
STATENS LJUD- OCH BILDARKIV

Box 24124, 104 51 Stockholm

MEDIEHISTORISKT  ARKIV 6

© Författarna och SLBA 2008

Grafisk form: Jens Andersson / www.bokochform.se

Tryckt av Kristianstads Boktryckeri, Kristianstad, 2008

ISSN 1654-6601

ISBN 978-91-88468-01-7

Innehåll

- 7 FÖRORD
- 9 ANNA EDIN & PER VESTERLUND
Svensk television och mediehistoria – en inledning
- 31 PETER DAHLÉN
Från SF-journalen till Aktuellt – en studie av TV-journalen 1955 till 1958
- 62 BENGT BENGTTSSON
*”De skall skiljas – inför lyckta dörrar och hundratusentals TV-tittare”
– om svenska tv-rättegångar 1956 till 1996*
- 85 ANNA EDIN
I takt med tiden – om tv-tablån som mediehistorisk text
- 108 PER VESTERLUND
Filmkrönika – filmkritik i ljud och bild
- 135 PER OLOV QVIST
Kartan och historien – Hem till byn 1971–2006

- 166 INGRID LINDELL
*Från Niklasons till Svensson, Svensson – situationskomedin
som vardagsterapi*
- 190 MARGARETA RÖNNBERG
*1970-talets Barnjournalen och dagens Lilla Aktuellt – barnnyheter
som public journalism respektive infotainment*
- 223 NIKLAS PERSSON WEBJÖRN
Bo Widerbergs Vildanden – lansering och reception av en tv-pjäs
- 252 JESSICA LIND
Lägg ned tv! Vad tycker du? – deltagande i svensk public service-tv
- 268 ANJA HIRDMAN
Teleserad verklighet och emotionernas betydelse
- 284 ANNA ROOSVALL
Dokument utifrån, en tv-historia om identitet – egen och andras
- 309 PELLE SNICKARS
Televisionen som arkiv – om webb-tv
- 336 LITTERATUR
- 348 MEDVERKANDE

Förord

GENOM DEN RASANDE snabba medieutvecklingen på Internet håller 1900-talets medier på att bli historia. Den mediemodernitet som än gång revolutionerade det förra århundradet börjar på flera sätt bli museal. Filmmediet, som ju passerat hundraårsstrecket, är det redan i institutionaliserad form i de många filmmuseer som etablerats internationellt – dock än så länge inte i Sverige. Och tiden börjar nu också bli mogen för etermedier som radio och tv att sälla sig till kretsen av ”äldre medier”. Genom olika former av ”video-on-demand”, IP-tv och webb-tv håller till exempel den klassiska televisionen på att snabbt bli en gammal medieform.

1900-talets mediemodernitet börjar på så vis bli en del av vårt gemensamma kulturarv. Visserligen kan den här typen av ”låga medier” knappast tävla i kulturell prestige med, säg, medeltida gotländska dopfuntar, men på många sätt rycker det audiovisuella kulturarvet mer och mer in i fokus. I måldokumentet i2010 – liksom i det gemensamma europeiska kulturarvsprojektet EDL (European Digital Library/Europeana) – har audiovisuella medier exempelvis en självklar plats. Den europeiska kommissionen har också i olika sammanhang börjat uppmärksamma att även etermedier har en historia.

Sedan hösten 2006 deltar Statens ljud- och bildarkiv i EU-projektet, ”Video Active – creating access to Europe’s television heritage”. Projektet är finansierat inom ramen för eContentplus, och dess syfte

är att skapa en komparativ europisk tv-historia på webbplatsen www.videoactive.eu. När projektet är slut hösten 2009 kommer denna webbsajt att innehålla mer än 10.000 olika tv-program. Att EU-kommissionen valt att finansiera ett projekt som Video Active kan ses som en del i den ovan beskrivna medietvecklingen. I Video Active ingår ett tiotal olika europeiska tv-arkiv och tv-kanaler från nästan lika många länder. SLBA representerar Sverige och har genom ett generöst avtal med SVT beretts tillstånd att ladda upp deras tv-material.

Poängen med Video Active är både att lyfta fram tv-mediets egen historia – i en jämförelse mellan olika länder – liksom att visa på hur televisionen varit en integrerad del av den socio-politiska samhällsutvecklingen. Tv-mediet har naturligtvis gjort djupa avtryck i vår vardag, och mediet är dessutom centralt för både nationella identiteter som för transnationella kulturutbyten. Video Active har också haft till uppgift att producera nytt vetande om tv-mediets historia och praktik, dess estetik och teknologi. Den här boken, *Svensk Television – en mediehistoria* är därför ett av SLBAs bidrag till detta projekt. Boken har sin upprinnelse i antal forskningsseminarier som arrangerats av SLBA och finansierats genom Video Active, där de tolv olika medverkande forskarna diskuterat och utbytt idéer om televisionens specifika mediehistoria.

Pelle Snickars
Forskningschef på Statens ljud- och bildarkiv

Anna Edin & Per Vesterlund

Svensk television och mediehistoria – en inledning

GENOM DRYGT ETT halvt sekel har tv-mediet gjort djupa avtryck i vår kultur och på olika sätt varit en integrerad del av samhällsutvecklingen. Televisionen har både representerat omvälvande händelser och bidragit till förändringar – inte minst genom att fungera som förbindelselänk mellan olika kulturella och samhällsliga institutioner – och fortlöpande kommenterat aktuella samhällstendenser. Numera är tv en så integrerad del i den politiska kulturen, att mediet både kan sägas diktera dess villkor och utgöra den allra viktigaste arenan för politisk synlighet. På en nationell nivå har televisionen bland annat synliggjort landets kultur för befolkningen och utvecklat mediespecifika tilltalsformer som skiljer sig från annat offentligt tal. Men tv har genom historien också utlöst en lång rad mediepaniker och förklarats ligga bakom såväl offentlighetens som kulturens förfall. Samtidigt har televisionens status på det audiovisuella berättandets fält förändrats; successivt har nyare former av tv-fiktion och underhållning kommit att tillmätas allt högre kulturell prestige.

