom: Teoretiska reflektioner om makt, integration och strukturell diskriminering*, s. 95f.

rationaliseras i diskurser kring binära förhållanden som vit kontra icke-vit – fångar etnicitetsbegreppet mer komplexa och historiskt specifika relationer mellan olika typer av grupper, som kan ha byggt upp etnicitetsföreställningar på olika grunder, inte bara hudfärg eller ”ras”. Återigen kan förhållandet mellan svenskar och danskar anföras som exempel. I den relationen finns historiskt och intill denna dag en stark, ömsesidig upplevelse av betydelsefulla etniska och kulturella skillnader, som inte låter sig fångas genom ett resonemang om ras. Den enskilt viktigaste dimensionen av etnicitet, både som företeelse och begrepp, är dess art av process. Genom etnifiering skapas och förstärks grupprelationer, som trots sin i stort sett imaginära beskaffenhet – det handlar om kollektivt och individuellt omfattade föreställningar, snarare än andra objektiva förhållanden – kan ha enorm betydelse för människors liv och för den politiska utvecklingen. Det är sannolikt att laddningen i debatten om etniska svenskar är ett symptom på kraftfulla pågående etnifieringsprocesser i Sverige, inte på att etnicitet, däribland svensk etnicitet, saknar betydelse eller existens.

Svenska barn

Få saker är så tacksamma att analysera som hur olika typer av grupper skildras i populärkulturella produkter som spelfilmer. Stereotyper, fördomar och osynliggörande är talande indicier på maktförhållanden och normer i den kultur där produkterna skapats och konsumerats. Frågan om representation är sannerligen inte ny, men den har fått förnyad aktualitet i en samtid där både den politiska diskussionen och forskningen påverkas av identitetspolitiska och normkritiska perspektiv. Nanushka Yeaman lyfter till exempel i en artikel i *Pedagogiska magasinet* fram den kritiska debatten i USA kring *Prinsessan och grodan* (*The Princess and the Frog*, Ron Clements och John Musker, 2009), där Disney lanserade sin första afrikansk-amerikanska hjältinna, eller prinsessa. Hon konstaterar att ”svarta” rollfigurer i Disneyfilmer historiskt varit få och fördomsfullt framställda: ”I den kontexten är det lika sorgligt som symboliskt att Disney

gömmer undan sin första svarta prinsessa i grodform under 90 procent av filmen. För någon som är undernärd på representation på vita duken kommer glädjen minst sagt av sig."[340] Debatten i USA kom särskilt att handla om det som *inte* representerades i filmen, i alla fall inte på ett positivt sätt: afrikansk-amerikanska män.

Representationsbegreppet har i detta sammanhang två syftningar. Dels handlar det om vilka gestaltningar av företrädare för olika slags grupper som förekommer och hur de utformats, eller "kodats". Dels handlar det om i vilken grad olika grupper som finns i ett samhälle överhuvudtaget förekommer i skildringar, det vill säga synliggörs. Det är i denna bemärkelse som Yeaman menar att man kan vara "undernärd på representation". Representationsanalyser är som regel textcentrerade, men ett grundantagande är att representationer har betydelse för åskådares syn på de verkliga grupper som representeras, alltså för föreställningar, känslor och värderingar visavi dessa grupper.[341] Dessutom kan man se skildringar som är fördomsfulla som sårande i sig, oavsett deras effekt. På motsvarande sätt kan ett osynliggörande vara förminskande eller nedvärderande oavsett om det kan avgöras hur det direkt påverkar normföreställningar.

Medan man å den ena sidan finner en pedagogisk impuls i mycket barnlitteratur och barnfilm att skildra barn som befinner sig i andra omständigheter än den tänkta publikmajoriteten, kan man å den andra sidan för filmens del konstatera att denna annorlundahet nästan alltid är historisk eller social, nästan aldrig etnisk. Svenskhetsnormen i svensk spelfilm för barn är bedövande. De allra flesta barn i svensk barnfilm är svenska eller har i varje fall "nordiskt utseende" om den etniska tillhörigheten inte är specificerad på annat sätt. Malena Janson bekräftar i en studie om

340. Nanuschka Yeaman, "Inte den första grodan", *Pedagogiska magasinet*, nr 2/2010, s. 70.

341. Jfr Stuart Hall, "The Work of Representation" och "The Spectacle of the 'Other'", i Stuart Hall, Jessica Evans och Sean Nixon (red.) *Representation*, Second edition, London, Thousand Oaks, Dheli och Singapore: Sage Publications 2013 [1997], s. 1–47 och 215–271.

barnnormen i film, att svenska filmbarn – efter amerikansk förebild – är ljusa, småväxta och ”vackra”. De rör sig ofta i naturen vilket knyter dem till en nationell diskurs. Janson sammanfattar: ”Jag skulle vilja hävda att barnkroppen i högsta grad förstärker denna nationella diskurs.”[342] Svenskhetsnormen gäller särskilt berättelsernas centrala rollfigurer. Undantagen är enstaka, även med vidast tänkbara barnfilmsdefinition: *Sampo Lappelill* skildrar ett samiskt barn, några av Arne Sucksdorffs barndomsskildringar berättar om barn i andra länder, Tsatsiki-filmerna handlar om en pojke som har en grekisk pappa, några barn – som Paul i *Rännstensungar* från 1974 – sägs vara eller kan förutsättas föreställa ”tattare”. Även med en generös mån för förbiseenden i inventeringen handlar det om en handfull barn under drygt sextio år av barnfilmshistoria fram till *Förortsungar* (Catti Edfeldt och Ylva Gustavsson) år 2006.[343] Detta sätter filmen i en särställning. Medan många svenska barnfilmer finns i och bidrar till en dominerande nationell diskurs är *Förortsungar* den första spelfilmen för barn som uttryckligen handlar om och problematiserar barns svenskhet. Utifrån Per Olov Quists terminologi kan man säga att filmen ger uttryck för etniska strategier utifrån ett perspektiv som inte entydigt är etniskt svenskt, vilket är förbluffande ovanligt.

Tematisering av nation och etnicitet

I artikeln ”Themes of Nation” gör filmforskaren Mette Hjort några viktiga distinktioner när det gäller tematiseringen av nation i filmer.[344] Hon

342. Malena Janson, ”Estetiseringen av barnkroppen: några filmhistoriska nedslag”, i Malena Janson (red.) *Barnnorm och kroppsform – om ideal och sexualitet i barnkulturen*, Stockholm: Centrum för barnkulturforskning 2019, s. 57. Se även s. 54.

343. Resonemanget här och i följande delar av kapitlet om *Förortsungar* är en bearbetning och utveckling av tankar som tidigare publicerats i Anders Åberg, ”Conceptions of Nation and Ethnicity in Swedish Children’s Films: The *Case of Kidz in da Hood* (*Förortsungar*, 2006)”, *Journal of Educational Media, Memory and Society*, nr 2/2013, s. 92–107.

344. Mette Hjort, ”Themes of Nation” i Hjort och MacKenzie (red.) 2009

menar att nation är ett aktuellt, tillfälligt eller kontextberoende (”topical”) tema, medan det finns andra mer eviga, ständigt återkommande eller övergripande (”perennial”) teman, som kärlek. Tematiseringen av nation är som regel specifik, beroende av historiska tillfälligheter och kopplad till aktuella ideologiska eller politiska aspekter av en specifik nations (själv)representation. Vanligen gäller kopplingen just den nation där den aktuella filmen är producerad. Man kan illustrera den poäng som Hjort vill göra genom att betrakta det eviga temat gemenskap. Det kan realiseras i termer av nationell gemenskap och i sin tur genom en skildring som tematiserar en historiskt specifik formering av, till exempel, dansk nationell gemenskap under det andra världskriget. Hjort understryker att dessa förhållanden är en förklaring till att ”most film-makers would reject outright the idea that they are committed first and foremost to the making of films that contribute to the thematics of nation.”[345]

Nästan varje film med någon form av realistiska anspråk har en igenkännlig miljö, iscensättning och verklighetsreferens som kan förknippas med ett land eller flera länder, och är i den bemärkelsen nationell. Den är i samma bemärkelse samtidigt som regel regional. Element som språk, mode, historiska händelser och kända byggnader kan, till exempel, vara otvetydigt svenska. Innebär det att filmen handlar om och tematiserar Sverige, nationen? Hjort kallar detta ”banal aboutness” med hänvisning till Michael Billigs resonemang om banal nationalism. Hon skiljer på filmer vars handling utspelar sig i en igenkännbar nationell inramning och filmer som leder åskådarens uppmärksamhet mot nationella frågor eller symboler och därmed tematiserar nationen.[346] Denna teoretiska distinktion är i praktiken inte skarp, men belyser att det rimligen ska kunna gå att upptäcka en mönsterbunden eller konsekvent betoning (genom till exempel ikonografi, berättelse, dialog och så vidare) för att man ska kunna tala om en tematisering av nation.

Hjort argumenterar vidare för att tematiseringar av nation principiellt

---

[2000], s. 103–117.

345. Hjort 2009, s.107.

346. Hjort 2009, s.107f.

kan vara av två slag: monokulturella eller interkulturella. De monokulturella genomsyras av typiska eller till och med stereotypiska uttryck för en nationell kultur. De interkulturella framställer konflikter eller kontraster mellan fler än en nationell kultur. Det kan tilläggas att dessa strategier kan samverka i en och samma film. Detta innebär ofta att etniska element och föreställningar införlivas i framställningen, inte minst för att åskådliggöra kontraster. Hjort tar upp figuren Stig Helmer (Ernst-Hugo Järegård) i Lars von Triers tv-serie *Riket* (*Riget*, 1994) och hans svenskhet betraktad ur danskt perspektiv, liksom hans eget förhållande till det danska – ”danskjävlar!!” – som exempel på interkulturell tematisering. Detta ligger i linje med Hylland Eriksens iakttagelse om etnicitetsföreställningar i folklig nationalism.

Hjorts distinktioner är begreppsliga och principiella. Filmer tenderar att befinna sig på en glidande skala mellan en ytterlighet där det företrädesvis handlar om ”banal aboutness” utan tydlig nationell tematisering, och en annan där filmen ofta genom såväl monokulturell som interkulturell tematisering först och främst behandlar nationella och etniska egenheter. Receptionskontexten har dessutom stor betydelse, det handlar inte bara om hur filmen är utformad. Många av Wallander- och Beckfilmerna i de senaste cyklerna uppvisar för en inhemsk publik företrädesvis en banal bild av Sverige. Större fokus ligger i så fall på det regionala, Ystad och stockholmstrakten. Detta medan samma filmer i en brittisk receptionskontext är profilerade som mer eller mindre exotiska uttryck för *Nordic Noir*.[347] Med Lasse Åbergs *Sällskapsresan eller Finns det svenskt kaffe på grisfesten* förhåller det sig närmast omvänt. För en svensk publik är det först och främst en sedeskildring om Sverige och svenskarna, för en utländsk publik är den mindre intressant, alternativt obegriplig, och den har inte heller fått något större internationellt genomslag.

De barnfilmer som diskuterats i tidigare kapitel kan placeras in i ett sådant kontinuum. I *Kvarterets olycksfågel* skildras det svenska under större delen av filmen banalt. Men ett viktigt tema – samhällsandan för det

347. Jfr Laura Miller, ”The Strange Case of the Nordic Detectives”, *Wall Street Journal* 2010-01-15.

gemensamma – anknyter till efterkrigstidens nationella självförståelse och den svenska modellen. Naturutflykten och den avslutande flaggningen av svenskhet är sådana fokuserande gester, som leder in mot en nationell tematisering. I den andra delen av skalan befinner sig en film som *Mitt liv som hund*, där den folkhemsnostalgiska iscensättningen förstärker effekten när det övergripande gemenskapstemat i slutet aktualiseras som en euforisk nationell gemenskap runt en historisk idrottstriumf. *Rännstensungar* befinner sig någonstans däremellan. Den delar med *Kvarterets olycksfågel* tematiseringen av en samhällsmodell, kanske med ett ännu större fokus på nationell gemenskap över klassgränser, och den arbetar dessutom med element av interkulturell kontrastverkan genom de figurer som definieras ut ur gemenskapen som etniskt avvikande från svenskhetsnormen: juden och ”tattarna”. *Förortsungar* är i sammanhanget extrem genom sitt fokus på etnisk mångfald, interkulturell kontrastverkan och konflikt.

Förortsungar och rännstensungar

Förortsungar är en moderniserad återfilmatisering av *Rännstensungar*, och kommer att diskuteras i förhållande till den tidigare filmen. Förhållandet till den återfilmatisering som gjordes 1974 kan vara intressant att undersöka närmare, men här kommer den första filmen från 1944 att stå i centrum, eftersom den kan betraktas som en källa till såväl 1974 års version som till *Förortsungar*. Regissörerna Ylva Gustavsson och Catti Edfeldt var vid premiären redan barnfilmsveteraner. Edfeldt framträdde som barn som berättarröst i Olle Hellboms Bullerbyfilmer från början av 1960-talet. Senare har hon varit verksam som skådespelare, regissör och rollbesättare. Gustavsson hade haft många olika roller i barnfilmsproduktioner sedan början av 1990-talet. Ändå blev *Förortsungar* något av ett sent genombrott. Den sålde bra, blev uppmärksammad och vann flera priser, bland andra guldbaggarna 2007 för bästa film, bästa regi, bästa manus och bästa manliga huvudroll.

Det framgår inte om det finns ett så att säga juridiskt förhållande mellan *Rännstensungar* och *Förortsungar*. Det anges till exempel inte i filmens

förtexter eller i annat kringmaterial att det rör sig om en version av Åke Hodells pjäs. Likväl är förhållandet mellan filmerna uppenbart på en formell, tematisk och narrativ nivå, och det förekommer också olika slags intertextuella blinkningar till föregångaren i *Förortsungar*. Till exempel syns en affisch hemma hos musikern Johan som gör reklam för hans band Guttersnipes (rännstensungar). I flera recensioner lyftes relationen till *Rännstensungar* fram, och det kan förutsättas att den var en del av den senare filmens aktuella tolkningsram. Särskilt för den vuxna publiken – och filmforskare, men knappast för de flesta barnen i publiken – lyckades *Förortsungar* alltså uppnå ett av målen med återfilmatiseringar, enligt film- och litteraturforskaren Thomas Leitch, som framhåller att ”they provide additional enjoyment to audiences who recognize their borrowings from their sources.”[348]

Förortsungar handlar om den föräldralösa flyktingflickan Amina, som blir omhändertagen och till slut adopterad av den bohemiske rockmusikern Johan. Han hjälper Amina att gömma sig undan myndigheterna så hon kan undvika utvisning ur landet. De möter socialarbetaren Janet och Johan blir kär. I ett krisskede hamnar Amina på en flyktingförläggning men befrias. Filmen slutar med att Johan adopterar Amina och bildar ett par med Janet. Det finns också en sidoberättelse om hur förortsungarna jagar och till slut fångar två tjuvar. Valet att göra en återfilmatisering av en klassisk barnfilm hänger på flera sätt ihop med filmens centrala tematik: att skapa och upprätthålla gemenskap i ett sammanhang där splittring eller konflikt hotar. Det självmedvetna intertextuella förhållandet med *Rännstensungar* innebär ett slags historisk spegling, som uppmuntrar åskådaren att reflektera över skillnader och likheter mellan Sverige förr och nu, mellan rännstensungarnas och förortsungarnas villkor. Den inledande montagesekvensen placerar således Sverige i ett globalt sammanhang. Etableringsbilderna är flygfoto på förorten Fittja utanför Stockholm och ackompanjeras av pumpande rap-musik. Hela det estetiska anslaget ger vid handen att detta skulle kunna vara ett slitet förortsområ-

348. Thomas M. Leitch, ”Twice-told tales: the rhetoric of the remake”, *Literature/Film Quarterly*, nr 3/1990, s. 140.

de var som helst i världen. Bilderna växlar med en närbild på Amina. Hon tittar forskande ut genom ett bilfönster. Rap-texten avslöjar att vi befinner oss i Sverige och för in ett historiskt element genom att hänvisa till *Rännstensungar*:

> För länge, länge sen
> så va're här en äng
> med blommor och blad
> och flugor i ett gäng.
> Inne i stan var det skitigt och slum
> folk fick trängas femton pers i samma rum.
> Sen kom dom ifrån stan och softade här
> käka picknick och gick utan skor, jag svär.
> Sen byggde man utåt, och stan blev stor
> bort med alla ängar, blommor och kor.
> Från hela vida världen kom folk och flytta hit.
> Marco [rapparen] gör det fett och jag kan ta dig dit.
> [Refräng]
> Barn, barn… Vi är förortsungar, men här betongdjungeln är vi kungar.
> Barn, barn… Från en värld till en annan, samlas vi tillsammans, förortsungar.

Den avsedda meningen i denna inledning är uppenbar. För länge sedan levde underklassen i innerstaden och var i stort sett etniskt homogen. Texten lyfter fram den schablonmässigt "typiskt svenska" vurmen för att hålla picknick ute i naturen, vilket också sker i slutet av *Rännstensungar*. Nuförtiden, däremot, lever underklassen i förorterna och är etniskt blandad: "Från hela vida världen kom folk och flytta hit." Filmen byter alltså genom anslaget fokus från en renodlad klasskonflikt till en etniskt kodad konflikt, eller lyfter i varje fall fram etnicitet som ett element i nutida klasskonflikter i Sverige. Detta avspeglar även faktiska demografiska förändringar, som gör etniska skillnader relevanta i en analys av sociala skillnader. En stor upplevd skillnad från svensk etnicitet (till exempel etniska grupper med ursprung i Afrika eller i mellanöstern) samvarierar på gruppnivå med en oproportionerligt låg social position, medan en liten

upplevd skillnad från svensk etnicitet (till exempel grupper med ursprung i Norge eller i Storbritannien) samvarierar med en jämförelsevis hög social position.

Rapparen Marco presenterar i sin exposition filmens miljö och tema inom ramen för berättelsen. Samtidigt står han delvis avskild, på ett tak, vilket antyder att han har ett övergripande perspektiv och en berättarroll. I slutet återkommer han och kommenterar berättelsens avrundning, som ett slags inbyggd uttolkare av dess sensmoral. I fortsättningen av den inledande rap-sekvensen presenteras några av de viktigare rollfigurerna. Här fortsätter också etnicitet att vara ett element i en tydlig interkulturell tematisering av nation. Huvudfigurerna karaktäriseras nämligen genom etnisk stereotypisering. Vi möter först förortsungarna, ett blandat gäng som bär moderiktiga kläder, åker skateboard och spelar *street basket*, en filmisk trop som i otaliga filmer står för hårda och etniskt blandade områden. Därefter introduceras Maggan Svensson, som rap-texten förklarar är ”husets polis” som ”grymtar som en gris”. Både hennes namn och hennes utseende gör att hon framstår som etniskt svensk underklass, en *white-trash*-stereotyp. Maggan är en sliten blondin iklädd jeans och en bomberjacka med påsydda märken, bland dem en framträdande svensk flagga. I detta sammanhang antyder flaggan inte bara att hon är svensk, utan också att hon har rasistiska åsikter. Slutligen skisseras finnen Pekka med stöd av de vanligaste av svenska fördomar om finnar: han är nästan alltid full och påfallande illa klädd.

Inledningssekvensen – och senare hela filmen – ger uttryck för en motsägelsefull hållning till frågan om etnicitet. Den verkar säga att etnicitet ingenting betyder, samtidigt som den tillmäter etnicitet stor vikt. Gruppen av förortsungar är etniskt blandad. Det framgår av deras utseende och namn, samtidigt som deras mer specifika etniska tillhörighet är vag. Amina kommer från Afrika, en av hennes vänner är svensk och ett par andra kan vara latinamerikaner eller från mellanöstern. Denna vaghet förefaller noga kalkylerad och illustrerar tanken om förorten som en smältdegel, en välfungerande mångetnisk gemenskap där etnisk tillhörighet är sekundär eller irrelevant. Samtidigt återkommer i filmen ständigt

frågan om etnisk och nationell tillhörighet, som rent av framstår som ett huvudtema. I *Rännstensungar* används etniska avvikare för att avgränsa en given och redan väldefinierad nationell och etnisk gemenskap, medan *Förortsungar* placerar etniciteten och den nationella tillhörigheten i centrum.

Tittar man närmare på hela det etniska spektrumet i *Förortsungar* visar det sig att bara två etniciteter är helt otvetydigt identifierade och representerade. Maggan Svensson, Johan, Aminas vän Mirre, minst en av tjuvarna och några bifigurer är alla svenskar. Pekka är finne. Amina är filmens huvudperson men hennes etnicitet lyfts inte fram på annat sätt än att man hör hennes farfar tala ett afrikanskt språk. Faktum är att hon i filmen är ”svart afrikan” för alla åskådare som inte förstår farfaderns språk och kan identifiera det. Två kända musiker har roller i filmen. Dogge Doggelito (Douglas Léon) spelar butiksägaren Viktor och Jennifer Brown spelar socialarbetaren Janet. Åskådare som känner till musikerna kan tänkas identifiera rollfigurerna etniskt med Doggelito och Brown, men utifrån själva filmen är det inte möjligt. Det innebär att *Förortsungar* i grund och botten handlar om svenskar, en finne och andra (icke-svenskar). Detta intryck förstärks av att frågan om nationell tillhörighet är filmens motor.

Amina motsvarar Ninni i *Rännstensungar*, men hon är inte rullstolsburen. Hennes problem är att hon riskerar utvisning från Sverige. Den enda möjligheten för henne att få stanna kvar är om Johan adopterar henne. Detta fokuserade nationstema artikulerar också ett mer övergripande familje- och tillhörighetstema, men hela filmens dramatiska kurva är beroende av den hotande utvisningen. Amina är således ”handikappad” genom att hon avviker etniskt och i termer av medborgarskap. Bara genom att formellt och juridiskt bli en del av en familj och därmed av nationen kan hon räddas.

I filmen understryks systematiskt likheten mellan den svenska underklassen längre tillbaka i historien och den samtida mångetniska underklassen, alltså likheten mellan rännstensungar och förortsungar. Samtidigt finns en uppseendeväckande skillnad mellan de två filmernas dramaturgi.

Rännstensungar är, som tidigare påpekats, ideologiskt klar. Huvudkonflikten står mellan kapitalisten Högstrand och konstnären Fahlén och hans rännstensungar som representerar underklassen. Högstrand är alltså filmens antagonist som försöker hindra protagonisterna från att uppnå sina mål. Filmens slut innebär att Högstrand lämnar sin antagonistiska position och gör gemensam sak med Fahlén. Den centrala konflikten i *Förortsungar* hanteras på ett helt annat sätt. Filmernas berättelser är i sina huvuddrag parallella, och de centrala rollfigurerna har sin motsvarighet i bägge filmerna. Det gäller Amina och Ninni, Mirre och Murre, Johan och Fahlén, Janet och fröken Sanner, Maggan Svensson och portvaktskärringen Malina Karlsson, tjuvarna och slutligen butiksägaren Viktor och frukthandlare Jaffe. Trots denna samstämmighet finns det ingen rollfigur i *Förortsungar* som motsvarar direktör Högstrand. Det finns ingen som personifierar de krafter som hindrar protagonisterna från att nå sina mål, ingen antagonist.

Två rollfigurer skulle kunna tänkas vara antagonister, men ingen av dem fungerar riktigt väl dramaturgiskt. Mest uppenbar är Maggan Svensson. Men hon motsvarar som sagt snarare Malina Karlsson. Hon har inget verkligt inflytande, till skillnad från Högstrand, som i *Rännstensungar* har närmast oinskränkt makt genom att han äger fastigheten där alla bor. Orsakerna till Maggan Svenssons fientlighet är vagt tecknade, hon är mest sur och beskäftig. På slutet är det dessutom hennes raggarkompisar som räddar Amina från flyktingförläggningen, vilket är en hjälp på traven, men det upplöser inte filmens konflikt. Den andra tänkbara antagonisten är, lite lösligt uttryckt, ”myndigheterna”. De personifieras klarast av socialnämnden och dess motsträvige ordförande. Denna nämnd kommer dock in sent i berättelsen, och det hinder den utgör övervinns kvickt.

Vad är det för krafter som protagonisterna kämpar mot? Vem eller vad vill förhindra ett lyckligt slut på Aminas berättelse. Filmen lämnar inga tydliga svar.

Att lära ut det nya Sverige

Förortsungar har ett dubbelt slut. Det första slutet är tillfredställande och återställer jämvikten i filmens berättelse: tjuvarna åker fast, Johan adopterar Amina, Janet och Johan blir ett par, en ”riktig familj” för Amina. Dessa handlingstrådar löper samman i en slutscen som liksom i *Rännstensungar* är en euforisk gemenskapsritual. I *Förortsungar* är det dock vinter och julfest med musikinslag. Sedan följer det andra slutet. Marco får sista ordet i en avrundande rap-sekvens. Detta speglar alltså filmens början och ramar in berättelsen, samtidigt som det blir en brygga till filmens eftertexter på samma sätt som inledningen blev en brygga från förtexterna till filmen. Sekvensen inleds med att vi ser Pekka lämna sitt hus. En ny flyktingfamilj ska flytta in i hans lägenhet medan han besöker sin dotter i Finland. När han gått ett stycke vänder han sig om och ropar på finska ”Satans Sverige. Jag sticker hem nu!” Kameran panorerar upp mot Marco:

> Nu är det över och allting är bra.
> Det är precis så här det alltid borde va.
> Johan, Amina och Janet fick varann,
> och Pekka drog tillbaka till sjöarnas land.
> Mirres moster Maggan kommer alltid va en sur en,
> och stollarna med kokosbollarna sitter i buren.
> Men det är knas när barn får gömma sig för snuten,
> så att dom inte kastar ut en.
> Alla här på gården vet,
> att dom har gömt en familj i Pekkas lägenhet.
> Jag svär, och hoppas ingen kommer tjalla,
> för vi lever på en jord gjord för alla.
> [Refräng]
> Barn, barn… Vi är förortsungar, men här betongdjungeln är vi kungar.
> Barn, barn… Från en värld till en annan, samlas vi tillsammans, förortsungar.

Förortsungar har ett lyckligt slut rent dramaturgiskt, som motsvarar slutet i *Rännstensungar*. Men den saknar föregångarens kraftfulla känsla av försoning och gemenskap i finalen. Epilogen gör slutet öppet och dystrare än man normalt förväntar sig i barnfilmer. Det filmen sammantaget verkar säga är att antagonisten i historien – *Förortsungars* direktör Högstrand – är det svenska samhället i stort. Antagonisten är diffus, eftersom ingen rollfigur personifierar systemet, de regelverk och lagar och politiska beslut och den myndighetsutövning som utgör ett hot för Amina. I en scen tidigt i filmen förmanar en sjuksköterska Amina och Johan att de skulle kommit tidigare till sjukhuset med Aminas farfar som nu avlidit. ”Han var rädd för er!” svarar Amina. ”Ni bara berättar var man bor, sen slänger ni ut oss!” Detta ”ni” är filmens motsvarighet till direktör Högstrand.

Vad försöker *Förortsungar* lära sin publik? Filmen har uppenbarligen ett moraliskt och politiskt budskap, men vad är det? Vilket värde och vilken betydelse har Sverige, svenskhet och nationell gemenskap i det budskapet? Det verkar handla om en vädjan om solidaritet. Det svenska samhället borde vara humanare och mer generöst mot flyktingar. Den tänkta mottagaren av detta budskap i den svenska receptionskontexten är ett generellt, nationellt ”vi” som innefattar såväl dem som producerat filmen som de flesta i publiken. I termer av den berättelse och de etniska kategorier som filmen laborerar med innebär det att budskapet lite mer precist är att ”vi” (kanske vi svenskar, men det är oklart) borde behandla ”dem” (människor som Amina, människor från hela vida världen) väl, särskilt genom att avstå från att slänga ut ”dem” vid första bästa tillfälle. Detta ”vi” innefattar åtminstone dem som är svenskar i juridisk och territoriell bemärkelse. ”Vi” som har rätt och möjlighet att vistas och leva inom landets gränser. Detta följer av filmens starka fokusering på tillflyktsorter och hot om avvisning från landet. En insnävning av detta verkar ske genom att filmen mer än antyder, inte minst genom sina hänvisningar till *Rännstensungar* och därigenom till en historisk samförståndsanda, att solidaritet med utsatta grupper är en viktig aspekt av svenska politiska och kulturella traditioner. ”Vi” kan lära av historien att

generositeten och omsorgen om den inhemska underklassen nu bör utsträckas till den mångetniska underklassen i det nya Sverige.

Dessa associationer till en särpräglat svensk och traditionsbunden solidaritet med de utsatta aktiveras även i de scener där vi ser Amina läsa Astrid Lindgrens *Boken om Pippi Långstrump* (1952). I den svenska kontexten är Astrid Lindgren väletablerad som en ikoniskt svensk författare, som av såväl sverigedemokratiska politiker som av kulturskribenter anses typifiera och uttrycka ett slags kulturell, historisk och känslomässig essens av svenskhet. Därför kan bokens – Lindgrens – närvaro fungera som en öppning. Amina behöver inte bara uppfatta Sverige och svenskarna som ett potentiellt hot. Den svenska kulturen har även positiva aspekter och kan vara värd att ta sig in i av andra skäl än skyddsbehov. Pippi Långstrump kan här också tolkas som ett identifikationsobjekt för Amina, eftersom Pippi är en stark, oberoende flicka som lever ensam i Sverige, men som har en frånvarande far som är ”n---kung” – låt vara en svensk sådan.[349]

Om detta är en rimlig ansats till tolkning av filmens budskap och ärende, så eftersträvar den i själva verket motsatsen till *Rännstensungar*. Medan föregångaren använde etnicitet för att definiera ett nationellt och etniskt ”vi” försöker *Förortsungar* optimistiskt att överskrida och kanske sudda ut etniska gränser för att teckna bilden av inter-etnisk solidaritet inom och kanske även bortom nationens gränser. Men etnicitet är som sagt ett relationellt begrepp. Föreställningar om ett ”vi” hänger samman med föreställningar om ”de andra”. En pessimistisk tolkning av filmen är att den inte kan undvika att framställa sin konflikt i etniska termer: ”vi” svenskar som äger makten mot de maktlösa ”andra”. Detta utmynnar i att ”vi” i publiken – den svenska publikmajoriteten – sluter oss till, och kanske tröstar oss med, att generositet och solidaritet ändå är en historisk del av ”vår” kultur. Nationell gemenskap kommer, i den mån den är möjlig, att uppstå på ”våra” villkor.

Rännstensungar är en film som hyllar samförståndsanda som själva kärnan i folkhemspolitiken och den svenska kulturen. Att återfilmatisera

349. I senare upplagor av till exempel *Boken om Pippi Långstrump* har uttrycket ändrats.

denna klassiker i ett nytt politiskt sammanhang – efter folkhemmet, i det nya Sverige – gör det möjligt att angripa frågor om ett mångetniskt samhälle genom att väcka kollektiva eller kulturella minnen. Genom att skapa en förbindelse mellan den svenska underklassen i *Rännstensungar* och den mångetniska underklassen i *Förortsungar* låter filmen den i huvudsak svenska, i etnisk bemärkelse, publiken möta klassfrågan som ett universellt men samtidigt historiskt föränderligt problem. Förr var problematiken aktuell för ”oss”, nu är den i högre grad aktuell för ”dem” och denna insikt för ”oss” och ”dem” samman över en klyfta av tid och sociala förändringar. Med andra ord är kopplingen till *Rännstensungar* inte bara ett traditionsmedvetet grepp inom ramen för den svenska barnfilmshistorien. Det gör det också enklare för filmens upphovspersoner att uppnå vissa kommunikativa och politiska mål, nämligen att uppmana till solidaritet med grupper utan makt och självklara privilegier och specifikt att uppmärksamma flyktingars situation i dagens Sverige. Det sker genom en igenkänningseffekt som ska kunna fungera för den publik som saknar sådana erfarenheter, men som har liknande erfarenheter av maktlöshet aktuella i sitt kollektiva minne.

Om man tänker på representationsfrågor är *Förortsungar* enastående. Den bryter mot den starka svenskhetsnormen i barnfilmen, och den visar – på sätt och vis – upp en icke-idyll. Filmen är dock motsägelsefull. Den är besatt av etniska skillnader samtidigt som den försöker tränga bort och upphäva dessa skillnader. I jämförelse med *Rännstensungar* blir motsägelsefullheten särskilt uppenbar. *Rännstensungar* är balanserad och symmetrisk i sin dramaturgiska uppbyggnad och slutar i ett harmoniskt jämviktsläge av nationell gemenskap. *Förortsungar* framställer sin konflikt skevt och oklart. Berättelsen slutar visserligen med att Amina får stanna i Sverige, men frågan om en större gemenskap förblir olöst. Detta eftersom målet, att bli upptagen i en svensk gemenskap, framställs som antingen omöjligt att uppnå eller inte särskilt önskvärt och lockande som mål. Kanske är detta disharmoniska och motsägelsefulla slut symptomatiskt för verkliga motsägelser och konflikter i samhället och i den nationella diskursen.

Avslutning: Nationella diskurser i en postnationell tid

Vi lever i en globaliserad värld, på en jord gjord för alla. Föreställningar om enheten mellan nationen och folket och om homogena eller ”rena” nationella och etniska identiteter borde knappast kunna fungera som grund för social och ekonomisk organisering. Samhälls- och humanvetenskaperna har i decennier undersökt och beskrivit tendenser som går i motsatt riktning. Identiteter är flytande konstruktioner utan kärna eller essens, och i alla händelser är de inte främst avgjorda av ett historiskt nationellt ursprung. Vår samtid kännetecknas nämligen av kulturell hybridisering och transnationell rörlighet på snart sagt alla fronter. Mediekulturen upphäver geografiska och temporala avstånd. Även om villkoren för tillgänglighet är väldigt ojämlika i olika delar av världen är det ändå teoretiskt sant att nästan vad som helst finns på bara ett par klicks avstånd. De flesta människors tillvaro anses därför inte definierad av och begränsad till nationell tillhörighet och nationellt avgränsade kulturer och kulturarv.

Det har hävdats att globaliseringen inneburit att världen nu inträtt i ett postnationellt tillstånd, där nationer och nationella diskurser förlorat i betydelse. Tecken på detta är till exempel den överstatliga organiseringen och lagstiftningen i Europeiska unionen liksom teknisk utveckling och avregleringar som förenklat transnationell rörlighet för information, kapital och människor. [350] Det behöver kanske inte ens påpekas att dessa

350. Jfr resonemangen i Elisabet Ezra och Terry Rowden, ”General Introduction: What is Transnational Cinema?” i Elisabet Ezra och Terry Rowden (red.) *Transnational Cinema: The Film Reader*, London: Routledge 2006, s. 1–12 och Jürgen

möjligheter är ojämnt fördelade. I en sådan lägesbeskrivning är det inte alldeles klart hur föreställningar om en ökad transnationalism förhåller sig till föreställningar om det postnationella tillståndet, eftersom det förra förutsätter att det senare inte är för handen. Men det förefaller som att det kan uppfattas som olika stadier i en upplösning av nationella gränser av olika slag: juridiska, kulturella och mentala.[351] Det råder viss enighet om rörelseriktningen, men inte om exakt var vi befinner oss i denna utveckling. Hursomhelst har världen enligt många forskare redan nått en punkt där mer konservativa eller traditionella uppfattningar om nationer och nationella kulturer helt enkelt inte överensstämmer med verkligheten.[352]

Ändå tycks dessa uppfattningar seglivade. Mycket tyder på att de snarare fått en ökande känslomässig och politisk betydelse, förmodligen som en reaktion på vissa av den ökade globaliseringens uttryck. Man skulle kanske kunna se det som att nationell gemenskap är en kraftfull och tillfredställande fantasi som används som tröst och skydd mot den globaliserade världens oroande rörelser och förändringar. På en konkret politisk nivå är nationer, nationalism och föreställningar om etnicitet och särpräglade etnisk-nationella egenskaper och kulturella arv fortfarande högst aktuella. När grupper av människor ska mobiliseras politiskt är nationalistisk retorik vardagsmat.[353] Den samtida politiska utvecklingen bara de senaste åren bär syn för sägen. Donald Trumps valseger i USA hösten 2016 sammankopplades med att han nått sina väljare med en populistisk och främlingsfientlig politisk agenda under det nygamla slag-

---

Habermas, *The Postnational Constellation: Political Essays*, Cambridge MA: MIT Press 2001, passim.

351. Till exempel i Pietari Kääpä, *The Cinema of Mika Kaurismäki: Transvergent Cinemascapes, Emergent Identities*, Bristol och Chicago: Intellect 2011, s. 14ff.

352. Jfr Ulf Hedetoft och Mette Hjort, ”Introduction” i Ulf Hedetoft och Mette Hjort (red.), *The Postnational Self: Belonging and Identity*, Minneapolis och London: University of Minnesota Press 2002, s. vii–xxxii.