Som forskningsobjekt har televisionen å ena sidan knappast varit stabilt genom åren, utan definierats på en rad olika sätt inom ramen för ett flertal mer eller mindre åtskilda discipliner.¹ Men på ett mer övergripande plan kan man samtidigt konstatera att tv-mediet i hög grad har kommit att betraktas som (och förblivit) ett ideologiskt laddat, mäktigt, nutida medium – oavsett historisk tidpunkt – och att dess

kulturella och estetiska särdrag därmed tenderar att hamna i skymundan. Detta gäller även svensk tv-forskning. Mycket har skrivits om den svenska tv-institutionen och om tv-publiken. En hel del har skrivits om det svenska tv-utbudet. Intressanta studier med en historisk fokus finns förvisso. Men samtidigt är både mediets särart och dess programstoff paradoxalt nog i stor utsträckning fortfarande outforskade, trots att programmen utgör televisionens kärnverksamhet.

Syftet med föreliggande bok är inte att skriva den svenska tv-historien. Antologins huvudmaterial är svenskproducerade program, vilket innebär att stora delar av det samlade utbudet i svensk television – som snarast kan betraktas som en mosaik av utländska och svenska program – har lämnats därhän. Ambitionen är inte heller att ge en samlad framställning av de svenska tv-programmens historia. Snarare är avsikten att anlägga olika mediehistoriska perspektiv på en mångfald av tv-material, med fokus på olika aspekter av ”det tv-mässiga”², och att därmed behandla televisionen som ett slags medialt kulturarv.

Televisionen som estetiskt, moraliskt och demokratiskt imperativ

I mer än femtio år har vi i Sverige haft en television i allmänhetens tjänst, från början med ensamrätt i etern och numera i hård konkurrens med andra tv-aktörer. Som grundkonstruktion hör public service hemma inom ramen för den etermedieteknologi som institutionaliserades på 1920-talet och som präglades av en samhällssyn där massmedier sammankopplades med fysiska kommunikationsmedel och nationella infrastrukturer. Härigenom kom etermedierna att definieras som en ”allmän nytthet”, där den huvudsakliga utgångspunkten var det faktum att radiovågorna utgjorde en begränsad resurs som samhället skulle förvalta på ett sådant vis att den kom alla till del på ett rättvist sätt. Så småningom blev etermediernas genomslagskraft alltmer uppenbar, varvid en normering blev nödvändig för att motverka missbruk och för att mer explicit ställa radio och tv i (det goda) samhällets tjänst. Klassiska upplysningsideal hamnade nu i fokus och en viktig del i public service-mediernas uppdrag blev också att bidra till såväl kulturell och estetisk som moralisk fostran. Om man läser den stora radioutredning som publicerades 1965 – en generalmönstring av den svenska televisionen – kan man konstatera att den i hög grad bär prägel av moraliskrift: här finns ett omfångsrikt uttalande av moraliska ord, genom vilka man starkt tar avstånd från sådant som är orätt, och

lika starkt ansluter sig till sådant som är rätt, ofta baserat på mer eller mindre vetenskapliga och sakliga föreställningar om människors faktiska och förväntade beteenden. Public service-idealet innebar alltså inte bara ett ansvar mot samhället och publiken (i här nämnd ordning), utan därutöver i ytterligare riktningar ”gentemot den andliga odlingen, de sköna konsternas utveckling, mot stil och ton i samhället, ja, i vidare mening mot alla de mänskliga värden som kan påverkas av dessa mediers verksamhet.”³ Det går därför inte att komma ifrån att ett visst mått av traditionell paternalism under lång tid gick som en röd tråd genom den svenska public service-televisionen. Något som i sin tur kan sägas ha utgjort ett hinder för televisionen, inte bara för att den förutsatte en kulturell utgångspunkt som inte delades av flertalet tittare, utan också för att den implicerade ett auktoritetsförhållande som stod i vägen för utvecklingen av mer demokratiska relationer till publiken och därmed i förlängningen innebar inkonsekvens i ett public service-sammanhang.⁴ Enligt Henrik Søndergaard är brottet mot paternalismen därför det mest avgörande resultatet av den utveckling som sker när public service-medierna så småningom utsätts för extern konkurrens – då sker en nödvändig modernisering av relationen till publiken, som på ett ”svåröverskådligt sätt är sammanflätad med både kommersialisering och demokratisering”.⁵

Å andra sidan är det ungefär samtidigt med de nationella tv-mopolens upphörande som public service-televisionens demokratiserande funktioner ur ett historiskt perspektiv lyfts fram, i synnerhet inom den europeiska tv-forskningen. I mitten av 1980-talet betraktar Nicholas Garnham utifrån en brittisk horisont televisionens utveckling och hävdar att public service-tv under en tjugofemårsperiod har tillgängliggjort ett betydligt vidare utbud av kulturella erfarenheter för mycket fler människor än både filmen och populärpressen under samma period. Trots sina tillkortakommanden, skriver Garnham, har