353. Mark Juergensmeyer, ”The Paradox of Nationalism in a Global World” i Hedetoft och Hjort (red.) 2002, s. 3–8.

ordet ”Make America Great Again”. En mycket högljudd och grov nationalism präglar politiska ledares uttalanden i länder som Ryssland och Kina för att bara nämna några exempel. I många europeiska parlament har uttalat nationalistiska partier gjort nationsfrågan till sitt huvudfokus. Den är då som regel kopplad till främlingsfientliga eller ”invandringskritiska” hållningar. Särskilt uppmärksammade har de politiska förändringarna i Ungern, Polen och Storbritannien varit. Inför presidentvalet i Frankrike 2017 handlade mycket av spekulationerna och pressbevakningen om ifall Marine Le Pen, ledaren för *Front national*, hade en reell chans att bli vald till landets president. Inom flera europeiska nationer finns separatistiska nationalistiska rörelser som vill att en del av det som formellt är en enad nation ska bli ett eget land, till exempel Skottland och Katalonien. År 2014 förlorade Scottish National Party med röstfördelningen 55,3 procent mot 44,7 procent en folkomröstning om ett självständigt Skottland. Samma år gjordes försök att få till stånd en liknande omröstning av rådgivande karaktär om nationell självständighet för Katalonien från Spanien. I valet till det katalanska parlamentet året därpå var självständighetsfrågan avgörande. Storbritanniens Brexit-beslut efter en folkomröstning 2016 att lämna EU följer samma trend. Nationer är fortfarande de huvudsakliga internationella subjekten, globaliseringens viktigaste aktörer. Den nationalistiska retorikens och protektionismens betydelse för viktiga politiska beslut förefaller öka. Denna tendens är tydlig i stora delar av världen. I den bemärkelsen lever vi inte i en postnationell värld, utan i en nynationell.

Sverige har följt samma kurva. Hela Europa, även Sverige, påverkades i mitten av 2010-talet starkt av migration, särskilt med anledning av konflikter och oro i länder som Syrien, Afghanistan, Irak och Somalia. I nyhetsbevakning och i den politiska diskussionen beskrevs det hela som en ”flyktingkris” som innebar stort lidande för de berörda migranterna och en kraftig ökning av antalet asylsökande i Sverige. I november 2015 infördes gränskontroller med det uttryckliga syftet att minska antalet flyktingar till Sverige. Den nya inriktningen av migrationspolitiken förklarades av statsminister Stefan Löfven och vice statsminister Åsa Romson

på en uppmärksammad presskonferens den 24 november 2015. Det är i korthet bakgrunden till att frågor om nationell tillhörighet, etnicitet, ”svenska värderingar” och kulturella frågor kopplade till detta stod i centrum av samhällsdebatten under andra halvan av 2010-talet, då de flesta av riksdagspartierna tycktes tävla om att slå vakt om svenskheten, och debatten om det svenska fördes ivrigt i pressen, särskilt intensivt under 2016.[354]

Att frågor om svenskhet, värderingar och kulturarv får en så stark politisk laddning och hög profil bland de flesta riksdagspartier i Sverige är ovanligt under efterkrigstiden. Endast ett tiotal år tidigare hade Sverigedemokraterna ansetts vara ett ganska extremt parti, dels genom sina kopplingar till extremhögern, dels genom sin upptagenhet av svenskhet och nation som huvudsakliga politiska hållpunkter. När företrädare för partiet 2007 ifrågasatte om Zlatan Ibrahimovic var svensk var det många som ställde sig kritiska till själva infallsvinkeln på en spelare i det svenska landslaget. Ett decennium senare var det helt normaliserat att politiker i olika partier bedömde både beteenden och värderingar i termer av svenskhet. Nationsfrågan och frågor om nationell identitet och tillhörighet har blivit bland de viktigaste på den politiska dagordningen. Det hänger ihop med att nationalism är en stark internationell trend, men beror mer specifikt på det parlamentariska läget i Sverige. Sverigedemokraterna fick efter en flera år lång period med ökande stöd i valresultat och opinionsundersökningar över 20 procent av rösterna i riksdagsvalet 2022. Denna utveckling har medfört att flera av de övriga partierna försöker minska skillnaderna mellan sin egen politik och Sverigedemokraternas, det vill säga tala mycket om svenskhet och om en mer restriktiv

354. Se till exempel: Gulan Avci, Maria Nilsson, Ulrica Westerlund och Robert Hannah, ”Genusperspektiv behövs i svensk integrationspolitik”, *Dagens Nyheter* 2016-02-05; Pär Karlsson, ”M-ledaren: ’Svenska värderingar hotas’”, *Aftonbladet* 2016-06-06; Hans Rosén och Karin Eriksson, ”Slaget om svenskheten”, *Dagens Nyheter* 2016-07-06; Patrik Lindenfors, ”Önsketänkande att svenska värderingar är universella”, *Dagens Nyheter* 2016-07-13 och Hans Olsson, ”Var tredje svensk vet inte vad som är svenskt”, *Dagens Nyheter* 2016-12-03.

migrationspolitik. Moderaterna har till exempel gjort en sådan förändring från våren 2016 och det är sannolikt att det har med Sverigedemokraternas framgångar att göra. Som en kulmen på 2016 års svenskhetsdebatt publicerade *Dagens Nyheter* i början av december ett helt kulturmagasin om nationalismen i Sverige. Bland annat innehåller numret en enkät där kulturpersonligheter ombeds svara på frågorna ”Vad är du stolt över med Sverige?” och ”Vad skäms du över med vårt land?” och chefredaktören Björn Wiman diskuterar möjligheterna för en ny svensk patriotism.[355] Allt detta vittnar om ett förändrat diskursutrymme och en tydlig förskjutning mot en mer nationalistisk och svenskhetsorienterad hållning i samtiden.

Kontinuitet och förändring i barnfilmen efter 2006

När *Förortsungar* hade premiär 2006 var det Mångkulturår i Sverige. Syftet var att ”på ett bestående sätt öka alla invånares möjligheter att delta i kulturlivet och att skapa ett samspel mellan olika kulturtraditioner.”[356] Man ville också skapa incitament för att ”offentligt finansierade kulturverksamheter på ett tydligt sätt speglar och införlivar den etniska och kulturella mångfald som finns i dagens Sverige.”[357] Svenska Filminstitutet genomförde flera aktiviteter under året, bland annat utbildning i jämställdhets- och mångfaldsfrågor för filmkonsulenter och chefer. Det kan ses som startskottet för ett decennium där mångfald blev ett viktigt och omdebatterat tema i Filminstitutets och filmkonsulenternas fördelningspolitik. I 2013 års filmavtal infördes ett tydligt jämställdhetsmål för fördelning av projektstöd mellan kvinnor och män. Samma år tillträdde Baker Karim som filmkonsulent. Han kom att stå för en delvis kontroversiell och aktivistisk hållning i mångfaldsfrågor och lanserade till exempel det normkreativa projektet *Fusion* under 2015 tillsammans

355. Björn Wiman, ”Kan man tänka sig en svensk patriotism? Varför inte.”, *Dagens Nyheter* 2016-12-04.

356. SOU 2007:50, *Mångfald är framtiden*, s. 12.

357. Ibid.

med sin kollega Klara Grunning. Kritiker i branschen vände sig mot vad de uppfattade som Filminstitutets nya identitetspolitik.[358] Denna utveckling både vittnar om och driver en förändring i svensk film i riktning mot en större etnisk mångfald.

I kapitel två diskuterades hur barnfilmer under 1940-talet uppvisade mönster som präglade filmer för alla åldrar under det föregående decenniet. Samma eftersläpning märks i barnfilmen under 2000-talet. Medan 1990-talets barnfilm i hög grad präglades av nostalgi och etnisk homogenitet fanns i film för vuxna och ungdomar en strömning med återkommande tematiseringar av etnisk diversitet och etniskt kodade konflikter. Exempel kan vara Daniel Fridells *30:e november* (1995) och Reza Baghers *Vingar av glas* (2000). Båda filmerna, som annars är ganska olika, berättar en form av Romeo och Julia-historia om kärlek över etniska gränser i Sverige. Därmed behandlas företeelser som invandring, asylpolitik, rasism och kulturella skillnader, det vill säga just sådana frågor och motiv som finns i *Förortsungar*, men som nästan helt saknas i barnfilmen under 1990-talet. Reza Bagher var vid tiden en rutinerad kortfilmsregissör, men hans långfilmsdebut exemplifierar också en rörelse mot större mångfald av bakgrunder bland regissörer och manusförfattare. Det kan diskuteras hur en upphovspersons bakgrund präglar tematik i filmer, men grovt sett kan man urskilja ett samband mellan något större etnisk diversifiering bland till exempel regissörer och en mer varierad etnisk representation i den svenska spelfilmen som helhet. Filmer som Josef Fares *Jalla! Jalla!* (2000), Mani Masserat-Agahs *Ciao Bella* (2007) och Djengo Esmers *Shoo bree* (2012) är uttryck för denna – i viss mån – ökande mångfald.

Två filmpremiärer under 2005 och 2006 står som symboler för två linjer som i detta sammanhang kan urskiljas i den svenska barnfilmen efter 2006. Den ena är *Förortsungar*, den andra är Anders Gustafssons *Percy, Buffalo Bill och jag* (2005). Gustafssons film saknar inte stråk av vemod. Men med detta sagt är den en veritabel provkarta över grepp i den idylliska och nostalgiska barnfilmtypen, med stark återklang från Saltkråkan-

358. Jfr Andreas Nordström, ”Många kritiska röster mot filminstitutets identitetspolitik”, *Dagens Nyheter* 2015-11-27.

cykeln. Efter 2006 har det intill skrivande stund inte gjorts några Astrid Lindgren-filmatiseringar, med undantag för en animerad film om Emil i Lönneberga. Likväl förs den nostalgisk-idylliska barnfilmstraditionen vidare, särskilt i filmer för yngre barn och familjefilmer. Det handlar om ytterligare en omgång av filmer om den Lilla Jönsson-ligan med start 2004, filmerna om LasseMajas detektivbyrå från 2008, 2013, 2014, 2015 och 2018 samt Sune-cykeln med tre filmer 2012–14 och ännu en *reboot* med start 2018. Till dessa cykler kan man foga minst en uppföljare till tv:s julkalender: *Hotell Gyllene Knorren – filmen* (Mikael Syrén, 2011). Även *Tjuvarnas jul – Trollkarlens dotter* (Stefan Roos och Per Simonsson, 2014) bygger på en tidigare julkalender. Den vetter mer åt saga och fantasy än åt nostalgisk historieskildring, liksom den genremässigt hybridartade barndoms- och ungdomsskildringen *Kronjuvelerna* (Ella Lemhagen, 2011). Särskilt Lemhagens film har emellertid en historiepastischiserande *mise-en-scène* som, utan övriga jämförelser, påminner om filmerna i den första cykeln om den lilla Jönssonligan liksom om LasseMaja-filmerna. Ytterligare ett par av periodens barnfilmer, som Lemhagens *Pojken med guldbyxorna* (2014) och Peter Lennstrands *Upp i det blå* (2016) utspelar sig av allt att döma i en någorlunda igenkännlig samtid, men arbetar med detaljer i kläder och rekvisita för att skapa en viss retrokvalitet med nostalgiska övertoner. Till detta intryck bidrar i *Pojken med guldbyxorna* att det rör sig om en återfilmatisering av en klassisk tv-serie från 1970-talet, och att filmen dessutom anknyter till Kalle Blomkvist-motivet.

Den samlade bedömningen efter en kort översikt är att detta är den största gruppen i barn- och familjefilmen under perioden. Antalet barnfilmer är inte särskilt stort. Beroende på var man drar gränsen mellan barnfilm, barndomsskildring och ungdomsfilm rör det sig om 25–30 filmer mellan 2006 och 2016, som främst riktar sig till barn upp till 12 år med familj. Men i den mån det är meningsfullt att generalisera i ett så litet material är den helt eller delvis idyllisk-nostalgiska barnfilmstypen en klart framträdande linje genom hela perioden. I denna linje märks den gradvis ökande mångfalden främst genom att filmerna nu mer systematiskt införlivar rollfigurer med annan etnisk bakgrund än svensk i sina

berättelser jämfört med hur det sett ut fram till mitten av 2000-talet. Det rör sig om en ökad mångfald i representationen, även om den ibland kan inskränka sig till att någon rollfigur har ett namn eller utseende som markerar annan etnicitet än svensk. Trendbrottet ligger inte i att man alltid tematiskt gör så mycket av denna diversitet, utan i det faktum att den överhuvudtaget förekommer.

Vidgar man perspektivet till filmer med en målgrupp bland äldre barn och ungdomar blir bilden en annan. Här finns en tendens att tematisera etnisk mångfald. En ytterlighet är filmer som har mångfaldsfrågor i sitt absoluta centrum och som tematiserar till exempel flyktingskap eller kulturkrockar. En sådan film är den internationella samproduktionen *Hoppet* (Petter Naess, 2007), som handlar om två Irakiska bröders flykt till Sverige, där den ena broderns stora idol Kajsa Bergqvist finns. Det görs flera liknande filmer under perioden, som den svensk-finländska *Kid Svensk* (Nanna Huolman, 2007) och *Bella & Real – The Movie* (Börje Peratt, 2010) om en kurdisk flicka i övre tonåren som brinner för fotboll. I flertalet ungdomsfilmer som produceras speglas emellertid etnisk och kulturell mångfald, inte minst genom skildringar av mer eller mindre kriminella, mångetniska förortsmiljöer. Där fullföljs linjen från *30:e november*, och det är uppenbart att normen för ungdomsskildringar förändrats till att representation av olika etniciteter och kulturella bakgrunder är det normala. Representation av etnisk mångfald hör samman med anspråk på filmisk realism i samtidsskildringar av ungas liv. Här finns en glidande skala från att man, liksom i barnfilmen för yngre barn, inkluderar rollfigurer med annan bakgrund, vidare till filmer där den mångetniska miljön betonas starkare som en viktig aspekt av berättelsen. På denna skala placerar sig filmer som *Linas kvällsbok* (Hella Joof, 2007) och *Rosa – The Movie* (Manne Lindwall, 2007) i den ena änden. I den andra finner vi skildringar av en hårdare vardag för ungdomar i filmer som *Säg att du älskar mig* (Daniel Fridell, 2007) och *7X – lika barn leka bäst* (Emil Jonsvik, 2010). Det är troligt att denna utveckling mot en ökande mångfald kommer att prägla såväl barn- som ungdomsfilmer i framtiden. En aspekt av detta fenomen är att filmerna, liksom *Förortsungar*, tenderar att

lägga särskild vikt vid etniska skillnader genom olika typer av kontrastverkan och konfliktkonstruktion. På det sättet bidrar de till en problematisering av samtida etniska förhållanden och konflikter i Sverige.

Sveriges minne och Saltkråkan

I april 2021 presenterade Sveriges television företagets nya storsatsning Sveriges minne. Projektet planerades inledningsvis bestå av fyra delar: två kulturdokumentärer om Selma Lagerlöf respektive Evert Taube, en stor dokumentärserie med titeln *Historien om Sverige* samt en nyinspelning av *Vi på Saltkråkan*. Programdirektören Eva Beckman förklarade att televisionen har en viktig funktion för minnet. Hon syftade på det nationellt definierade minne Sveriges befolkning delar och som kan gestaltas genom televisionen – som i den nämnda dokumentärserien – och som utgörs av minnen av televisionen, till exempel av klassiska tv-serier. *Vi på Saltkråkan* identifieras som en älskad serie som ”generationer av svenskar har en relation till.”[359] Flera av Astrid Lindgrens verk, skriver Beckman, kommer förhoppningsvis att televiseras längre fram. Satsningen motiveras i nationsbyggande termer:

> Varför är den här satsningen viktig? Det finns mycket att glädjas åt i den explosionsartade utveckling som tv-landskapet har genomgått de senaste åren. De globala aktörerna har bidragit med en enorm volym av utbud av hög kvalitet, och publiken har aldrig haft så mycket bra television att välja mellan som idag. En sak kan man dock vara säker på. De globala jättarna kommer aldrig att satsa på svenskt innehåll annat än undantagsvis, och de kommer inte att göra programmen tillgängliga för alla i Sverige. Därför är det en viktig uppgift för SVT att skapa berättelser som är extra relevanta för den svenska publiken och som blir en gemensam tillgång för alla.[360]

---

359. Eva Beckman, ”Därför satsar SVT nu på att bygga Sveriges minne”, publicerad 2021-04-22, läst 2021-04-22, https://omoss.svt.se/arkiv/bloggarkiv/2021-04-22-darfor-satsar-svt-nu-pa-att-bygga-sveriges-minne.html.

360. Beckman 2021.

Resonemanget är detsamma som i de utredningar om stöd till svensk film och svensk barnfilm som diskuterades i kapitel två. Den nationalistiska hållningen är nedtonad, men den bärande bilden av en liten medie-nation omgiven av globala jättar anknyter till välbekant nationalistisk retorik.

Den särskilda laddning som *Vi på Saltkråkan* har i Sverige manifesterade sig i den efterföljande debatten och nyhetsbevakningen. Stort utrymme fick skådespelarna Ulf Brunnberg och Louise Edlind, som spelade Malin i Saltkråkan-cykeln. I tv-programmet *Mötet* lade Edlind och Brunnberg fram sina synpunkter i maj 2021. Det avspeglar en del av angreppen mot planerna för den nya Saltkråkan-serien, att Edlind tidigt i programmet introducerar nation, etnicitet och mångfald som positiva värden: ”Jag tycker Saltkråkan kan få fortsätta vara en gemensamhetsskapande bild av Sverige. Men en som är lite breddad. En bild av Sverige som inte är så väldigt blond och blåögd, om du förstår vad jag menar?”[361] Brunnberg verkar i stället mena att det finns en risk att Sveriges televisions mångfaldsuppdrag ska få genomslag i nyteleviseringen och att det i sådana fall vore ett uttryck för en tidstypisk politisk korrekthet. Han är inte helt tydlig, men samtalet glider snabbt in på dagens mångetniska Sverige och hur det – eventuellt – ska avspeglas i den nya Saltkråkan. Brunnberg menar att om man ska göra en ny version ”då ska man visa svenskheten, då ska man visa traditionerna, då ska man visa det sociala mönstret, och inte försöka blanda upp det och göra något slags konstgjord andning av det.”[362]

Detta samtal skulle kanske kunna sammanfatta konfliktlinjen i den bredare debatt som fördes inte minst på sociala medier. Den kretsade i mångt och mycket kring synen på svenskhet och Saltkråkan-cykelns roll i denna svenskhet. På ena sidan ett bejakande av mångfald och en positiv

361. Avsnittet av *Mötet* sändes enligt uppgift 2021-05-24. Jfr Alice Nordevik, ”Ulf Brunnbergs ilska mot nyinspelning av Saltkråkan: ’PK’”, publicerad 2021-05-22, läst 2022-05-05, https://www.svt.se/kultur/saltkrakan-malin-om-reaktionerna-overdrivna. Citerat från SVT-play 2022-05-05.

362. Ibid.

hållning till en uppdatering av en svensk klassiker, som vore mer gångbar och sann i det nya Sverige. På andra sidan uttryck för att en sådan uppdatering skulle förvanska den svenskhet som förknippas med berättelsen.

Bland kultursidornas mer professionella debattörer delades också fältet i ett för och ett – kraftfullare –emot. Motståndarna ifrågasatte främst om nyinspelningen var en god konstnärlig idé, eller mest ett uttryck för nostalgi och idétorka. Gunilla Brodrej i *Expressen* lyfte emellertid fram och problematiserade det nationsbyggande ärendet i hela satsningen på Sveriges minne: ”Jag kan inte komma ifrån känslan av att SVT håller upp en svensk flagga mot populister och troll som älskar att påpeka hur vinklat och vänster och multikulturellt Public service har blivit. *Vad sa ni nu då?*”[363]

Det är talande att blotta tanken på en ny Saltkråkan kan orsaka en så pass omfattande debatt. Vid tiden offentliggjordes inga detaljer om produktionen, bara själva idén och det faktum att serien skulle utspela sig i ett samtida Sverige. Filmforskaren Kim Khavar Fahlstedt har konstaterat att de starka reaktionerna berodde på att ”Saltkråkan blivit en del av vår nationella självbild.”[364] Att det kanske fanns en fruktan att denna självbild skulle gå förlorad. Etniska motsättningar och spänningar inom Sverige går som ett spöke genom debatten, liksom svenskhetens förhållande till nationell gemenskap. I skrivande stund är det inte känt hur den nya Saltkråkan kommer att se ut eller tas emot. Men i de föreställningar om nyteleviseringen som kan avläsas i debatten finns samma problematik som präglar uppdateringen av *Rännstensungar* till *Förortsungar*. Det grepp som är avsett att utvidga svenskhetens betydelse och gränser aktualiserar samtidigt samhälleliga motsättningar.

---

363. Gunilla Brodrej, ”Kan vi inte få slippa ’Vi på Saltkråkan’?”, *Expressen* 2021-04-23.

364. Alice Nordevik, ”Filmforskaren: ’Saltkråkan har blivit en del av vår nationella självbild’”, publicerad 2021-05-22, läst 2022-05-05, https://www.svt.se/kultur/filmforskaren-saltkrakan-har-blivit-en-del-av-var-nationella-sjalvbild.

Från nationsbyggande till längtan: barnfilmens funktioner

Nationalism är paradoxalt nog ett internationellt paradigm. Den tar sig liknande uttryck i olika nationella sammanhang, där framhävandet av det nationellt särpräglade och unika formerar nationella diskurser. Nationella filmkulturer deltar i denna formering genom skildringar av folkens särdrag, deras värderingar och historia, nationernas sköna natur och deras hjältar i den stora och i den lilla världen. Samtidigt är denna utveckling inte identisk, utan uppvisar betydelsefulla skillnader, historiska såväl som geografiska och kulturella. Ändå kan man förmoda att barnfilm i andra länder uppvisar liknande mönster som den svenska barnfilmen när det gäller kopplingen till en nationell diskurs.

Det finns också en del forskning som belyser frågan och som tangerar teman i denna studie. Till exempel menar filmvetaren Bruce Williams i en essä om den albanska barnfilmsregissören Xhanfise Keko, att hennes filmer måste förstås utifrån Hoxha-regimens kulturpedagogiska ambitioner. Det innebar i Albanien under 1960- och 1970-talen att kultur och konst skulle ge unga människor en ”immunitet” mot borgerlig ideologi och främmande estetiska ideal.[365] Enver Hoxha, som citeras i artikeln, framhävde den nationella aspekten av Albaniens kommunistiska kulturpolitik, och menade att landet strävade efter att skapa utbildning och kultur som blockerade främmande, dekadent inflytande.[366] Detta nationalistiska kulturpolitiska anslag påminner mycket om de tankar som vägledde den svenska film- och barnfilmspolitiken under 1940- och 1950-talen. Samtidigt visar exemplet på de betydelsefulla skillnader som gör att det är svårt att hävda att den albanska barnfilmen i detta avseende liknar den svenska på ett avgörande sätt, att det handlar om ”samma” mönster.

---

365. Bruce Williams, ”Two Degrees of Separation: Xhanfise Keko and the Albanian Children’s Film”, *Framework: The Journal of Cinema & Media*, nr 1/2013, s. 44.

366. Ibid.

När det gäller frågan om etnicitet och etnisk variation i barn- och familjefilmer är den amerikanska filmen och nationella kulturen ofta i forskningsfokus. I en kritisk artikel om mångfaldsfrågor i amerikansk barnfilm konstaterar litteraturvetaren Heather Neff att:

> In no genre of filmmaking is America's discomfort with the politics of racial identity more evident than in children's film, where a scaffold of tolerance and an acceptance of diversity is erected over a treacherous and deceptive terrain of ignorance, fear, and racism. And yet no other film genre is equally adept at capturing the nation's desire to commodify and appropriate any aspect of marginalized culture that might be "useful" to the development of the American "self".[367]

Detta generella omdöme påminner onekligen om de specifika motsättningar och blinda fläckar som präglar *Förortsungar* i den analys som gjordes ovan. Men återigen är de samhälleliga villkoren och de filmiska uttrycken i Sverige respektive USA så pass olikartade att de mönsterlikheter som kan skönjas ligger på en hög abstraktionsnivå, bortom de konkreta uttryck för en nationell kultur som studier som dessa försöker ringa in. Därför har jag i detta arbete avstått från ett systematiskt komparativt perspektiv och i stället arbetat med Sverige som ett specialfall av en tendens som finns även i andra filmkulturer.

Den svenska barnfilmen har inledningsvis under 1940-talet en nationsbyggande funktion. I kapitel två visas hur den första vågen av svensk barnfilm både speglar och förmedlar medborgarideal som mer eller mindre självfallet antas uttrycka och förstärka det bästa av det svenska. Barn och film hade då under decennier diskuterats som ett problemområde. I debatt och statliga offentliga utredningar växer en övertygelse om att det är ett nationellt intresse att skapa bättre förutsättningar för produktion av god film för barn. Inte minst i utredningarna som berör film under 1940- och 1950-talen framhävs den roll filmen bör ha för att hålla

367. Heather Neff, "Strange Faces in the Mirror: The Ethics of Diversity in Children's Films", *The Lion and the Unicorn*, nr 1/1996, s. 54.

den ”svenska egenarten levande”.[368] Detta skiljer inte ut barnfilmen från annan film. Tvärtom har många filmer även för vuxna en sådan funktion. Möjligen är det didaktiska draget tydligare i barnfilmens lektioner i nationellt kodat folkvett. Detta folkvett utvecklas i ett samhälle präglat av motsättningar som måste överbryggas. Det handlar i detta skede framför allt om klassmotsättningar. En analys av genombrottsverket *Rännstensungar* visar till exempel att filmen konstruerar en svenskt kodad gemenskap över klassgränserna, bland annat genom att definiera ett svenskt centrum med hjälp av etniska *outsiders*.

Genom 1950-talet och in på 1960-talet utmålas denna svenska gemenskap alltmer som en idyll, inte minst på de imaginära platser Astrid Lindgren skapat, som Saltkråkan, Lillköping och Bullerbyn. Det är små Sverige i miniatyr, nostalgiskt skildrade redan i den samtid som såg dem första gången på tv-skärmen och den vita duken. I kapitel tre diskuteras hur tv-serierna och filmerna som utspelar sig i skärgårdsidyllen Saltkråkan framställer ett pastoralt ideal och utspelar sig i en idealiserad variant av det nationella landskapet. Ikonografin hämtar sin nationsförhärligande kraft från den nationalromantiska strömningen i bildkonsten runt sekelskiftet 1900. En analys av den historiska receptionen av Saltkråkan-cykeln visar dessutom att Saltkråkans svenskhet bara tilltagit genom åren, för att under 1990-talet omnämnas som ”det svenskaste vi har.”

Efter ett avbrott under 1970-talet, då barnfilmsdiskursen slutade handla om svenskhet och nation, följer ett veritabelt folkhemsnostalgiskt skred under 1980- och 1990-talen. Särskilt Astrid Lindgrens verk återfilmatiseras. I kapitel fyra behandlas den till ovanligt stora delar historiska och tillbakablickande barnfilmen under denna period. Dessa filmer är en del av en generell, återblickande trend som får många uttryck under perioden. Nostalgi och film diskuteras, och i flera filmanalyser framgår att den filmiska nostalgin i tidens barnfilm kan kategoriseras i ett antal typiska grepp. Trenderna i barnfilmen sammanfaller med, och göder, en folkhemsnostalgisk strömning i hela den svenska kulturen, som snart även

368. SOU 1951:1, s. 24.

får sitt politiska uttryck i populistisk politisk retorik från företrädare för partier som Ny Demokrati och Sverigedemokraterna.

I det femte och avslutande kapitlet behandlas 2000-talets barnfilm. I den samhälleliga kontext som ofta benämns som ”det nya Sverige”, det vill säga ett mångkulturellt land präglat av flera större migrationsvågor, har 1930- och 1940-talens centrala klasskonflikt delvis omdefinierats i etniska termer. Det gäller i samhällsdebatten i stort och även i barnfilmen. Denna komplexa verklighet adresseras uttryckligen i filmen *Förortsungar*, som med nostalgiska blinkningar till barnfilmstraditionen försöker teckna förorten som en plats där en ny gemenskap behöver skapas över etniska gränser. En diskussion om hur filmen hanterar sitt stoff i relation till *Rännstensungar* visar att förlagans hänvisning till en nationell och etnisk gemenskap måste ifrågasättas. Därmed slutar filmen i ovisshet och utan den tydliga förhoppning om försoning inom en nationell kontext som var självklar under 1940-talet.

Den bild som växer fram av den svenska barnfilmens funktioner i en nationell diskurs i Sverige visar på mönster av såväl kontinuitet som förändring. Intill skrivande stund har en stark strömning i den svenska barnfilmen ett nostalgiskt fokus på idylliska lokala gemenskaper som nu i snart åtta decennier kopplats på olika sätt till svenskhet och nationell gemenskap. Samtidigt har såväl tonen som riktningen förändrats. Den nationsbyggande funktionen och den framtidsinriktade optimismen i den tidiga barnfilmen, som svarade mot kulturella och politiska förväntningar på god barnfilm, har idag utvecklats till en tudelad form. Den ena delen idylliserande och tillbakablickande, fylld av minnen av vad som gärna framstår som en bättre tid. Den andra med en inriktning på att skildra ett mångetniskt samtida samhälle. I denna andra strömning tenderar etnicitet och etniskt kodade motsättningar att skildras som problem.

Inför framtiden är det kanske nödvändigt att fråga sig vilken plats svenskhet och frågor om nationell gemenskap kommer att ha, och vilken plats de bör ha, i samhället i stort liksom i filmer riktade till barn. Den främsta kontinuiteten i barnfilmen är dess fostrande roll. Är det fortsatt relevant att försöka bearbeta svenskheten och fostra barn till svenskar

genom de skildringar barnfilmen förmedlar? Eller vore det kanske möjligt och önskvärt att i högre grad gestalta bortom och utanför etniska och nationella kategoriseringar?

Källor, litteratur och filmer

Otryckt material

Beckman, Eva, ”Därför satsar SVT nu på att bygga Sveriges minne”, publicerad 2021-04-22, läst 2021-04-22, https://omoss.svt.se/arkiv/bloggarkiv/2021-04-22-darfor-satsar-svt-nu-pa-att-bygga-sveriges-minne.html.

Bornebusch, Arne, ”Anteckningar rörande den s. k. testningen av filmen ’Det var en gång…’”, odaterad, kopia i författarens ägo.

Branner, Suzanne, Christina Olofson och Margareta Vinterheden, ”Öppet brev till Anna Serner: Makt att tolka verkligheten?”, *Feministiskt Perspektiv*, publicerad 2016-06-17. Webtidskrift, läst 2021-01-14, https://feministisktperspektiv.se/2016/06/17/oppet-brev-till-anna-serner/

Brolinson, Per-Erik, *Utländska inflytanden på den svenska visan*, Stockholm: Stockholms universitet, Institutionen för musik- och teatervetenskap 2007.

”En undersökning av TV- och Radiopublikens storlek och reaktioner. Fredagen den 7 och lördagen den 8 februari 1964”, PUB 17/64 unders.nr R-TV 1/64, sb:k.

Hedlund, Stina, *”Problemet” barn och film – om hur filmer för barn har stoppats, rekommenderats och organiserats i Sverige*, Pk-uppsats, Institutionen för Teater- och filmvetenskap, Stockholms universitet 1991.

Mötet (tv-program) SVT1 2021-05-24. Sett på SVT-play 2022-05-05.

Nordevik, Alice, ”Filmforskaren: ’Saltkråkan har blivit en del av vår nationella självbild’”, publicerad 2021-05-22, läst 2022-05-05, https://www.svt.se/kultur/filmforskaren-saltkrakan-har-blivit-en-del-av-var-nationella-sjalvbild.

Nordevik, Alice, ”Ulf Brunnbergs ilska mot nyinspelning av Saltkråkan: ’PK’”, publicerad 2021-05-22, läst 2022-05-05, https://www.svt.se/kultur/saltkrakan-malin-om-reaktionerna-overdrivna.

Pressmeddelande från Sveriges Television (1991), ”Vi på Saltkråkan”, VIPÅSALT.134 ÅW. (Svenska Filminstitutets arkiv).

Söder, Björn, tal till Sverigedemokraternas landsdagar 2009. Texten har tagits

bort från Sverigedemokraternas hemsida. Kopia i författarens ägo.
Ursing, Anna Maria och Agneta Wirén, *Svensk Barnfilm: Försök till en kartläggning*, Research Report No. 30, Lund: Research Group for the Dramatic Arts 1971.

Tryckt material

Böcker och akademiska artiklar

Adolfsson, Eva, Ulf Eriksson och Birgitta Holm, ”Anpassning, flykt, uppror: barnboken och verkligheten”, *Ord & bild* 5/1971, s. 299–314.
Ambjörnsson, Gunila, *Skräpkultur åt barnen*, Stockholm: Bokförlaget Aldus/Bonniers 1968.
Ambjörnsson, Ronny, ”Ellen Key: Miljö, liv, idéer” i Ronny Ambjörnsson (red.), Ellen Key, *Hemmets århundrade*, Stockholm: Bokförlaget Aldus 1976, s. 11–59.
Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Revised edition, London: Verso 1991.
Andersson, Jenny, *När framtiden redan hänt: Socialdemokratin och folkhemsnostalgin*, Stockholm: Ordfront 2009.
Arnstberg, Karl-Olov, *Svenskhet: Den kulturförnekande kulturen*, Stockholm: Carlsson 1989.
Aronsson, Peter, *Historiebruk – att använda det förflutna*, Lund: Studentlitteratur 2004.
Aronsson, Peter, ”Historiekultur i förändring”, i Peter Aronsson (red.) *Makten över minnet. Historiekultur i förändring*, Lund: Studentlitteratur 2000, s. 7–33.
Arvidsson, Gösta, *Gustavsberg: Porslinet. Fabriken. Konstnärerna*, Norstedts: Stockholm 2007.
Bazalgette, Cary och Terry Staples, ”Unshrinking the Kids: Children’s Cinema and the Family Film” i Cary Bazalgette och David Buckingham (red.), *In Front of the Children: Screen Entertainment and Young Audiences*, London: BFI Publishing 1995.
Bell, Elizabeth, Lynda Haas och Laura Sells (red.), *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture*, Bloomington: Indiana University Press 1995.
Bengtsson, Bengt, *Ungdom i fara – ungdomsproblem i svensk spelfilm 1942–1962*, Stockholm/Uppsala: Stockholms universitet 1998.
Berggren, Henrik, och Lars Trägårdh, Är svensken människa: Gemenskap och oberoende i det moderna Sverige, Stockholm: Norstedts 2006.
Bergstrand, Carl-Martin, *Tattarplågan: Tattarna i svenskt folkliv*, Göteborg: N. J. Gumperts förlag 1942.

Billig, Michael, *Banal Nationalism*, London: SAGE publications 1995.

Björck, Staffan, *Heidenstam och sekelskiftets Sverige: Studier i hans nationella och sociala författarskap*, Stockholm: Natur & Kultur 1946.

Björklund, Carl Johan, *Kampen om filmen: En studie i filmens sociologi*, Stockholm: Svenska Skriftställare Förbundets Förlag 1945.

Blomberg, Eva, ”Vett och vetande, hur och hållning: Magister Film i folkbildningens tjänst”, *Häften för kritiska studier* nr 1/2001, s. 33–50.

Blomgren, Roger, *Staten och filmen: svensk filmpolitik 1909–1993*, Hedemora: Gidlunds förlag 1998

Boëthius, Ulf, *När Nick Carter drevs på flykten: Kampen mot ”smutslitteraturen” i Sverige 1908–1908*, Södertälje: Gidlunds 1989.

Boym, Svetlana, *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books 2001.

Broberg, Gunnar, ”När svenskarna uppfann Sverige: Anteckningar till ett hundraårsjubileum” i *Svensk historia underifrån 1: Tänka, tycka, tro*, Stockholm: Ordfronts förlag 1993, s. 171–196.

Broberg, Gunnar, *Statlig rasforskning: En historik över rasbiologiska institutet*, Ugglan nr 4, Lund: Lund Studies in the History of Sciences and Ideas 1995.

Broberg, Gunnar, ”Upptäckten av land och folk (1500–1900)” i Gunnar Broberg (red.) *Gyllene äpplen: svensk idéhistorisk läsebok*, Stockholm: Atlantis 1991, s. 671–677.

Brodén, Daniel, *Folkhemmets skuggbilder: en kulturanalytisk genrestudie av svensk kriminalfiktion i film och TV*, Stockholm: Ekholm & Tegebjer 2008.