Högertrafikpropaganda i Sveriges television i början av maj 1966.

de europeiska public service-medierna representerat ett konkret steg i riktning mot att skapa en gemensam kultur, både på informations- och på underhållningsområdet.⁶ Paddy Scannell är inne på samma linje och hävdar att etermedierna, först radion och sedan televisionen, har haft en grundläggande betydelse för demokratin genom att erbjuda hela befolkningar en ny form av tillgänglighet till det offentliga livets hela spektrum. I radio och tv har kontaktytor mellan företeelser som tidigare varit såväl rumsligt som normativt åtskilda uppstått. Genom att placera politiska, religiösa, medborgerliga och kulturella händelser samt underhållning inom en gemensam ram har det offentliga livet kunnat demokratiseras på ett sätt som tidigare inte var möjligt. Dessutom, har dessa händelser antagit nya betydelser allteftersom de kommit i kontakt med varandra i de gemensamma, nationella etermedierna.⁷

Televisionens Då

I sina socialhistoriskt orienterade analyser lyfter Scannell även fram betydelsen av televisionens temporala organisering och visar hur public service-medierna när de institutionaliseras snabbt blir en integrerad del i publikens vardagsliv och högst centrala för erfarenheten och upplevelsen av den moderna tiden och det moderna, dagliga livet – ja, av moderniteten.⁸ Man kan säga att en av televisionens fundamentala funktioner har varit att ständigt försäkra oss om att vi ”är i tid” och hålla oss kontinuerligt uppdaterade i nuet – något som inte minst kommer till uttryck genom de nationella ritualer som televisionen både förstärker och skapar, vilket bland annat Anna Edin och Peter Dahlén kommer in på i sina respektive kapitel.

Samtidigt kan man konstatera att televisionens förhållande till tid skiljer sig från andra mediers. I likhet med radion lever televisionen å ena sidan ständigt i ett nu. Mediets föreställda egenart och självbild centreras kring en samtidighet, kring en relation till publiken som bygger på att många tittar (eller lyssnar) samtidigt på något som också ofta sker precis samtidigt. Å andra sidan är televisionen ett medium som medierar (oftast rörliga) fotografiska bilder. Fotografiet – i dess stillsamma variant – har beskrivits som frusen tid, som ett bevis för att något har hänt. Det har rent av relaterats till döden.⁹ Även filmen – de rörliga fotografiska bilder som introduceras för världen på 1890-talet – ses ofta som synonym med ett då. Med André Bazin kan man tala om fotografiska bilder i gemen som spår av förgångna ögonblick – en egenskap han låter

dem dela med filmbilder, som ju Bazin till yttermera visso ser besitta den unika förmågan att bevara och återge förändring.¹⁰

Häri ligger en tv-mediets paradox – inte minst med avseende på hur de rörliga bilder som visas i tv ömsom är fotografiska spår av en dåtid, ömsom direktutsända vittnesmål från ett nu. Med televisionen föds som bekant möjligheten att sända rörlig bild direkt – utan att gå omvägen över filmremsa och projicering på duk. I samma ögonblick som något sker visas det också i tv. Samtidigt lever denna televisuella samtidighet – det man kan kalla för televisionens Nu – från mediets start alltså i symbios med filmens Då. Filmer blir tidigt regelbundna inslag i televisionen, såväl i form av specialproducerat material för tv-mediet som i form av film producerad primärt för biografen. Som Peter Dahlén och Pelle Snickars skriver om i sina respektive kapitel är tv:s inspelnings- och uppspelningsteknik till en början otymplig. Flera olika tekniska format – direktsändningar, film, så kallad telefilm respektive embryonal videoteknik – får under åren runt 1960 bära televisionens programinnehåll i dess olika stadier från produktion till arkivering.

Tv:s barndom kännetecknades alltså av en teknologisk diversifiering som ledde till andra praxis vad gäller samtidighet än vad vi idag är vana vid. Det var en tid då program som i dag närmast per definition är direktsända ibland filmades och sändes i efterhand (som sportsändningar), samtidigt som exempelvis teater och annan tv-fiktion, eller talkshows och lekprogram, i högre grad sändes direkt och ibland ej ens bevarades för eftervärlden. Som Anja Hirdman beskriver i sitt kapitel blir den direktsända televisionen med tiden dock mindre vanlig. Detta samtidigt som just denna "liveness" – som Hirdman i dialog med John Caldwell och John Ellis här talar om – blir en allt mer central del av tv-mediets identitet.¹¹

Denna gradvisa förändring i tv:s förhållningssätt till samtidighet – där direktsändningen transformeras från teknisk nödvändighet till retorisk illusion – beskriver också en historia. En historia där de teknologiska förutsättningarna för televisionssändning är högst föränder-



Televiserad tid
– november 1969.

liga, samtidigt som föreställningarna om mediets eventuella egenart behåller en förvånansvärt konstant kärna av fokus på nuet. Frågan är vad som händer med denna televisionens egenart i en framtid där mediet i allt högre utsträckning tar plats på webben. Pelle Snickars antyder i sitt kapitel en tv-tablåernas död – något som också torde betyda samtidighetens död vad gäller tv-mediet. Anna Edin pläderar å andra sidan för hur tablån – och inte minst dess specifika förhållningssätt till tid – snarare behåller sin roll som mediets identitetsskapande kitt i förhållande till publiken.