Brown, Noel, *British Children’s Cinema: From the Thief of Baghdad to Wallace and Gromit*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2017.

Brown, Noel, *The Children’s Film: Genre, Nation and Narrative*, London och New York: Wallflower 2017.

Böök, Fredrik, *Svensk vardag: Essayer*, Stockholm: P. A. Norstedt & Söners förlag 1922.

Carlsson, Sten, *Svensk Historia II: Tiden efter 1718*, Stockholm: Bonniers 1961.

Christensson, Jakob, *Landskapet i våra hjärtan: En essä om svenskars naturumgänge och identitetssökande*, Lund: Historiska Media 2002.

Cronqvist, Marie, *Mannen i mitten: Ett spiondrama i kallakrigskultur*, Stockholm: Carlsson 2004.

Dahlqvist, Hans, ”Folkhemsbegreppet: Rudolf Kjellén vs Per Albin Hansson”, *Historisk tidskrift*, nr 122/2002, s. 445–465.

Daun, Åke, *Svensk mentalitet: ett jämförande perspektiv*, Stockholm: Rabén & Sjögren 1989.

Davis, Fred, *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*, New York: The Free Press 1979.

Drotner, Kirsten, ”Modernity and Media Panics”, i Michael Skovmand och Kim Schrøder (red.), *Media Cultures: Reappraising Transnational Media*, London: Routledge 1992, s. 42–62.

Dyer, Richard, *White*, London och New York: Routledge, [1997] 1999.

Edlund, Elisabeth och Andreas Hoffsten (red.), *Inte bara Emil: Bok blir film*, Stockholm: Filminstitutet 1991.

Edquist, Samuel, ”Blå som himmelen och gul som solen. Om vänstern och den svenska nationalismen kring sekelskiftet 1900” i Lars Petterson (red.), *I nationens intresse: Ett och annat om territorier, romaner, röda stugor och statistik*, Uppsala: Opuscula Historica Upsaliensia nr 21 1999, s. 71–100.

Edquist, Samuel, ”En folklig svenskhet? Nationalismen och folkrörelserna i vår tid”, i Urban Lundberg och Mattias Tydén (red.) *Sverigebilder: Det nationellas betydelser i politik och vardag*, Stockholm: Institutet för framtidsstudier 2008, s. 29–48.

Edquist, Samuel, *Nyktra svenskar: Godtemplarrörelsen och den nationella identiteten*, Diss. Uppsala universitet 2001.

Edström, Vivi, *Astrid Lindgren: Vildtoring och lägereld*, Stockholm: Rabén & Sjögren 1992.

Ekelöf, Gunnar, *Skrifter 1*, Stockholm: Bonniers 1991.

Ellis, John, *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*, (revised edition), London: Routledge 1992.

Ezra, Elisabet och Terry Rowden, ”General Introduction: What is Transnational Cinema?” i Elisabet Ezra och Terry Rowden (red.) *Transnational Cinema: The Film Reader*, London: Routledge 2006, s. 1–12.

Field, Mary, *Children and Films: A Study of Boys and Girls in the Cinema*, Dunfermline: Carnegie United Kingdom Trust 1954.

Field, Mary, *Good Company: The Story of the Children's Entertainment Film Movement in Great Britain 1943–1950*, London: Longmans Green 1952.

Florin, Bo, *Den nationella stilen: Studier i den svenska filmens guldålder*, Stockholm: Aura 1997.

Frascina, Francis,”The New York Times, Norman Rockwell, and the new patriotism”, *Journal of Visual Culture* nr 2/2003, s. 99-130.

Freud, Sigmund, ”Fetishism” i *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. 21 (1927–1931), London: Hogarth 1961, s. 147–158.

Frykman, Jonas, ”Nationella ord och handlingar” i Billy Ehn, Jonas Frykman och Orvar Löfgren, *Försvenskningen av Sverige: Det nationellas förvandlingar*, Stockholm: Natur & kultur 1993, s 120–160.

Frykman, Jonas, ”Svensk mentalitet: Mellan modernitet och kulturell nationalism”, i Kurt Almqvist och Kay Glans (red.) *Den svenska framgångssagan?*, Stockholm: Fischer & Co 2001, s. 133–147.

Furhammar, Leif, *Filmen i Sverige: En historia i tio kapitel och en fortsättning* [tredje reviderade och utökade upplagan], Stockholm: Dialogos i samarbete med Svenska Filminstitutet 2003.

Furhammar, Leif, *Folklighetsfabriken: Porträtt av ett svenskt filmbolag*, Stockholm: Bokförlaget PAN/Norstedts 1979.

Geber, Nils-Hugo, ”Den problematiska ’svenskheten’: Anteckningar om etniska strategier i svensk biograffilm och TV-produktion”, *Filmhäftet* nr 53/1986, s. 4–14.

Geijer, Erik Gustaf, *Svea rikes häfder* i *Samlade skrifter*, senare afdelningen, första bandet, Stockholm: P. A. Norstedt & söner 1850.

Gellner, Ernest, *Nations and Nationalism*, Oxford: Blackwell 1983.

Gervais, Marc, *Ingmar Bergman: Magician and Prophet*, Montreal och Kingston, London, Ithaca: McGill-Queen’s University Press 1999.

Goldstein, Ruth, och Edith Zornow, *The Screen Image of Youth: Movies About Children and Adolescents*, Metuchen, NJ: Scarecrow Press 1980.

Guffey, Elizabeth E. *Retro: The Culture of Revival*, London: Reaktion Books 2006.

Gustafsson, Tommy, *En fiende till civilisationen: manlighet, genusrelationer, sexualitet och rasstereotyper i svensk filmkultur under 1920-talet*, Lund: Sekel bokförlag 2007.

Gustafsson, Tommy, ”Film, censur och videovåld under 1900-talet” i Tommy Gustafsson och Klara Arnberg, *Moralpanik och lågkultur: Genus- och mediehistoriska analyser 1900–2012*, Stockholm: Bokförlaget Atlas 2013, s. 41–93.

Götz, Norbert, ”Den moderna tomtebolyckan”, i Kurt Almqvist och Kay Glans (red.) *Den svenska framgångssagan?*, Stockholm: Fischer & Co 2001, s. 103–115.

Habermas, Jürgen, *The Postnational Constellation: Political Essays*, Cambridge MA: MIT Press 2001.

Haglund, Magnus, *Åke Hodell*, Natur & Kultur, Stockholm 2009.

Halbwachs, Maurice, *On Collective Memory*, Chicago och London: The University of Chicago Press 1992.

Hall, Patrik, *Den svenskaste historien: Nationalism i Sverige under sex sekler*, Stockholm: Carlsson 2000.

Hall, Stuart, ”The Spectacle of the ’Other’” i Stuart Hall, Jessica Evans och Sean Nixon (red.) *Representation*, Second edition, London, Thousand Oaks, Dheli och Singapore: Sage Publications 2013 [1997], s. 215–271.

Hall, Stuart, ”The Work of Representation” i Stuart Hall, Jessica Evans och Sean Nixon (red.) *Representation*, Second edition, London, Thousand Oaks, Dheli och Singapore: Sage Publications 2013 [1997], s. 1–47.

Halperin, David M, *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*, New Haven: Yale University Press 1983.

Hansson, Per Albin, *Demokrati: Tal och uppsatser*, Stockholm: Tiden 1935.

Hedetoft, Ulf, och Mette Hjort, ”Introduction” i Ulf Hedetoft och Mette Hjort (red.), *The Postnational Self: Belonging and Identity*, Minneapolis och London: University of Minnesota Press 2002, s. vii–xxxii.

Hemelryk Donald, Stephanie, *Little Friends: Children’s Film and Media Culture in China*, Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers 2005.

Hermansson, Casie och Janet Zepernick, ”Children’s Film and Television: Contexts and New Directions” i Casie Hermansson och Janet Zepernick (red.), *The Palgrave Handbook of Children’s Film and Television*, London: Palgrave Macmillan 2019, s. 1–33.

Herzfeld, Michael, *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State*, New York: Routledge 1997.

Higson, Andrew, *English Heritage, English Cinema: Costume Drama since 1980*, Oxford: Oxford University Press 2003.

Higson, Andrew, *Film England: Culturally English Filmmaking since the 1990s*, London: I. B. Tauris 2011.

Higson, Andrew, ”Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film”, i Lester Friedman (red.) *Fires were Started: British Cinema and Thatcherism*, Minneapolis och London: University of Minnesota Press och UCL Press 1993, s. 109–129.

Higson, Andrew, ”The Concept of National Cinema” i Alan Williams (red.) *Film and Nationalism*, London med flera förlagsorter: Rutgers University Press 2002 [ursprungligen publicerad i *Screen* 1999], s. 52–67.

Higson, Andrew, ”The Limiting Imagination of National Cinema” i Mette Hjort och Scott MacKenzie (red.) *Cinema and Nation*, London och New York: Routledge 2000 [omtryckt 2009], s. 63–74.

Higson, Andrew, *Waving the flag: Constructing a National Cinema in Britain*, Oxford: Oxford University Press 1995.

Hirdman, Yvonne, *Att lägga livet till rätta – studier i svensk folkhemspolitik* (andra upplagan), Stockholm: Carlsson 2000 [1989].

Hjort, Mette, ”Themes of Nation” i Mette Hjort och Scott MacKenzie (red.) *Cinema and Nation*, London och New York: Routledge 2000 [omtryckt 2009], s. 103–117.

Holmlund, Christine, ”Pippi and her pals”, *Cinema Journal* 42, Winter 2003, s. 3–24.

Hylland Eriksen, Thomas, *Ethnicity and Nationalism: Anthropological Perspectives*, New York: Pluto Press 2010 [1994].

Hägg, Göran, *Välfärdsåren: Svensk historia 1945–1986*, Stockholm: Wahlström & Widstrand 2005.

Häggbom, Råland, *Barn och film*, Uppsala: Bokförlaget Medborgarskolan 1956.

Isaksson, Anders, ”Per Albin Hansson – Fosterlandet, Folkhemmet, Svenskmannagärningen” i Alf W Johansson (red.), *Vad är Sverige: Röster om svensk nationell identitet*, Stockholm: Prisma 2001, 227–252.

Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London och New York: Verso 1991.

Janson, Malena, *Bio för barnens bästa? Svensk barnfilm som fostran och fritidsnöje under 60 år*, Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis 2007.

Janson, Malena, ”Estetiseringen av barnkroppen: några filmhistoriska nedslag”, i Malena Janson (red.) *Barnnorm och kroppsform – om ideal och sexualitet i barnkulturen*, Stockholm: Centrum för barnkulturforskning 2019, s. 37–61.

Jarvie, Ian, ”National Cinema: A theoretical assessment” i Mette Hjort och Scott MacKenzie (red.) *Cinema and Nation*, London och New York: Routledge 2000 [omtryckt 2009], s. 75–87.

Johannisson, Karin, *Nostalgia: En känslas historia*, Stockholm: Bonnier essä 2001.

Johansson, Alf W, ”Inledning: svensk nationalism och identitet efter andra världskriget”, i Alf W Johansson (red.) *Vad är Sverige: Röster om svensk nationell identitet*, Stockholm: Prisma 2001, s. 7–17.

Juergensmeyer, Mark, ”The Paradox of Nationalism in a Global World” i Ulf Hedetoft och Mette Hjort (red.), *The Postnational Self: Belonging and Identity*, Minneapolis och London: University of Minnesota Press 2002, s. 3–17.

Jönsson, Mats, ”’Den kungliga skölden’ – Per Albin Hansson, Gustaf V och medierna 1940”, i Mats Jönsson och Pelle Snickars (red.), *Medier & Politik: Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*, Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv 2007, s. 159–205.

Jönsson, Mats, *Film och historia: Historisk hollywoodfilm 1960–2000*, Lund: Diss. Lunds universitet 2004.

Karlsson, Petter och Johan Erséus, *Från snickerboa till Villa Villekulla: Astrid Lindgrens filmvärld*, Stockholm: Forum 2004.

Koskinen, Maaret, ”The Typically Swedish in Ingmar Bergman”, *Chaplin*, 25th anniversary issue (English-language edition) 1984, s. 5–11.

Kristoffersson, Sara, *Design by IKEA: A Cultural History*, London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury 2014.

Kylhammar, Martin, *Den tidlöse modernisten: En essäbok*, Stockholm: Carlsson Bokförlag 2004.

Kylhammar, Martin, *Maskin och idyll: Teknik och pastorala ideal hos Strindberg och Heidenstam*, Malmö: Liber förlag 1985.

Källström, Lisa, ”Var ligger egentligen Bullerbyn? Föreställningar om svensk kultur i tysk populärkultur”, i Sara Kärrholm och Paul Tenngart (red.) *Barnlitteraturens värden och värderingar*, Lund: Studentlitteratur 2012, s. 121–134.

Kääpä, Pietari, *The Cinema of Mika Kaurismäki: Transvergent Cinemascapes, Emergent Identities*, Bristol och Chicago: Intellect 2011.

Lagergren, Fredrika, *På andra sidan välfärdsstaten: En studie i politiska idéers betydelse*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion 1999.

Larsson, Jan, *Hemmet vi ärvde: Om folkhemmet, identiteten och den gemensamma framtiden*, Stockholm: Arena/Institutet för framtidsstudier 1994.

Lefebvre, Martin, ”Between Setting and Landscape in the Cinema” i Martin Lefebvre (red.) *Landscape and Film*, New York och London: Routledge 2006, s. 19–59.

Leitch, Thomas M., ”Twice-told tales: the rhetoric of the remake”, *Literature/Film Quarterly*, nr 3/1990, s. 138–149.

Lennartsson, Claes, ”Identitet och politik – en diskursstudie av svensk filmpolitik” i Helene Egeland och Jenny Johannisson (red.) *Kultur, plats, identitet: Det lokalas betydelse i en globaliserad värld*, Nora: Bokförlaget Nya Doxa 2003, s. 91–117.

Lindengren, Joakim, *Jag Joakim*, Göteborg: Optimal Press 2004.

Linderborg, Åsa, *Socialdemokraterna skriver historia. Historieskrivning som ideologisk maktresurs 1892–2000*, Stockholm: Atlas 2001.

Lindgren, Anne-Li, *”Att ha barn med är en god sak”: barn, medier och medborgarskap under 1930-talet*, Stockholm: Stiftelsen etermedierna i Sverige 1999.

Lindgren, Anne-Li, ”Att utbilda barn till ett nationellt medborgarskap: folkhem-

met och föreställningar om 'vi' och 'de andra'", *Historisk tidskrift* nr 122/2002, s. 29–53.

Lindgren, Anne-Li, "Visualisering av naturen i tidig svensk skolfilm" i Gunilla Halldén (red.), *Naturen som symbol för den goda barndomen*, Stockholm: Carlsons 2009, s. 34–58.

Lundborg, Herman, *Svensk raskunskap*, Uppsala: Almqvist & Wiksells boktryckeri-aktiebolag 1927.

Lundqvist, Ulla, *Århundradets barn: Fenomenet Pippi Långstrump och dess förutsättningar*, Stockholm: Rabén & Sjögren 1979.

Löfgren, Orvar, "Att nationalisera moderniteten" i Anders Linde-Laursen och Jan Olof Nilsson (red.) *Nationella identiteter i Norden – ett fullbordat projekt?*, (ingen uppgift om förlagsort): Nordiska rådet 1991.

Löfgren, Orvar, "Mitt liv som konsument: Livshistoria som forskningsstrategi och analysmaterial", i Christoffer Tigerstedt, J. P. Roos och Anni Vilkko (red.) *Självbiografi, kultur, liv: Levnadshistoriska studier inom human- och samhällsvetenskap*, Stockholm/Skåne: Brutus Östlings Bokförlag Symposion 1992, s. 269–288.

Löfgren, Orvar, "Nationella arenor" i Billy Ehn, Jonas Frykman och Orvar Löfgren, *Försvenskningen av Sverige: Det nationellas förvandlingar*, Stockholm: Natur & kultur 1993, s. 21–117.

Löfgren, Orvar, *On Holiday: A History of Vacationing*, Berkeley, Los Angeles och London: University of California Press 1999.

Marklund, Anders, *Upplevelser av svensk film: En kartläggning av genrer inom svensk film under åren 1985–2000*, Lund: Critica Litterarum Lundensis 2004.

Matz, Edvard, "Evert Taube och skärgårdsvalsen" i Leif Bergman (red.) *Ur levande livet: Evert Taube-sällskapets årsskrift 1997*, Stockholm: Evert Taube-sällskapet 1997.

Metzdorf, Ragna, *Stilwandel des Kinderfilms: 1960er bis 1980er Jahre*, Frankfurt am Main med flera förlagsorter: Peter Lang 2011.

Myrdal, Alva och Gunnar Myrdal, *Kris i befolkningsfrågan*, Stockholm: Bonniers 1934.

Myrdal, Alva, *"Något kan man väl göra": Texter 1932–1982*, Stockholm: Carlsson 2002.

Neale, Steve, *Genre and Hollywood*, London och New York: Routledge 2000.

Neff, Heather, "Strange Faces in the Mirror: The Ethics of Diversity in Children's Films", *The Lion and the Unicorn*, nr 1/1996, s. 50-65.

Nikolajeva, Maria, *Barnbokens byggklossar* (andra upplagan), Lund: Studentlitteratur 2004.

Nikolajeva, Maria, ”Barnkultur – vuxnas skydd mot ondskan”, *Opsis kalopsis* nr 1/1997, s. 25–27.

Nordenfelt, Per J. ”Småbarn och biografer”, *Tidskrift för barnavård och ungdomsskydd* nr 6/1944, s. 203–208.

Nordin, Svante, ”Fredrik Böök och det svenska” i Alf W Johansson (red.) *Vad är Sverige: Röster om svensk nationell identitet*, Stockholm: Prisma 2001, s. 193–197.

Norlin, Margareta, ”Barnfilmen: Reträtt till femtiotalsidyllen”, *Svensk filmografi 8*, Stockholm: Svenska Filminstitutet 1997.

Norlin, Margareta,”Blomkvisteri, idyller och Arne Sucksdorff: Om femtiotalets svenska barn- och ungdomsfilm”, *Svensk filmografi 5*, Stockholm: Svenska Filminstitutet 1983.

Norlin, Margareta, ”En stark barnfilmkultur kräver nutidspuls. Nittiotalets barn- och ungdomsfilmer i det nya mediesamhället”, *Svensk filmografi 9*, Stockholm: Svenska Filminstitutet 2000.

Norlin, Margareta, ”Kollektiv i huvudrollen: Om fyrtiotalets svenska barn- och ungdomsfilm”, *Svensk filmografi 4*, Stockholm: Svenska Filminstitutet 1980.