Televisionen skriver historia

Måhända kan tv rent av fungera som en historisk källa till ett nu som en gång var. Till ett förhållningssätt inför tid som var tablåtelevisionens, och kanske hela det sena 1900-talets.¹² Som källmaterial kan televisionen samtidigt dessutom självfallet på mer handfast sätt tillhandahålla referenspunkter till en rad förflutna ögonblick. Tv:s strävan efter samtidighet medför också att mediets en gång så nya innehåll möjliggör ett unikt åskådliggörande av det förgångna. Gammal tv blir ett nytt historiskt källmaterial som SVT själva numera också börjar inse värdet av att både använda och sprida. I Pelle Snickars kapitel berättas om vedermödorna med att lägga ut och kategorisera äldre tv-material på webben – en verksamhet som nu påskyndas av YouTube och de mängder av tv-klipp från då och nu som där lagts upp. Tv-historiska exposéer i tv är också något vi allt oftare ser – något som exempelvis Anna Roosvall beskriver i sitt kapitel om *Dokument utifrån*, där programmets minnesprogram från 2006 med excerpter från programmets totalt 36 år i etern utgör en del av undersökningen. Det mest iögonenfallande (och publikt framgångsrika) exemplet på återanvänt material från SR/SVT hittar vi kanske paradoxalt nog i Kanal 5 där Filip Hammar och Fredrik Wikingsson i programserier som *100 höjdare – Sveriges roligaste ögonblick genom tiderna* (2004–) nostalgiskt skriver en mediernas nationella trivialhistoria med utgångspunkt i framför allt excerpter från public service-televisionens sjuttio- och åttioal.

Till en början är dock televisionens främsta historiska källmaterial filmen. Sveriges Radio införskaffar tidigt (1964) ett enormt filmarkiv – Svensk Filmindustris hela bestånd av journalfilmer, kortfilmer och dokumentärer – för att använda i egna produktioner. Alltså flankeras emfasen på nuet med en ambition att skriva historia, viket är vad man vill göra med denna betydande arkivpost man förvärvar. David

Ludvigsson har beskrivit hur de audiovisuellt arbetande historikerna Olle Häger och Hans Villius sedan sextioalet arbetat med material från detta införskaffade arkiv.¹³ Dessa filmer blir alltså illustrationer när den svenska välfärdsstatens förändringsfaser beskrivs i televisionen. Pelle Snickars har på annat ställe beskrivit hur filmmaterial från samma stora arkivpost traderats i televisionens historiska dokumentärer, med exemplet storstrejken 1909 som utgångspunkt.¹⁴

Det skrivs alltså sedan länge historia med hjälp av film i televisionen. Filmen fungerar som ett minne i ett medium som ser sig själv som ett ständigt nu. Filmens roll som förflutet visar sig även i användandet av spelfilm. Dels får spelfilmen ibland – liksom journalfilmen och dokumentären – fungera som illustration av samhällshistoriska sammanhang. Framför allt har dock filmmediet en egen historia. Här blir televisionen tidigt ett centralt forum för historieförmedling. Som Per Vesterlund visat tar Sveriges Radio på sig rollen att fungera som ett gigantiskt nationellt cinematek där både klassiker och exempel på samtida art cinema (eller kvalitetsfilm som det kommer att kallas i Sverige) kan visas.¹⁵ Dessutom låter man ibland ett recensionsprogram som *Filmkrönikan* förmedla filmhistoria, eller också gör man specifika program om gamla filmer – om stjärnor, regissörer eller historiska teman. Den filmhistoriska brion kanske varierade betänkligt mellan dessa program. Torsten Jungstedts klassiska kortfilmsserie *Då går vi till Maxim* (1963–1969) – ett nostalgiskt färgat magasin med sammanplockade stumfilmsexcerpter – kan exemplifiera en utbredd ambition att snarare än att vederhäftigt förmedla en filmhistorisk kunskap, beteckna ett föregivet primitivt audiovisuellt förflutet med hjälp av äldre film.



.....
Då går vi till Maxim – 1964.
.....

Tv:s generella roll som historieförmedlare är idag kanske mer intensiv än någonsin, sett mot frekvensen av historiskt programinnehåll. Material från SVT:s filmarkiv används än i dag för att illustrera historien i kompilationsdokumentärer. David Ludvigsson har (med exemplet Häger och Villius som utgångspunkt) beskrivit hur historiska dokumentärer i allt lägre grad utgår från fackhistoriska spelregler för att snarare inkorporera tv-mediets krav på attraktiva berättelser.¹⁶ Något som kan illustreras med hur historieförmedling även kommer till uttryck i nya genrer – realitysatsningen *Riket* (2004–2005) i medeltidsmiljö kan ses som det kanske mest frapperande exemplet. En brit-



Pausbild den
21 september 2003.

tisk tv-producent kan till och med idag beskriva tv-historia som "the 'new rock and roll'".¹⁷ Ser man till de olika historiska inslagens roll eller status i SVT:s tablåer är kanske utvecklingen inte lika entydig. De historiska dokumentärerna har idag sin allra främsta arena i kanaler avsedda för denna genre. Och om man exempelvis mer specifikt iakttar ett fält som filmhistoria, är andelen äldre film i televisionen idag visserligen kvantitativt måhända väl

idag visserligen kvantitativt måhända väl i paritet med hur förhållandet varit genom åren, samtidigt som filmklassikerns roll i tablån blivit mindre prioriterad och upphöjd.¹⁸

Tv som minne och historisk källa

Man kan på samma sätt som man betraktar televisionen som ett stort cinematek med kanske än mer halsbrytande metaforik se televisionen som ett gigantiskt minne. Pelle Snickars beskriver i sin text hur televisionen kan liknas vid ett arkiv. I televisionen samsas olika audiovisuella visningsformat – inspelade eller direktsända, producerade direkt för mediet eller för andra visningskontexter – med varandra i en gemensam medial plattform. På samma sätt blir tv på webben en del av ett nytt arkiv, ett arkiv som inte längre är mediets eget.