Norlin, Margareta, ”På väg ur genretvånget: Om 70-talets barn- och ungdomsfilm”, *Svensk filmografi 7*, Stockholm: Svenska Filminstitutet 1988.

Olsson, Jan, ”Svart på vitt: film, makt och censur”, *Aura* nr 1/1995, s. 14–46.

Pallas, Hynek, *Vithet i svensk spelfilm 1989–2010*, Göteborg: Filmkonst 2011.

Palm, Anders, ”Tradition i förvandling I – lyriken mellan nittiotalism och modernism” i Sven Delblanc och Lars Lönnroth (red.) *Den svenska litteraturen 5: Modernister och arbetardiktare*, Stockholm: Bonniers 1989.

Panofsky, Erwin, ”Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition”, *Meaning in the Visual Arts*, Chicago: The University of Chicago Press 1982 [1955], s. 295–320.

Pihl Atmer, Ann Katrin, *Livet som leves där måste smaka vildmark: Sportstugor och friluftsliv 1900–1945*, Stockholm: Stockholmia förlag 1998.

Pihl Atmer, Ann Katrin, *Sommarnöjet i skärgården: Sommarbebyggelse i Stockholms inre skärgård 1860–1915*, Stockholm: Kommittén för Stockholmsforskning 1987.

Printz-Påhlson, Göran, *När jag var prins utav Arkadien: Essäer och intevjuer om poesi och plats*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag 1995.

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

Qvist, Per Olov, *Jorden är vår arvedel: Landsbygden i svensk spelfilm 1940–1959*, Uppsala: Filmhäftet 1986.

Qvist, Per Olov, ”Ormens väg genom Bullerbyn”, *Filmhäftet* nr 57/1987, s. 55–60.

Rohdin, Mats, ”Att sprida stoffet för alla vindar: Astrid Lindgren, filmen och mediernas mångfald”, *Biblis*, 59/2012, s. 27–41.

Rydin, Ingegerd, *Barnens röster: Program för barn i Sveriges radio och television 1925–1999*, Stockholm: Stiftelsen etermedierna i Sverige 2000.

Rönnberg, Margareta, *En lek för ögat – 28 filmberättelser av Astrid Lindgren*, Uppsala: Filmförlaget 1987.

Rönnberg, Margareta, *”Nya medier” – men samma gamla barnkultur?* Visby: Filmförlaget 2006.

Rönnberg, Margareta, *TV-tittande som dialog: På väg mot en symbolisk-interaktionistisk TV-teori*, Diss. Stockholms universitet 1996.

Rönnberg, Margareta, *Varför är Disney så populär?* Uppsala: Filmförlaget 1999.

Rönnberg, Margareta, *Vänstervridna? Pedagogiska? Av högre kvalitet? 70-talets barnteveprogram och barnfilmer kontra dagens*, Visby: Filmförlaget 2012.

Salomon, Kim, *En femtiotalsberättelse: Populärkulturens kalla krig i folkhemssverige*, Stockholm: Atlantis 2007.

Shail, Robert, ”Negotiating National Boundaries in Recent British Children’s Cinema and Television” i Casie Hermansson och Janet Zepernick (red.), *The Palgrave Handbook of Children’s Film and Television*, London: Palgrave Macmillan 2019, s. 365–378.

Sjöberg, Birger, *Fridas bok: Småstadsvisor om Frida och naturen om döden och universum*, Stockholm: Albert Bonniers förlag 1922.

Snickars, Pelle och Cecilia Trenter (red.), *Det förflutna som film och vice versa: Om medierade historiebruk*, Lund: Studentlitteratur 2004.

Soila, Tytti, ”Sweden”, i Tytti Soila, Astrid Söderbergh Widding och Gunnar Iversen (red.) *Nordic National Cinemas*, London och New York: Routledge 1998, s. 142–232.

Sontag, Susan, ”Notes on Camp”, i *Against Interpretation and Other Essays*, New York: Farrar, Straus & Giroux 1966 [1964], s. 275–292.

SOU 1942:36 *Betänkande med förslag rörande statligt stöd åt svensk filmproduktion*.

SOU 1945:22 *Ungdomen och nöjeslivet.*

SOU 1951:1 *Statligt stöd åt svensk filmproduktion*.

SOU 1951:16, *Filmcensuren*, betänkande I.

SOU 1952:51 *Barn och film*, betänkande II.

SOU 1970:73, *Samhället och filmen*, del 1.

SOU 1998:142, *Ny svensk filmpolitik*.

SOU 2005:41 *Bortom Vi och Dom: Teoretiska reflektioner om makt, integration och strukturell diskriminering*.

SOU 2007:50, *Mångfald är framtiden*.

Staples, Terry, *All Pals Together: The Story of Children's Cinema*, Edinburgh: Edinburgh University Press 1997.

Strahl, Christer, *Nationalism och socialism: Fosterlandet i den politiska idédebatten i Sverige 1890–1914*, Lund: Bibliotheca Historica Lundensis nr LIII 1983.

Street, Douglas, *Children's Novels and the Movies*, New York: Frederick Ungar Publishing Co 1983.

Sundbärg, Gustaf, *Det svenska folklynnet: Aforismer*, Stockholm: P. A. Norstedt & söners förlag 1911 [sjunde upplagan].

Svensson, Birgitta, *Bortom all ära och redlighet: Tattarnas spel med rättvisan*, Stockholm: Nordiska museets förlag 1993.

Sörlin, Sverker, *Framtidslandet: Debatten om Norrland och naturresurserna under det industriella genombrottet*, Stockholm: Carlsson 1988.

Tapper, Michael, *Snuten i skymningslandet: Svenska polisberättelser i roman och på film 1965–2010*, Lund: Nordic Academic Press 2011.

Taube, Evert, *Sjösalaboken*, Stockholm: Albert Bonniers förlag [1942] 1947.

Thompson, Kristin, "The Concept of Cinematic Excess", *Ciné-Tracts: A Journal of Film, Communications, Culture, and Politics*, nr 2/1977, s. 54–63.

Thörn, Håkan, *Modernitet, sociologi och sociala rörelser*, Göteborg: Diss. Göteborgs universitet 1997.

Tingsten, Herbert, *Från idéer till idyll: Den lyckliga demokratien*, Stockholm: P. A. Norstedt & Söners Förlag 1966.

Tingsten, Herbert, *Gud och fosterlandet: Studier i hundra års skolpropaganda*, Stockholm: P. A. Norstedt & Söners Förlag 1969.

Toplin, Robert Brent, *Reel History: In Defense of Hollywood*, Lawrence, Kansas: University Press of Kansas 2002.

Tornbjer, Charlotte, *Den nationella modern: Moderskap i konstruktioner av svensk nationell gemenskap under 1900-talets första hälft*, Diss. Lunds universitet 2002.

Tuan, Yi-Fu, *Space and Place: The Perspective of Experience*, Minneapolis och London: University of Minnesota Press [1977] 2008.

Tönnies, Ferdinand, *Community and Civil Society*, Cambridge: Cambridge University Press 2001.

Vesterlund, Per, ”Den svenska modellen – arbetarrörelsen, staten och filmen” i Mats Jönsson och Pelle Snickars (red.), *Medier & Politik: Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*, Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv 2007, s. 207–244.

Virkamäki, Suvi, ”Folkets hus och spelfilmen 1941–1945: Den svåra balansen mellan ideologi och ekonomi”, *Arbetarhistoria* nr 2–3/ 2001, s. 24-31.

Wall, Barbara, *The Narrator's Voice: The Dilemma of Childrens Fiction*, London: MacMillan 1991.

Wallengren, Ann-Kristin, ”Kultur och okultur – bilden av landsbygdens folk”, i Erik Hedling och Ann-Kristin Wallengren (red.) *Solskenslandet: Svensk film på 2000-talet*, Stockholm: Atlantis 2006, s. 51–79.

Wallengren, Ann-Kristin, *Welcome Home Mr Swanson: Swedish Emigrants and Swedishness on Film*, Nordic Academic Press, Lund 2013.

Wicklin, Martin, ”Fritidens sociala ingenjörer: Den svåra konsten att ha semester”, *Tvärsnitt* nr 3/1997, s. 56–68.

Wiklund, Martin, *I det modernas landskap: Historisk orientering och kritiska berättelser om det moderna Sverige mellan 1960 och 1990*, Stockholm/Stehag: Symposion 2006.

Williams, Bruce, ”Two Degrees of Separation: Xhanfise Keko and the Albanian Children's Film”, *Framework: The Journal of Cinema & Media*, nr 1/2013, s. 40-58.

Williams, Linda, *Hard Core: Power, Pleasure, and the ”Frenzy of the Visible”*, Berkeley: University of California Press 1989.

Williams, Raymond, *The Country and the City*, Oxford, New York med flera: Oxford University Press [1973] 1975.

Wojcik-Andrews, Ian, *Children's Films: History, Ideology, Pedagogy, Theory*, London och New York: Garland Publishing Inc 2000.

Wolfenstein, Martha, ”The Image of the Child in Contemporary Films” i Margaret Mead och Martha Wolfenstein (red.), *Childhood in Contemporary Cultures*, Chicago: University of Chicago Press 1955.

Wolf-Knuts, Ulrika, ”Drömmen om den gamla goda tiden: Om nostalgi i veckotidningar”, i Torunn Selberg (red.) *Nostalgi og sensasjoner: Folkloristisk perspektiv på mediekulturen*, Turku: NIF 1995.

Wood, Robin, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, New York: Columbia University Press 1986.

Wright, Rochelle, *The Visible Wall: Jews and Other Ethnic Outsiders in Swedish Film*, Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis 1998.

Wyatt, Justin, *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood*, Austin TX: University of Texas Press 1994.

Zander, Ulf, *Clio på bio: Om amerikansk film, historia och identitet*, Lund: Historiska media 2006.

Åberg, Anders, ”Conceptions of Nation and Ethnicity in Swedish Children’s Films: The *Case of Kidz in da Hood* (*Förortsungar*, 2006)”, *Journal of Educational Media, Memory and Society*, nr 2/2013, s. 92–107.

Åberg, Anders, ”Ett viktigt bidrag till ungdomens fostran: Barn och film i Sverige 1905–1950” i Roddy Nilsson (red.), *Ungdomssekreterare, barnböcker, barnfilm och aktivitetsfria unga vuxna*, Växjö: Rapportserien Centrum för kulturforskning 2/2004.

Åberg, Anders, ”Remaking the National Past: The Uses of Nostalgia in the Astrid Lindgren Films of the 1980s and 1990s” i Bettina Kümmerling-Meibauer och Astrid Surmatz (red.), *Beyond Pippi Longstocking: Intermedial and International Aspects of Astrid Lindgren’s Works*, New York och London: Routledge, s. 73–86.

Åberg, Anders, ”Seacrow Island: Mediating Arcadian Space in the Folkhem Era and Beyond”, i Erik Hedling, Olof Hedling och Mats Jönsson (red.), *Regional Aesthetics: Locating Swedish Media*, Stockholm: Kungliga biblioteket 2010, s. 125–140.

Östergren, Klas, ”Brottsplats: Folkhemmet: Femtiotalets svenska deckar- och thrillerfilm”, *Svensk filmografi 5*, Stockholm: Svenska Filminstitutet 1983, s. 669–674.

Artiklar och recensioner i dags- och veckopress

Andreason, Sverker, ”Emil – ett krissymtom i svensk filmindustri”, *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-tidning*, 1971-12-10.

Arb, Stig, ”Kungen kom till Tjorvens premiär”, *Stockholms-Tidningen* 1964-12-06.

Avci, Gulan, Maria Nilsson, Ulrica Westerlund och Robert Hannah, ”Genusperspektiv behövs i svensk integrationspolitik”, *Dagens Nyheter* 2016-02-05.

Bergström, Lasse, ”Bravo Tjorven!”, *Expressen* 1964-12-06.

Bergström, Lasse, ”Inspirationen räckte inte”, *Expressen* 1973-10-07.

Big Ben (Uno Asplund), ”Halvmiljonen göteborgsbarn på bio per år”, *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 1952-12-06.

Björkman, Anders, ”Klassiker i kalkonklass”, *Expressen* 2000-05-24.

Blomkvist, Mårten, ”Nostalgitripp för vuxna”, *Dagens Nyheter* 1996-12-21.

Brodrej, Gunilla, ”Kan vi inte få slippa ’Vi på Saltkråkan’?”, *Expressen* 2021-04-23.

Börge, Göran, ”Skrållan som räddare”, *Aftonbladet* 1965-12-12.

Elvander, Nils, ”Välfärdsnationalism präglar EG-motstånd”, *Svenska Dagbladet* 1992-10-11.

Gentele, Jeanette, ”Lasse Åberg – så svenskt det kan bli”, *Svenska Dagbladet* 1999-06-27.

Grut, Mario, ”En ny Emil: Visst är det roligt med alla hyss, men…” *Aftonbladet* 1973-10-07.

Hedvall, Barbro, ”En nyttig myt”, *Dagens Nyheter* 2008-04-10.

Hjertén, Hanserik, ”Emil – bilderbok utan fantasi, *Dagens Nyheter* 1971-12-05.

Hjertén, Hanserik, ”Hugo och Josefin”, *Svenska Dagbladet* 1967-12-17.

H. P. (signatur), ”Vem blåste ärtor i kameran?”, *Filmjournalen* nr 2/1945, s. 10–11, 31.

Holm, Annika, ”Bara sommar på Saltkråkan”, *Dagens Nyheter* 1964-12-06.

Holm, Annika, ”Skrållan – vilken filmstjärna!”, *Dagens Nyheter* 1965-11-23.

I. Å. (sign.), ”I sommarparadiset”, *Upsala Nya Tidning* 1965-12-20.

Jolanta (Margareta Sjögren), ”Välsignat naturliga människor”, *Svenska Dagbladet* 1965-12-12.

Jungstedt, Torsten, ”Historien om poeten som skrev en barnpjäs”, *Röster i radio-TV* nr. 51/1976 [otydlig paginering i mikrofilmversion].

Karlsson, Pär, ”M-ledaren: ’Svenska värderingar hotas’”, *Aftonbladet* 2016-06-06.

Liliedahl, Ellen, ”Rännstensungar”, *Svenska Dagbladet* 1945-01-23.

Lindblad, Helena, ”Filminstitutets Anna Serner bör bredda sin repertoar eller lämna vd-stolen”, *Dagens Nyheter* 2020-09-17

Lindenfors, Patrik, ”Önsketänkande att svenska värderingar är universella”, *Dagens Nyheter* 2016-07-13

Lindqvist, Märta, ”Amerikansk filmkritik”, *Svenska Dagbladet* 1934-04-19.

Lindqvist, Märta, ”Filmen – världsfostraren”, *Svenska Dagbladet* 1934-04-17.

Lindström, Lars, ”Barnen på Saltkråkan har blivit stora”, *Expressen* 1986-11-16.

Ludvigsson, Bo, ”Det var roligare för fyrtio år sedan”, *Svenska Dagbladet* 1996-12-21.

Mellin, Lena, ”Reinfeldt har rätt men säger det fel”, *Aftonbladet* 2012-05-16.

Miller, Laura, ”The Strange Case of the Nordic Detectives”, *Wall Street Journal* 201001-15.

Nordberg, Carl-Eric, ”Skrållan, Ruskprick och Knorrhane”, *Vi* 51-52/1967, s.87.

Nordström, Andreas, ”Många kritiska röster mot filminstitutets identitetspolitik”, *Dagens Nyheter* 2015-11-27.

Nyman, Olle, ”Nej, Astrid var inte nationalromantisk”, *Expressen* 2016-12-17.

Olsson, Hans, ”Var tredje svensk vet inte vad som är svenskt”, *Dagens Nyheter* 2016-12-03.

Omslag, *Idun/Veckojournalen* 26/1967.

Opperud, Inger Marie, ”Emil i Lönneberga”, *Expressen* 1975-11-27.

Osignerad, ”Astrid Lindgrens förvaltare rasar mot SD”, *Expo* 2006-03-07.

Osignerad (ledare), ”Bitter smak i segersötman”, *Sydsvenska Dagbladet* 2007-11-15.

Osignerad, ”Mästerdetektiven blir film igen”, *Svenska Dagbladet* 1996-06-26.

Osignerad, recension av *Anderssonskans Kalle*, *Arbetaren* 1922-09-05.

Osignerad, recension av *Anderssonskans Kalle*, *Dagens Nyheter* 1922-09-05.

Osignerad, recension av *Anderssonskans Kalle*, *Stockholmstidningen* 1922-09-05.

Osignerad, recension av *Anderssonskans Kalle på nya upptåg*, *Aftonbladet* 1923-08-28.

Osignerad, recension av *Anderssonskans Kalle på nya upptåg*, *Folkets Dagblad Politiken* 1923-08-28.

Osignerad, recension av *Anderssonskans Kalle på nya upptåg*, *Svenska Dagbladet* 1923-08-28.

Osignerad, recension av *En rackarunge*, *Dagens Nyheter* 1923-11-27.

Osignerad, recension av *En rackarunge*, *Folkets Dagblad Politiken* 1923-11-27.

Osignerad, recension av *En rackarunge*, *Svenska Dagbladet* 1923-11-27.

Osignerad, recension av *Lyckobarnen*, *Stockholmstidningen* 1926-12-28.

Osignerad, recension av *Lyckobarnen*, *Svenska Dagbladet* 1926-12-28.

Osignerad, recension av *Ville Andesons äventyr*, *Arbetaren* 1929-09-22.

Osignerad, recension av *Ville Andesons äventyr*, *Stockholmstidningen* 1929-09-22.

Osignerad, ”Reinfeldt kritiseras för uttalandet”, *Svenska Dagbladet* 2012-05-15.

Osignerad, ”Än en gång ’Vi på Saltkråkan – något av det svenskaste vi har”, *Arbetet* 1993-10-23.

Robin Hood (Bengt Idestam Almquist), ”Barnen och filmen”, *Stockholms-Tidningen* 1945-03-18.

Rosén, Hans, och Karin Eriksson, ”Slaget om svenskheten”, *Dagens Nyheter* 2016-07-06.

Rosenberg, Göran, ”Hemsnickrat”, *Expressen* 2012-11-24.

Schildt, Jurgen, ”Det tycker också farbror Jurgen, 41”, *Aftonbladet* 1964-12-06.

Schildt, Jurgen, ”Emil i Lönneberga: En tilltalande film – som är alltför rar”, *Aftonbladet* 1971-12-05.