Tv förmedlar dock inte bara historiska dokument som lagrats i dess arkiv för att sedan återanvändas i dess program. Televisionen är också en deltagare i historien. Samtida politisk historia "kan inte skrivas utan närgångna referenser till televisionen", skrev historikern John E. O'Connor redan 1990.¹⁹ Efter ett sekelslut och sekelskifte där mediets integrerade roll i en rad internationella konflikter och spektakulära världshändelser fortsatt kommit att poängterats i såväl empirisk forskning som i teoribildning, är det idag kanske än svårare att inte beakta televisionen som en del av historien. Jean Baudrillards vidareutveckling av sin begreppsliga hyperverklighet som Anja Hirdman också anknyter till i sitt kapitel om kroppslighet i reality-tv, formulerades en gång i dialog med det första gulfkriget 1990. Verkligheten blev i historiens dittills kanske mest spektakulärt och omedelbart medierade (och televiserade) kristillstånd i Baudrillards ögon en konstruktion – en distanserad fiktion bland andra fiktioner. Å andra sidan är också televisionen det medium där händelser som påminner oss om det verkligas

realitet sker. Dokumentärfilmsforskare som Stella Bruzzi, Bill Nichols och Michael Renov har exempelvis alla uppehållit sig vid fallet Rodney King i Los Angeles 1991–1992, och dess mediala och juridiska efterspel, för att på högst olika sätt lägga sig i dialog med Baudrillards simulacrametaforik.²⁰ Fyra poliser misshandlar en man framför en kamera, varefter filmen säljs till en lokal tv-station. Här blev tv-mediet förutsättningen för en process där filmbilder kom att figurera som bevis, där en rättegång bevakades av mediet och där domen (vilken friade poliserna) ledde till våldsamma etnicitetsimplikerade kravaller – även de intensivt medierade av televisionen.

I Peter Dahléns kapitel om de allra tidigaste tv-sända nyhetsprogrammen i Sverige påminns vi om hur den samtida världspolitiken redan från mediets start televiseras. Ungernrevolten eller suezkrisen blir föremål för upprepade inslag i nyhetsmagasinet *TV-journalen*. Något som kan tyckas självskrivet: vilka stora händelser under det sena 1900-talet har inträffat oberoende av tv-mediets uppmärksamhet? Samtidigt är det en självklarhet värd att beakta – inte minst som televisionens roll snabbt blir central i politiken i än mer konkreta avseenden. Redan riksdagsvalet i Sverige 1958 – de första allmänna val som hålls efter televisionens införande – kom att betraktas som det första tv-valet. Tv blir fortsatt ett en så integrerad del i den politiska kulturen – här i Sverige såväl som annorstädes – att den både kan sägas diktera dess villkor och utgöra den kanske allra viktigaste arenan för politisk synlighetsstyrning.

Politiken brukar betraktas som allra synligast i så kallade hårda genrer – i nyheter eller debattprogram. Motexempel finns dock. Margareta Rönberg lyfter i sitt kapitel fram hur svenska statsministrar regelmässigt framträder i nyhetsprogram för barn, i Anja Hirdmans text kan vi läsa om hur en partiledare diskuterar intimhygien i en talkshow, hos Jessica Lind läser vi om hur politiken blir föremål för en dokusåpa. De hårda ämnena blir således också de mjuka genrernas angelägenhet. Även fiktionsgenrer tematiserar regelmässigt samhällsaktualiteter. Sveriges Radios och SVT:s produktion av tv-teater eller drama (beteckningarna har varierat) har sedan det slutande sextioalet ofta lagt sig i den politiska debattens och samhällsomvandlingens kölvatten. Detta kan vi inte minst se i Göteborgs-TV:s samlade fiktionsproduktion, varur Per Olov Qvist i denna bok skriver om dess mest långlivade följetong – *Hem till byn* (1971–2006). Här följer man initialt omvandlingen av landsbygden och jordbrukspolitiken i det sena sextioalets Sverige. Den göteborgska fiktionen avhandlar kritiskt aktuella

ämnen under åren: skolan (*Lära för livet*, 1977), idrottsrörelsen (*Hammarstads BK*, 1977) eller äldrevården (*Solbacken: Avd E*, 2003). När en göteborgsbaserad dramaproduktion hösten 2007 blickar bakåt mot vänstervågens glansdagar runt 1970 i storsatsningen *Upp till kamp* kan det samtidigt ses som en del av en vänsterradikal tradition och som ett brott mot denna traditions inarbetade praktik – den samtidskommenterande tv-teatern. Mikael Marcimains och Peter Birros serie kan, med sitt återanvändande av äldre tv-material i en reflektion över en överstående revolution som egentligen aldrig blev, sägas i någon mån förkroppsliga televisionens temporala paradoxer. Den är ett nu som bygger ett fiktivt då med hjälp av mediets egna arkiverade ögonblick, som ett uttryck för det populära minne som med helt andra förtecken – i en än mer populariserad variant – utgör stommen i Hammars och Wikingssons nostalgiska återblickar över ett svunnet barndomslandskap.

Tv som spegel?