Serner, Anna, ”Tondövt att förminska Filminstitutets arbete”, *Expressen* 2020-10-20.

Strandberg, Sofia, ”ND tjänar pengar på Astrid Lindgren”, *Svenska Dagbladet* 2009-06-12.

Svedberg, Britt-Marie, ”Roliga ’Saltkråkan’ vore ogörbar idag”, *Dagens Nyheter* 1977-10-31.

Valtonen, Leena, ”Bullfest för Tjorven & Co”, *Röster i Radio-TV* 33/1991, s. 8–9.

Waldeck (Thorgny Walbeck-Hallgren), ”Den fattiges teater”, *Svenska Dagbladet* 1905-03-01.

Wik-Thorsell, A. L. ”Saltkråkan behövs – också”, *Svenska Dagbladet* 1977-11-07.

Wiman, Björn, ”En liten lort snackar skit”, *Expressen* 2009-10-18.

Wiman, Björn, ”Kan man tänka sig en svensk patriotism? Varför inte.”, *Dagens Nyheter* 2016-12-04.

Yeaman, Nanuschka, ”Inte den första grodan”, *Pedagogiska magasinet*, nr 2/2010, s. 70–73.

Övrigt

Berg, Gustaf, *Barn och biograf: En orientering med hänsyn till censuruppgift och gällande förordning*, Stockholm: Svenska tryckeriaktiebolaget 1916.

Berg, Gustaf, *Barngränsfrågan för biograferna: Ett utredningsbidrag*, Stockholm 1918.

Gagner, Marie Louise, *Barn och biografföreställningar*, Stockholm: Lars Hökerbergs förlag 1908.

Nykvist, Nina, ”Du är inte klok Madicken: En filmhandledning från Svenska Filminstitutet”, Stockholm: Svenska Filminstitutet 2019.

Osignerad, ”B-stjärnmärkta filmer och kortfilmer från Barnfilmjuryn”, Stockholm: Barnfilmjuryn 1949.

Osignerad, *The Cinema: Its Present Position and Future Possibilities*, National Council of Public Morals 1917.

Sverigedemokraterna (ingen uppgift om författare), *Valmanifest 2006*.

Thor, Annika, ”Filmhandledning: Mitt liv som hund”, Svenska Filminstitutet/Zoom (inget år angivet).

Widhe, Etti, *Barn och film: Barnfilmkommitténs verksamhet 1948–1964*, Stockholm: Barnfilmkommittén 1965.

Filmer och tv-produktioner

30:e november (Daniel Fridell, 1995)
7X – lika barn leka bäst (Emil Jonsvik, 2010)
Alla vi barn i Bullerbyn (Olle Hellbom, 1960)
Alla vi barn i Bullerbyn (Lasse Hallström, 1986)
Anderssonskans Kalle (Sigurd Wallén, 1922)
Anderssonskans Kalle (Rolf Husberg, 1950)
A Room with a View (James Ivory, 1985)
Att angöra en brygga (Tage Danielsson, 1965)
Barnen från Frostmofjället (Rolf Husberg, 1945)
Barnens ö (Kay Pollak, 1980)
Batman (Leslie H. Martinson, 1966)
Bella & Real – The Movie (Börje Peratt, 2010)
Bert – Den siste oskulden (Tomas Alfredson, 1995)
Blue Velvet (David Lynch, 1986)
Briggen Tre liljor (Hans Abramson, 1961)
Bugsy Malone (Alan Parker, 1976)
Chinatown (Roman Polanski, 1974)
Ciao Bella (Mani Masserat-Agah, 2007)
De 400 slagen (François Truffaut, *Les quatre cents coups*, 1959)
Det var en gång (Arne Bornebusch, 1945)
Du är inte klok Madicken (Göran Graffman, 1979)
Elddonet (Helge Hagerman, 1951)
Elvis! Elvis! (Kay Pollak, 1977)
Ekhult heter gården (Prins Wilhelm, 1941)
Emil i Lönneberga (Olle Hellbom, 1971)
Emil i Lönneberga (Olle Hellbom, 1975)
Emil och griseknoen (Olle Hellbom, 1973)
Family Guy (Seth MacFarlane m.fl., 1999–)
Fucking Åmål (Lukas Moodysson, 1998)
Förortsungar (Catti Edfeldt och Ylva Gustavsson, 2006)
Game of Thrones, David Benioff och D. B. Weiss, 2011–2019)
Grabbar med ruter i (*Emil und die Detektive*, Gerhard Lamprecht, 1931)
Gänget och jag (*Happy Days*, Garry Marshall, 1974–1984)
Göta kanal eller Vem drog ur proppen (Hans Iveberg, 1981)

Hem till byn (Jackie Söderman och Bengt Bratt, 1971–2006)
Het puls (*Body Heat*, Lawrence Kasdan, 1981)
Hoppet (Petter Naess, 2007)
Hotell Gyllene Knorren – filmen (Mikael Syrén, 2011)
Hugo och Josefin (Kjell Grede, 1967)
I dimma dold (Lars-Eric Kjellgren, 1953)
I vildaste laget (*Something Wild*, Jonathan Demme, 1986)
Jag är nyfiken – gul (Vilgot Sjöman, 1967)
Jalla! Jalla! (Josef Fares, 2000
Kajan går till sjöss (Rolf Husberg, 1943)
Kalle Anka och hans vänner önskar God jul (*From All of Us to All of You*, 1958–)
Kalle Blomkvist – Mästerdetektiven lever farligt (Göran Carmback, 1996)
Kid Svensk (Nanna Huolman, 2007)
Kronjuvelerna (Ella Lemhagen, 2011)
Kuckelikaka (Magaretha Rosencrantz, 1949)
Kulla-Gulla (Håkan Bergström, 1956)
Kvarterets olycksfågel (Per G. Holmgren, 1947)
Kådisbellan (Åke Sandgren, 1993)
Lilla Jönssonligan och cornflakeskuppen (Christjan Wegner, 1996)
Lilla Jönssonligan på styva linan (Christjan Wegner, 1997)
Linas kvällsbok (Hella Joof, 2007)
Livet är underbart (*It's a Wonderful Life*, Frank Capra, 1946)
Lotta på Bråkmakargatan (Johanna Hald, 1992)
Lotta 2 – Lotta flyttar hemifrån (Johanna Hald, 1993)
Luffaren och Rasmus (Rolf Husberg, 1955)
Mad Men (Matthew Wiener, 2007–2015)
Med folket för fosterlandet (Sigurd Wallén, 1938)
Mer om oss barn i Bullerbyn (Lasse Hallström, 1987)
Min store tjocke far (Kjell-Åke Andersson, 1992)
Mitt liv som hund (Lasse Hallström, 1985)
Mästerdetektiven Blomkvist (Rolf Husberg, 1947)
Nya hyss av Emil i Lönneberga (Olle Hellbom, 1972)
Nybyggarna (Jan Troell, 1972)
Någonstans i Sverige (Bengt Lagerkvist, 1973)
Ormens väg på hälleberget (Bo Widerberg, 1986)
Pensionat Paradiset (Weyler Hildebrand, 1937)

Percy, Buffalo Bill och jag (Anders Gustafsson, 2005)
Peter och Petra (Agneta Elers-Jarleman, 1989)
Pippi Långstrump (Per Gunvall, 1949)
Pojken med guldbyxorna (Ella Lemhagen, 2014)
Prinsessan och grodan (*The Princess and the Frog*, Ron Clements och John Musker, 2009)
Repmånad eller Hur man gör pojkar av män (Lasse Åberg och Peter Hald, 1979)
Riket (*Riget*, Lars von Trier, 1994)
Rogue One (Gareth Edwards, 2016)
Ronja Rövardotter (Tage Danielsson, 1984)
Rosa – The Movie (Manne Lindwall, 2007)
Rädda Willy (*Free Willy*, Simon Wincer, 1993)
Rännstensungar (Ragnar Frisk, 1944)
Rännstensungar (Torgny Anderberg, 1974)
Sampo Lappelill (Rolf Husberg och Stig Wesslén, 1949)
Seppan (Agneta Fagerström-Olsson, 1987)
Sextetten Karlsson (Elof Ahrle, 1945)
Shoo bree (Djengo Esmer, 2012)
Sista natten med gänget (*American Graffiti*, George Lucas, 1973)
Skrållan, Ruskprick och Knorrhane (Olle Hellbom, 1967)
Skuggan av ett tvivel (*Shadow of a Doubt*, Alfred Hitchcock, 1943)
Sotlugg och Linlugg (Sven Thermænius, 1948)
Stand by me (Rob Reiner, 1986)
Star Wars (George Lucas, 1977)
Sune – Uppdrag midsommar (Erland Beskow, 2021)
Sunes sommar (Stephan Apelgren, 1993)
Svensson, Svensson (Mikael Hjort med flera, 1994–2008)
Så här går det till på Saltkråkan (Olle Hellbom, 1977)
Säg att du älskar mig (Daniel Fridell, 2007)
Sällskapsresan eller Finns det svenskt kaffe på grisfesten, Lasse Åberg, 1980)
Söderkåkar (Bernt Callenbo, 1970)
Tant Grön, Tant Brun och Tant Gredelin (Rune Lindström, 1947)
The Simpsons (Matt Groening m.fl., 1989–)
Tjorven, Båtsman och Moses (Olle Hellbom, 1964)
Tjorven och Mysak (Olle Hellbom, 1966)
Tjorven och Skrållan (Olle Hellbom, 1965)

Tjuvarnas jul – Trollkarlens dotter (Stefan Roos och Per Simonsson, 2014)
Trädgårdsmästarens hämnd (*L'arroseur arrosé*, bröderna Lumière, 1895)
Tsatsiki, morsan och polisen (Ella Lemhagen, 1999)
Twin Peaks (David Lynch, 1990–1991)
Ung rebell (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955)
Upp (*Up*, Pete Docter och Bob Peterson, 2009)
Upp i det blå (Peter Lennstrand, 2016)
Ur kärlekens språk (Torgny Wickman, 1969)
Utvandrarna (Jan Troell, 1971)
Valborgsmässoafton (Gustaf Edgren, 1935)
Villervalle i Söderhavet (Torgny Anderberg, 1963)
Ville, Valle och Viktor upptäcker Sverige (Gunila Ambjörnsson, 1970)
Vingar av glas (Reza Bagher, 2000)
Vi på Saltkråkan (Olle Hellbom, 1964)
Vänd dem inte ryggen (*The Blackboard Jungle*, Richard Brooks, 1955)
Änglagård (Colin Nutley, 1992)

Register

30:e november (1995), 210
7X – lika barn leka bäst (2010), 212
A Room with a View (1985), 144
Abramson, Hans, 100
Adler, Alfred, 54
Adolfsson, Eva, 133
Agrarromantik, 44, 89, 96, 112, 145, 155
Ahrle, Elof, 69
Alfredson, Tomas, 23
Alice i Underlandet (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865), 16
All I Have to Do Is Dream (1958) [sång], 182
Alla vi barn i Bullerbyn (1960), 33
Ambjörnsson, Gunila, 67, 130
Anderberg, Torgny, 89, 131
Anderson, Benedict, 35
Andersson, Jenny, 146
Andersson, Kjell-Åke, 151
Anderssonskans Kalle (1922), 53
Anderssonskans Kalle (1950), 100
Andreason, Sverker, 133
Apelgren, Stephan, 150
Arnstberg, Karl-Olof, 37, 148
Aronsson, Peter, 138
Astrid Lindgrens Värld, 99, 107, 177–178
Att angöra en brygga (1965), 106

Bagher, Reza, 210
Barndomsskildring, 17, 23–24, 98, 134, 141, 145, 150–151, 158, 161, 172, 174, 192, 211
Barnen från Frostmofjället (1945), 33, 68–69, 72, 79, 91
Barnens dag, 78, 120
Barnens Ö (1980), 150
Barnfilm, definition, 19–21
Barnfilmjuryn, 55
Barnfilmkommittén, 30, 55–56, 68
Barnlitteratur, 25, 29, 153, 167–168, 191
Barnperspektiv, 17–18, 20, 23, 26, 129, 133,
Batman (1966), 67
Baudrillard, Jean, 135
Bazalgette, Cary, 17, 24
Beckman, Eva, 213
Bella & Real – The Movie (2010), 212
Bengtsson, Bengt, 96
Benioff, David, 145
Berg, Gustaf, 50–51
Bergendal, Waldemar, 184
Berglund, Erik "Bullen"
Bergman, Hjalmar, 102
Bergman, Ingmar, 10, 39, 42, 155
Bergström, Håkan, 100
Bergström, Lasse, 121, 132
Bert – Den siste oskulden (1995), 23, 151
Beskow, Erland, 118
Big Ben (Uno Asplund), 52
Bill Haley and The Comets [musikgrupp], 181
Billig, Michael, 36, 41, 92, 193
Björck, Staffan, 38, 109
Björklund, Carl Johan, 48–49, 54
Björkman, Anders, 120
Blomgren, Roger, 65
Blomkvist, Mårten, 184
Blue Velvet (1986), 144, 182
Bondeförbundet, 71
Borg, Björn, 155

Bornebusch, Arne, 68
Boym, Svetlana, 137–38, 142
Bratt, Bengt, 131
Briggen Tre liljor (1961), 100
Broberg, Gunnar, 60
Brodén, Daniel, 97
Brodrej, Gunilla, 215
Brooks, Richard, 181
Brown, Jennifer, 199
Brown, Noel, 20, 69
Brunnberg, Ulf, 214
Bugsy Malone (1976), 25
Bullerbyn [fiktiv plats], 41, 91, 100, 155, 158–159, 166, 172, 218
Bye, Bye Love (1957) [sång], 181
Börge, Göran, 121
Böök, Fredrik, 103

Calle Schewens vals (1932) [sång], 109
Callenbo, Bernt, 131
Capra, Frank, 107
Carlsson, Sten, 92
Carmback, Göran, 184–185
Carroll, Lewis, 16
Chaplin, Charlie, 53
Chinatown (1974), 144
Ciao Bella (2007), 210
Clements, Ron, 190
Cohen, Stanley, 49

Dalarna, 106, 138
Dalenius, Eskil, 99
Dandanell, Kajsa, 122
Danielsson, Tage, 106, 145
Dansen på Sunnanö (1953) [sång], 109
Daun, Åke, 37, 149
De 400 slagen (*Les quatre cents coups*, 1959), 24
Dean, James, 181
Demme, Jonathan, 144
Det var en gång (1945), 68–70, 72
Disney [företaget], 17, 26, 30, 99, 190
Disney, Walt, 99
Docter, Pete, 25
Dogge Doggelito (Douglas Léon), 199,
Drotner, Kirsten, 49–50
Du är inte klok Madicken (1979), 168

Ebbesen, Dagmar, 97
Edfeldt, Catti, 192, 195
Edgren, Gustaf, 73
Edlind, Louise, 122, 214
Edquist, Samuel, 37, 130
Edwards, Gareth, 25
Ehn, Billy, 37
Ekelöf, Gunnar, 95
Ekhult heter gården (1941), 155
Elda med höns [musikgrupp], 131
Elddonet (1951), 100
Elers-Jarleman, Agneta, 172
Elvis! Elvis! (1977), 18, 33, 129
Emil i Lönneberga [fiktiv karaktär], 16, 131–133, 211
Emil i Lönneberga (1971), 132
Emil i Lönneberga (1975), 133
Emil och griseknoen (1973), 132, 134
Engström, Albert, 109
Eriksson, Ulf, 133
Esmer, Djengo, 210
Etnicitet, 11, 13, 25, 29, 35, 37, 62, 72, 88–89, 95, 164, 187–220
Etnifiering, 190
Etniska strategier, 73–74, 78, 85–86, 189, 192
Europeiska unionen, 147–148, 204, 207

Fagerström-Olsson, Agneta, 23
Familjefilm, 17, 24–27, 68, 121, 150, 179, 211, 217
Far, jag kan inte få upp min kokosnöt (1950) [sång], 163
Fares, Josef, 210
Field, Mary, 27, 56
Filmo AB, 70
Fischer, Jens, 155
Florin, Bo, 43
Flynn, Errol, 175, 181
Folkhemmet, 56, 60–61, 94, 97, 100, 118, 128, 134–135, 140, 146–150, 160, 204
Folkhemsnostalgi, 11, 13, 91, 128, 146, 195, 218
Forman, Henry James, 54
Freud, Sigmund, 54

Fridell, Daniel, 210, 212
Frisk, Ragnar, 12, 69
Frykman, Jonas, 37, 149
Fucking Åmål (1998), 23,
Furhammar, Leif, 43, 48, 122, 127, 152
Fyrtornet och Släpvagnen [Carl Schenstrøm och Harald Madsen, komikerduo], 53
Förortsungar (2006), 13, 192, 195–204, 209–210, 212, 215, 217, 219

Gadelius, Bror, 49
Gagarin, Jurij, 175
Gagner, Marie Louise, 30–31, 48
Game of Thrones (2011–2019), 145
Geber, Nils-Hugo, 43
Geijer, Erik Gustaf, 58–59
Gemeinschaft, 96, 161
Gesellschaft, 96, 161
Globalisering, 147–148, 205–207
Grabbar med ruter i (*Emil und die Detektive*, 1931), 70
Graffman, Göran, 98, 168
Grede, Kjell, 98
Gripe, Maria, 133
Groening, Matt, 19
Grunning, Klara, 210
Grut, Mario, 133
Gunvall, Per, 69
Gustaf V, 61
Gustaf VI Adolf, 120
Gustafsson, Anders, 210
Gustafsson, Tommy, 5, 33, 43, 47, 50
Gustavsson, Ylva, 192, 195
Gänget och jag (*Happy Days*, 1974–1984), 180
Göta kanal eller Vem drog ur proppen (1981), 127

Hagerman, Helge, 100
Halbwachs, Maurice, 137
Hald, Johanna, 164, 177
Hall, Patrik, 34, 37, 57, 62, 92, 130
Hallström, Lasse, 23, 34, 44, 155, 158–160, 166, 169
Halperin, David M., 111
Hanselmann, Heinrich, 54
Hansson, Per Albin, 60–61, 63, 160
Hazelius, Artur, 169
Heaney, Seamus, 108
Hedlund, Stina, 32
Hellbom, Olle, 33–34, 106, 112, 123–124, 132, 158–159, 166, 195
Hellström, Gunnar, 96
Hem till byn (1971–), 131
Hemsöborna (1887), 108–109
Hermansson, Casie, 21
Hesiodos, 108
Het puls (*Body Heat*, 1981), 144
Higson, Andrew, 39–43, 142–143, 176
Hildebrand, Weyler, 118
Hirdman, Yvonne, 160
Hitchcock, Alfred, 102
Hjertén, Hanserik, 98, 132
Hjort, Mette, 192–194
Hodell, Åke, 78–79, 196
Hollywood, 24
Holm, Annika, 121
Holm, Birgitta, 133
Holmgren, Per G., 69
Holmlund, Christine, 34
Hoppeler, Birgitta, 79, 82–83
Hoppet (2007), 212
Hotell Gyllene Knorren – filmen (2011), 211
Hoxha, Enver, 216
HSB, 78
Hugo och Josefin (1967), 98, 131
Huolman, Nanna, 212
Husberg, Rolf, 33, 68–69, 100
Husmödrarnas Samarbetskommitté, 55
Hylland Eriksen, Thomas, 187–188, 194
Hägg, Göran, 91
Häggbom, Råland, 28, 31

I vildaste laget (*Something Wild*, 1986), 144
Ibrahimović, Zlatan, 208
Idyll, 85, 90, 93–95, 96–98, 100–103, 121, 125, 128, 150, 158–161, 174, 210–211, 218–219
IOGT-NTO, 71
Isaksson, Anders, 61
Iveberg, Hans, 127
Ivory, James, 144

Jag är nyfiken – gul (1967), 106
Jalla! Jalla! (2000), 210
Jameson, Fredric, 135–136, 142, 144–145, 181–182
Janson, Malena, 5, 17–18, 22, 24, 34, 56, 129–130, 151–153, 158, 191–192
Johannisson, Karin, 136–137, 140, 142
Johansson, Alf W., 37
Johansson, Ingemar, 163
Johansson, Maria, 122, 124
Jolanta (Margareta Sjögren), 121
Jonsvik, Emil, 212
Joof, Hella, 212
Josephson, Ernst, 155
Jönsson, Mats, 141
Jönssonligan [fiktiva karaktärer], 127, 150, 154, 180

Kajan går till sjöss (1943), 68–69
Kalle Anka och hans vänner önskar God jul (*From All of Us to All of You*, 1958–), 107
Kalle Blomkvist – Mästerdetektiven lever farligt (1996), 184–186
Kalle Blomkvist [fiktiv karaktär], 71, 91, 99, 103, 160, 172, 174–175, 184–185, 211
Karim, Baker, 209
Kasdan, Lawrence, 144
Kebnekajse [musikgrupp], 131
Keko, Xhanfise, 216
Key, Ellen, 160
Khavar Fahlstedt, Kim, 215
Kid Svensk (2007), 212
Kjellén, Rudolf, 60, 63
Kjellgren, Lars-Eric, 97
Kollektiva minnen, 13, 125, 137–139, 204
Kronjuvelerna (2011), 211
Kuckelikaka (1949), 68–69, 72
Kulla-Gulla (1956), 100
Kulturarv, 9, 11, 41–42, 44, 59, 124, 128, 134, 205, 208
Kulturarvsfilm, 131, 134, 142
Kvarterets olycksfågel (1947), 69–72, 75–77, 91, 194–195
Kylhammar, Martin, 63, 110–111, 159
Kådisbellan (1993), 17

Lagergren, Fredrika, 146
Lagerkvist, Bengt, 131
Lagerlöf, Selma, 213
Lamprecht, Gerhard, 70
Landsbygdsfilmer, 95, 100, 109, 131, 145
Landskap, 38, 58, 75, 89–90, 93, 109, 111, 115, 117–118, 161, 164
Larsson, Carl, 115, 160
Larsson, Jan, 92
Larsson, Mariah, 5
Le Pen, Marine, 207
Lefebvre, Martin, 115
Leitch, Thomas, 196
Lemhagen, Ella, 151, 211
Lennstrand, Peter, 211
Liljefors, Bruno, 109, 115
Lilla Jönssonligan [fiktiva karaktärer], 27, 154, 161, 172, 174, 211
Lilla Jönssonligan och cornflakeskuppen (1996), 161, 175, 177, 182
Lilla Jönssonligan på styva linan (1997), 181
Lillköping [fiktiv plats], 91, 101, 103, 161, 218
Linas kvällsbok (Hella Joof, 2007), 212
Lindberg, Stig, 127, 139
Lindblom, Anita, 131
Lindengren, Joakim, 179
Lindgren, Anne-Li, 33, 62
Lindgren, Astrid, 9–10, 12–13, 32, 34, 91, 93, 98–99, 10–103, 106, 110, 112, 121–124, 133–135, 152, 154–155, 158–159, 168–169, 172, 177, 203, 211, 213, 218
Lindgren, Hans, 79
Lindström, Rune, 68
Lindwall, Manne, 212
Livet är underbart (*It's a Wonderful Life*, 1946), 107
Lloyd, Harold, 53
LO, 71
Lollipop (1958) [sång], 181
Lotta 2 – Lotta flyttar hemifrån (1993), 164, 177

Lotta på Bråkmakargatan (1992), 177
Lucas, George, 19, 136
Ludvigsson, Bo, 184
Luffaren och Rasmus (1955), 100
Lumière, Auguste, 16
Lumière, Louis, 16
Lundborg, Herman, 57
Lundell, Ulf, 183
Lundqvist, Torsten, 79
Lynch, David, 144, 182
Längre inåt landet (1980) [musikalbum], 183
Löfgren, Orvar, 37, 59, 104, 144, 149, 166
Löfven, Stefan, 207

MacFarlane, Seth, 19
Mad Men (2007–2015), 143
Maier, Charles, 137
Manifest destiny, 117
Marklund, Anders, 16–17, 23–24, 30, 33–34, 150–152
Martinson, Leslie H., 67
Masserat-Agah, Mani, 210
Matthias, John, 108
Mattsson, Arne, 97
Medborgarfostran, 12, 45, 47, 71, 118
Mer om oss barn i Bullerbyn (1987), 155
Metzdorf, Ragna, 34
Midsommar på Saltkråkan [avsnitt av *Vi på Saltkråkan*], 106
Min store tjocke far (1992), 151, 174–175
mise-en-scène, 143, 167, 176, 211
Mitt liv som hund (1985), 23–24, 151, 161, 164, 172, 174–175, 178, 195
Moberg, Vilhelm, 10, 132
Moderaterna, 146, 209
Monument Valley, 117
Moodysson, Lukas, 23
Musker, John, 190
Myrdal, Alva, 45, 70
Myrdal, Gunnar, 45
Mästerdetektiven Blomkvist (1946), 98, 101–102
Mästerdetektiven Blomkvist (1947), 69
Mötet [debattprogram], 214

Naess, Petter, 212
Nationaldemokraterna, 10
Nationalism, 11–12, 34–36, 38–39, 40, 57–58, 60–63, 67, 70, 73, 92–93, 101, 130, 148–150, 164, 188–189, 193–194, 206–209, 214, 216
Nationalromantik, 12, 44, 93, 96, 115, 117, 149–150, 155, 169, 218
Nationell diskurs, 10–13, 35, 39–43, 56–64, 67, 70, 73–75, 89, 92, 94–95, 102, 119, 124, 131–133, 192, 204–205, 216, 219
Nationell film, 12, 39–43
Nationell fostran 39, 62, 70, 72
Nationell identitet, 11, 39–40, 58, 67, 72, 147–148, 167, 188, 205, 208
Nationellt landskap, 12, 38, 90, 105–106, 115–117, 132, 155
Neale, Steve, 28
Neff, Heather, 217
Neill, Alexander S., 54
Nikolajeva, Maria, 153–154
Nilsson, Gunnel, 79
Nordberg, Carl-Eric, 122
Nordenfelt, Per J., 52
Nordic Noir, 194
Nordström, Ludvig ”Lubbe”, 160
Norlin, Margareta, 24, 31, 68, 98, 100, 151–153
Norröra, 124–125
Nostalgi, 11, 13, 43, 94, 97, 101, 119–121, 124–125, 128, 131, 134–139, 141–146, 150–151, 153–155, 165–166, 176–177, 180, 184, 210–211, 215, 218–219
Nostalgifilm, 136, 141–145, 181–182
Novellisering, 106
Nutley, Colin, 144
Ny Demokrati, 219
Nybyggarna (1972), 132
Nypilsnerfilm, 127, 131
Någonstans i Sverige (1973), 131

O’Fredericks, Alice, 69
Opperud, Inger Marie, 132

Ormens väg på hälleberget (1986), 44

Pallas, Hynek, 43
Palmborg, Stina, 55
Palme, Olof, 147
Parker, Alan, 25
Pastoral, 89–90, 100, 103, 108, 110–112, 115, 108, 119, 145, 154–155, 158–161, 164–165, 169, 218
Patriotism, 38, 61, 74, 93, 102, 209
Patterson, Floyd, 163
Payne Fund-studierna, 54
Pensionat Paradiset (1937), 118
Peratt, Börje
Percy, Buffalo Bill och jag (2005), 210
Persson, Göran, 146
Peter och Petra (1989), 172
Peterson, Bob, 25
Pippi Långstrump (1949), 69
Pippi Långstrump [fiktiv karaktär], 70, 99, 203
Pojken med guldbyxorna (2014), 211
Polanski, Roman, 144
Pollak, Kay, 18, 24, 98, 150
Prins Eugen, 109, 115
Prins Wilhelm, 155
Prinsessan och grodan (*The Princess and the Frog*, 2009), 190
Printz-Påhlson, Göran, 108
På utgående (1906) [målning], 109

Qvist, Per Olov, 44, 46, 72–75, 81, 84–85, 96, 109, 145, 189

Rackarungefilmer, 21, 53
Ragneborn, Arne, 96
Ramel, Povel, 163
Ras, 57, 189–190,
Rasbiologiska institutet, 57
Ray, Nicholas, 181
Reiner, Rob, 24
Reinfeldt, Fredrik, 187
Repmånad eller Hur man gör pojkar av män (1979), 127–128, 139
Representation, 23, 35–36, 55, 119, 136, 165, 168, 177, 190–191, 193, 210, 212
Rin Tin Tin [fiktiv karaktär], 53
Robin Hood (Bengt Idestam-Almquist), 56
Rock Around the *Clock* (1954) [sång], 181
Rockwell, Norman, 102
Rogue One (2016), 25
Romson, Åsa, 207
Ronja Rövardotter (1984), 145
Roos, Anna Maria
Roos, Stefan, 132, 211
Rosa – The Movie (2007), 212
Rosa på bal (1940) [sång], 109
Rosencrantz, Magaretha, 68–69
Rydén, Verner, 62–63
Rydin, Ingegerd, 33, 117
Rädda Willy (*Free Willy*, 1993), 25
Rännstensungar (1944), 12–13, 69, 78–90, 91
Rännstensungar (1974), 131, 192, 195–197, 199–204, 215, 218–219
Röda Kvarn, 120
Rönnberg, Margareta, 19, 21, 26, 32, 129–130, 133

Salomon, Kim, 94
Saltkråkan [fiktiv plats], 11–12, 27, 41, 91, 99, 104–105, 107, 108, 112, 119, 121, 124–25, 218
Saltkråkan-cykeln, 12, 112, 115, 117, 119–120, 123–124, 128, 132, 155, 214, 218
Sampo Lappelill (1949), 69, 192
Sandelin, Christer, 182
Sandgren, Åke, 17
Sandin, Gösta, 79
Schildt, Jurgen, 121, 133
Seppan (1987), 23–24, 172, 175
Serlachius, Viveca, 69
Sextetten Karlsson (1945), 69
Shoo bree (2012), 210
Simonsson, Per, 211
Sista natten med gänget (*American Graffiti*, 1973), 136, 180–181
Sjöberg, Axel, 109, 115, 117
Sjöberg, Birger, 102–103

Sjöman, Vilgot, 106
Sjösala vals (1941) [sång], 109
Sjöwall, Maj, 39, 97
Skansen [friluftsmuseum], 169
Skrållan, Ruskprick och Knorrhane (1967), 106, 122
Skuggan av ett tvivel (*Shadow of a Doubt*, 1943), 102
Skärgårdsångare (1907) [målning], 109
Småbarnsfilm, 68, 72, 100
Småland, 99, 132
Socialdemokraterna, 71, 147
Soila, Tytti, 134–135
Sontag, Susan, 136
Sotlugg och Linlugg (1948), 68, 72
Sottsass, Ettore, 128
Stand by me (1986), 24
Staples, Terry, 17, 24, 52
Star Wars (1977), 19
Stockholms skärgård, 12, 104–110, 117–118, 121–122, 124
Strindberg, August, 108–109
Strömkarlen (1884) [målning], 155
Sucksdorff, Arne, 98, 100, 192
Sundbärg, Gustav, 89, 110, 128
Sune – Uppdrag midsommar (2021), 118
Sunes sommar (1993), 150–151, 154, 182–183
Svedberg, Britt-Marie, 123
Svensk Filmindustri, 54, 166
Svensk Talfilm, 79
Svenska AB Nordisk Tonefilm, 71
Svenska Filminstitutet, 5, 31, 150–151, 166, 168, 209
Svenska turistföreningen, 115
Svenskhet, 9–12, 36–39, 44, 57, 58–61, 64, 74, 78, 89, 92–93, 103, 117, 120, 124, 130–131, 154–155, 158, 188–189, 191–192, 194–195, 202–204, 208–209, 214–215, 218–219
Svensson, Svensson (1994–2008), 183
Sverigedemokraterna, 9–10, 128, 146, 187, 203, 208–209, 219
Sveriges folkbiografer, 71
Sveriges minne, 213, 215
Sveriges radio, 106
Sveriges television, 107, 124, 213, 215
Syrén, Mikael, 211
Så här går det till på Saltkråkan (1977), 107–108, 123
Säg att du älskar mig (2007), 212
Sällskapsresan eller Finns det svenskt kaffe på grisfesten (1980), 145, 194
Söder, Björn, 9
Söderkåkar (1970), 131
Söderman, Jackie, 131

Sörgården (1912), 132
Sörlin, Sverker, 37

Tant Grön, Tant Brun och Tant Gredelin (1947), 68
Tapper, Michael, 46, 97
Taube, Evert, 10, 106, 109, 183, 213
The Chordettes [musikgrupp], 181
The Everly Brothers [musikgrupp], 181–182
The Platters [musikgrupp], 181
The Simpsons (1989–), 19
The spirit of the frontier, 117
The United States Marine Corps War Memorial, 128
Thermænius, Sven, 68
Thomson, Arthur, 62–63
Thorild, Thomas, 36
Thörn, Håkan, 35
Tingsten, Herbert, 62–63, 94–95
Tjorven och Mysak (1966), 106
Tjorven och Skrållan (1965), 106, 121–122, 132
Tjorven, Båtsman och Moses (1964), 106, 112, 120–121

Tjuvarnas jul – Trollkarlens dotter (2014), 211
Tornbjer, Charlotte, 37
Troell, Jan, 132
Truffaut, François, 24
Trump, Donald, 206
Trädgårdsmästarens hämnd (*L'arroseur arrosé*, 1895), 16
Tsatsiki, morsan och polisen (1999), 151
Twilight Time (1958) [sång], 181
Twin Peaks (1990–1991), 182
Tönnies, Ferdinand, 96

Ung rebell (*Rebel Without a Cause*, 1955), 181
Upp (*Up*, 2009), 25
Upp i det blå (2016), 211
Ur kärlekens språk (1969), 106
Urbanisering, 72, 93, 95–96, 131
Ursing, Anna Maria, 32
Utvandrarna (1971), 132

Valborgsmässoafton (1935), 73–74
Vals i Furusund (1948) [sång], 109
Valtonen, Leena, 125
Vi på Saltkråkan (1964), 93, 106–107, 109–111, 117–120, 123–125, 213–214
Vi på Saltkråkan (1968), 106
Ville, Valle och Viktor upptäcker Sverige (Gunila Ambjörnsson, 1970), 130
Villervalle i Söderhavet (1963), 117
Vingar av glas (2000), 210
Vithet, 75
von Feilitzen, Cecilia, 27
Vreeswjik, Cornelis, 131
Välfärdssamhälle, 56, 92, 134
Vänd dem inte ryggen (*The Blackboard Jungle*, 1955), 181
Värmland, 106
Vätterlandskapen, 106

Wadköping, 102
Wahlöö, Per, 39, 97
Walcott, Derek, 108
Waldeck (Torgny Wallbeck-Hallgren), 47, 52
Wall-Entuna [fiktiv plats], 41, 103, 161
Wallén, Sigurd, 53
Wallengren, Ann-Kristin, 43, 145
Wegner, Christjan, 161, 177, 179, 181
Weiss, D. B., 145
Wesslén, Stig, 69
Wickman, Torgny, 107
Widerberg, Bo, 44
Widhe, Etti, 55
Wiener, Matthew, 143
Williams, Bruce, 216
Williams, Jerry (Erik Fernström), 180
Williams, Linda, 143
Williams, Raymond, 108
Wiman, Björn, 9–10, 209
Wincer, Simon, 25
Wirén, Agneta, 32
Wojcik-Andrews, Ian, 29
Wolf-Knuts, Ulrika, 141, 143
Wolfenstein, Martha, 29

Yeaman, Nanushka, 190–191

Zander, Ulf, 141
Zepernick, Janet, 21

Åberg, Lasse, 118, 127–128, 144–145, 154, 179, 182–183, 194

Änglagård (1992), 144

Öppna landskap (1982) [sång], 183
Östergren, Klas, 97

År 1944 premiärvisades filmen *Rännstensungar*. Kritikerna jublade över att det äntligen kom en svensk film med barnen i centrum. Drygt sextio år senare presenterades filmen *Förortsungar*, där förlagans klasskonflikt förvandlats till en etniskt kodad konflikt.

I denna bok undersöks dessa sextio år av svensk barnfilmshistoria. Barnfilmen befinner sig ständigt i en dialog om Sverige och det svenska, om sin tids frågor och farhågor kring nationen och folket. Barnfilmen formas av och förstärker föreställningar om Sverige, svenskarna och svenskhet. Den ger uttryck för och formar samtidigt svensk nationalism och svenskarnas självbild. Den svenska nationalismen har förändrats från 1940-talet fram till idag, men barnfilmens förhållande till denna föreställningsvärld har varit ett förvånansvärt intakt mönster. I *Blågula barn i bild* skildras denna utveckling över decennierna, samtidigt som boken fördjupar förståelsen av ett antal centrala verk i den svenska barnfilmshistorien.

Boken är skriven av Anders Åberg, lärare och forskare i filmvetenskap vid Linnéuniversitetet i Växjö och Kalmar.

MEDIEHISTORISKT ARKIV 55

ISBN 978-91-985802-0-4