Per Olov Qvist beskriver i sin text hur *Hem till byn* under sina följande decennier i etern ger uttryck för inte bara jordbrukspolitikens konsekvenser utan också för mer generella samhälleliga förändringsfaser. I den sista omgången av serien är det få av de familjer vi följt som fortfarande brukar den jord de ärvt. Istället tematiserar Bengt Bratts serie under senare år inträdet i EU, bidragspolitik, miljonprogrammets dystopiska urbana miljöer eller integrationsfrågor. I Ingrid Lindells text om svenska situationskomedier blir *Svensson Svensson* (1994-), liksom dess tidigare föregångare i den svenska familjekomedigenren *Nicklassons* (1965), på ett mer underförstått sätt uttryck för hur föreställningar kring manlighet förändrats. Sådana hermeneutiska operationer är inte ovanliga för en kulturteoretisk praxis där inte minst populära fiktioner ofta förutsätts omvandla samtida konflikter och föreställningsvärldar till symptom på en specifik tidsanda eller kanske på mer svårfångade historiska förändringsfaser.

Hur förhåller sig då televisionen på ett mer generellt plan till sin samtid? Att vi gärna på olika sätt kan använda oss av dess program för att nå kunskap om ett förgånget – eller för att illustrera historiska fördomar – är en sida av saken. Men vad gäller för det omvänt tidsmässiga perspektivet: vilka förväntningar och krav har vi som tv-tittare (eller som medborgare) i nuet på att fiktiva som icke-fiktiva genrer ger representativa bilder av den värld vi själva lever i? Är tv-mediet – till-

sammans med andra medier – en spegel av ett kultur- och samhällsliv som sker medierna förutan?

Att beskriva televisionens förhållande till omvärlden genom spegelmetaforen, där mediet antingen antas visa upp en vrångbild eller en sannbild, blir i grunden problematiskt av två skäl. Dels därför att mediet knappast kan sägas hålla upp en spegel och reflektera en naturgiven värld eftersom världen i sig själv är socialt konstruerad, dels för att televisionen av en mängd olika anledningar är ytterst selektiv när det gäller vad som visas i rutan. Det betyder emellertid inte att spegelmetaforen saknar betydelse. Kanske kan man säga att det i hög grad är vi själva som låter televisionens kategorier få verklig existens, i linje med det Pierre Bourdieu kallar för social magi, där förmågan att skapa verklighet av den klassifikation som ”talaren” (i det här fallet televisionen) gör är direkt relaterad till dess auktoritet.²¹ En auktoritet som i fallet med televisionen är sammankopplad både med den audiovisuella realismens återgivning av världen och den autenticitet som kommer av att kunna förkroppsliga en ”gemensam tittarfantasi” om tv-mediets transparens.²²

Dessa egenskaper är inte naturgivna, men ger upphov till ett slags igenkänning som är en central komponent i de konstruktioner som televisionen själv bidrar till att producera, och som inte minst ger sig till känna i public service-sammanhang. Dominerande journalistiska och politiska diskurser kring den offentligt reglerade televisionen och dess uppdrag att stå i allmänhetens tjänst har under lång tid bidragit till att förstärka föreställningen om tv som fönster mot världen, som spegel. I själva verket är speglingsbegreppet ett av de mest frekventa när SVT:s förhållande till omvärlden ska beskrivas: verksamheten ska ”spegla hela landet”, ”andra kulturkretsar”, ”det mångkulturella Sverige”, etcetera. Man kan också konstatera att i takt med den ökade konkurrensen från kommersiella medier har ett särskilt markant drag i public service-diskursen blivit ett ständigt återopande av en mängd olika värden, där de statliga kraven på objektivitet, självständighet och spegling gör public service-televisionen till ett ”kravmärkt” fönster mot världen, till samhällets sanningsvittne nummer ett. Enligt denna retorik, förd till sin spets, skulle man kunna säga att public service-televisionen helt enkelt inte kan ljuga: allt vi ser i rutan är sant - till skillnad mot kommersiell tv som trots den audiovisuella realismens och retorikens verklighetsanspråk förblir betydligt mer sammankopplad med en misstro mot dess förmåga att tala sanning. Möjligen kan public service-televisionen begå misstag, men dessa kan i så fall anmä-

las till Granskningsnämnden, vartefter SVT biktar sig offentligt för tittarna och erhåller absolution av både staten och tv-publiken.²³ Den teoretiska utvecklingen må under lång tid ha utmanat speglingsmetaforens giltighet, men den är alltså fortfarande fast förankrad både i den breda, allmänna förståelsen av televisionen (vilket inte utesluter att man som tittare kan ställa sig kritisk till det som visas i tv-rutan) och i televisionens – framför allt i public service-televisionens – självbild.

Televisionens Nu, Du och Vi

Den andra sidan av tv-mediets temporala dimension är alltså nuet. Televisionen lever i ett nu som innefattas av dess samtidighet och kollektivitet. Tv-sändningarna följs av många tittare som delar en måhända föreställd upplevelse av ett gemensamt nu. Föreställd, då ju direktsändningen – det främsta tecknet för mediets ”liveness” – långt ifrån alltid är reell.

Detta föreställda nu kan gestaltas i nyhetsprogram, sportsändningar eller debatter; genrer vars program ofta har täckning för sin föregivna samtidighet. I andra typer av program – i reality-tv, i lekprogram eller i talk shows – är samtidigheten i stället minst lika ofta en illusion. Televisionens direkta och familjära tilltal är ett medel i denna strävan att upprätthålla föreställningen om ett ständigt nu. En annan strategi är symbiosen med andra medier – framför allt med tabloidpressen – som får understödja upprättandet av samtidighet. Detta har inte minst uppmärksammats i relationen mellan dokusåporna och kvällspressen. Program inspelade långt i förväg behandlas i spalterna som vore de nyheter. Spektakulära händelser från dokusåpor eller talk shows släpps till pressen och figurerar i förhandsartiklar tätt inpå sändning som små trailers för vad som komma skall. Denna mediala symbios är inte ny. Som Bengt Bengtsson skriver om i sin text om rättegångsfiktioner i svensk television, tar tv i denna tidiga hybridgenre inte bara över ett format från radion (där rättegångarna först sänts), man ärver med genren också en inarbetad relation till pressen som regelmässigt gör de fiktiva rättsfallen till löpsedelstoff.

Rättegångsprogrammen är udda som exempel på samtidighet såtillvida att de är mer eller mindre renodlade fiktioner. Samtidigheten är annars oftare förbunden med de programinslag som anknyter till en delad verklighet – till ett nu som inte bara delas av dem som tittar, utan som också delas med de (verkliga) personer som figurerar i televisionen. I televisionen möter vi dagligen och på rutinmässig basis

personer som talar till oss som om de befann sig i samma rum som vi; programledare, hallåor, nyhetsankare. Det skulle kunna ligga nära till hands att se dem blott som utfyllnad och ytligt blickfång, men i själva verket spelar de en högst central roll för tv-mediet och upplevelsen av ett gemensamt nu. Med ord och blick inte bara sammanfattar de vad vi just har sett och presenterar det som komma skall, utan bjuder också in tittaren som samtalspartner – samtidigt som deras kontinuerliga samtal strukturerar och binder samman televisionens blandning av bilder och uttryck. Högst upp i televisionens egen audiovisuella hierarki återfinns dessa talande subjekt, som är de enda med självklar rätt att tala till publiken genom ett direkt och retoriskt tilltal som inte bara simulerar direktkontakt utan även explicit erkänner såväl avsändarens som mottagarens kommunikativa status. Under lång tid i televisionens historia möttes publiken regelbundet av kvinnliga hallåor och manliga nyhetspresentatörer. Unga, vackra, beställsamma och oklanderligt klädda intog hallåorna rollen som värdinnor och guidade publiken genom kvällsutbudet, medan männen stod för den överordnade auktoritet som gav dem rätt att upplysa och förklara de stora ekonomiska och politiska frågorna för publiken/allmänheten.



Det direkta tilltalet – hallåor och ankare 1969.

Numera har kvinnor en självklar plats som nyhetsankare och männen figurerar i sin tur som hallåor – ett tecken på ökad jämställdhet som samtidigt är tveeggad eftersom det kommersiellt och visuellt orienterade mediasystemets fokusering på yta och utseende tenderar att transformera alla unga, vackra ansikten (oavsett könstillhörighet) till handelsvara i tv-kanalernas inbördes konkurrens.

Tv:s fokus på samtidighet – på ett nu – flankeras alltså ofta av ett direkt tilltal. Man skulle rent av kunna tala om televisionens ”Du!”, som i sin tur ger upphov till ett allomfattande (föreställt) ”Vi”.²⁴ På ett både uppfordrande och familjärt sätt binds det rum som tittaren befinner sig i samman med det illusoriska rum där televisionen utspelas, i

sin tur modellerat från de sociala normer och konventioner som sedan re-representeras i tv-rutan. Detta möte mellan rum och blickar kan på olika sätt också syfta till att bygga upp ett förtroende – som i nyhetsankarets allvarsamma tilltal baserat på det sakliga och opersonliga.²⁵ Som Anja Hirdman berättar om i sin text kan förtroendet å andra sidan minst lika ofta sträva mot det högst personliga – eller rent av privata – i de känslomättade reality-program hon beskriver. Jessica Lind beskriver i sin text en annan aspekt av hur just det privata redan från tv:s barndom blir en central komponent i mediet. Vanliga människor får tidigt en plats vid sidan av de olika offentliga personer som fyller televisionen, inte som utfyllnad utan som just ett extraordinärt inslag, där den ordinära människan antingen förkroppsligar det högst privata, eller tjänstgör som ett exempel på det högst allmängiltiga. I nuets medium framför andra finns ju en osäkerhetsgrad som kan göra den mest ordinära extraordinär.²⁶ Televisionen kan förmå återge de ögonblick som förändrar världen, men den kan också självt skapa ögonblick som förändrar, om inte världen så åtminstone enskilda personers liv.

Televisionens kanon – mediehändelser eller konst?

Vari ligger då det minnesvärda hos televisionen? Innebär detta ständiga nu att tv-mediet också är förknippat med en permanent glömska? Är gammal tv något vi minns, eller är televisionen som minne endast en obskyr angelägenhet för de få som har till uppgift att minnas? En aspekt av kanonbegreppet och television är att helt enkelt se mediet som en sorts neutral folkbildande behållare för teater, balett, seriös musik eller filmkonst. Det vill säga för konstnärliga prestigeprodukter initialt avsedda för andra mediala plattformar än televisionen. Detta sätt att betrakta mediet är inte ovanligt i den kulturpolitiska sfär som omgärdar den tidigare tv:n. Man kan exemplifiera med de citat från tv-utredningen 1965 som återgetts i det föregående – eller med den statistik över kulturaktiviteter som presenteras i betänkandet *Ny kulturpolitik* 1972. Långfilm i tv var 1970 års mest frekventa kulturaktivitet, följt av teater i tv. Längre ned på listan finner vi både tv-sända konserter och baletter, däremot finner vi märkligt nog inte tv på listan.²⁷

I Niklas Persson Webbjörns artikel om Bo Widerbergs insatser för tv-teatern ser vi ett ännu senare exempel på denna attityd, också här associerat till en kulturpolitisk utredning. I den etermedieutredning som 1977 presenterades i betänkandet *Svensk radio och tv 1978-1985* (SOU: 1977:19) poängterades den televiserade dramatikers upp-

gift att nå ut till stora tittargrupper med en kvalificerad produktion. Widerberg enrolleras till tv-teatern 1979 och kom under åttiotalet att sätta upp ett antal pjäser. Widerberg lanserades hårt som regissör av SVT. Man kan se hur två kanonstrukturer möts: den europeiska konstfilmskulturens fokus på regissören – eller auteuren – interfolieras med televisionens satsningar på klassisk dramatik. Vi det laget hade *Filmkrönikan* – den svenska televisionens långlivade filmmagasin, som Per Vesterlund skriver om i sin artikel – sedan länge legat i kölvattnet på samma konstfilmsinstitution, eller rent av på den nationell filmpolitik som sedan 1963 transformerat svensk filmproduktion med det omhuldade kvalitetsfilmsbegreppet som ledstjärna. Biograffilmen var i sig kanske den konststart som mest smärtfritt kunde approprieras av televisionen. Svensk tv:s filmvisningar var inte bara populära – som ju kulturbetänkandet av 1972 visar. De fungerade också som ett televiserat cinematek: som en bred förmedlare av kanoniserad filmhistoria, men också som en integrerad del av hallmärkningsprocessen.²⁸

Har då tv ingen ”egen” kanon, en uppsättning audiovisuella texter producerade direkt för mediet som upphöjts till den goda televisionen? Om vi för en stund håller oss till fiktionen så levde mediets egna spelfilmsformat – serien och följetongen – prestigemässigt länge i en bastant skugga av biograffilmen. Låt vara att serier och följetonger som *Bonanza* (*Bröderna Cartwright*, NBC, 1959–1973), *Lucy Show* (CBS, 1962–1968), *The Forsyte Saga* (*Forsytesagan*, BBC, 1967) eller *Dallas* (Lorimar Television, 1978–1991) inte bara blev formidabla världsomspännande publiksuccéer utan också kom att fungera som arketypiska representanter för sina respektive genrer. Som exempel på kulturell förflackning kunde de kanske också duga, eller som utgångspunkter för symptomatiska analyser av den samtid de i och med sin popularitet kunde antas spegla. Som exempel på värdefull audiovisuell kultur fick dock dessa (och andra) populära tv-produktioner sällan eller aldrig fylla någon funktion. Under de senaste decennierna har dock detta sakernas tillstånd för tv-fiktionen gradvis förändrats. Som en vattendelare nämns ofta *Twin Peaks* (1989) med David Lynch som kreativt centrum. Precis som i fallet Widerberg i Sverige fick alltså en etablerad auteur från biograffilmsvärlden skänka glans åt det låga tv-mediets följetongsproduktion. Med ett produktionsbolag som HBO (och tv-serier som *Six Feet Under* eller *Sopranos*) har dock det som kommit att kallas kvalitetstelevision inte bara blivit en integrerad del i tablåerna. En tv-serie kan idag generera såväl ekonomiskt som kulturellt kapital. Till stor del har detta naturligtvis att göra med det nya digitala lagringsformatet

DVD som på ett andra sätt än televisionen eller VHS-formatet kan göra en väl så omfattande följetong till en hanterbar enhet och vara.

Biograffilmens så omhuldade auteur har i detta sammanhang tagit steget från filmduken till tv-rutan. På svensk botten är Mikael Marcimain efter hyllade tv-serier som *Lasermannen* (2005) och ovan nämnda *Upp till kamp* en högst etablerad regissör av audiovisuella utan att ha iscensatt en meter film direkt för biografvisning. Olof Hedling har i en artikel där framför allt två danska serier – *Matador* (1978–1981) och *Krönikan* (2002–2005) – fokuseras, utnämnt tv-följetongen till vår tids nya stora berättande tradition. Tv-serien har, menar Hedling, blivit ”ett naturligt hem för de episka berättelserna om vår tid”.²⁹ Nya kanonstrukturer kommer sannolikt att bildas runt programkategorier som tidigare inte kom ifråga för hallstämpling av det slag som biograf-film sedan så länge fått till del. En fråga man kan ställa sig är exempelvis varför en uppenbart positivt omskriven serie som *Hem till byn* inte i högre grad på ett självklart sätt har kommit att ingå i en kanon. Ett svar kan säkert finnas i televisionens tablåestetik och i mediets ständiga nu. En gammal tv-serie var länge enbart en ”repris”, medan en gammal biograf-film istället var en ”långfilm”, ofta med klassikerstatus och med upphöjd plats i flödet.

Hur kan då andra programkategorier än fiktion hallstämplas? Kommer vi att kunna tala om klassiska nyhetssändningar eller talk shows på samma sätt som vi retrospektivt idag ger tv-serier som *Brideshead Revisited* (*En förlorad värld*, 1981) eller *Berlin Alexanderplatz* (1979) klassikerstatus? Hur kanoniserats nuet? När SVT i programmet *Folktoppen* åren 2005–2006 med hjälp av tittarna utkorade listor på de bästa dokusåpadeltagarna eller de roligaste humorprogrammen var det snarare ett sätt att integrera tittarna i nostalgiska gemensamma medieminnen än ett seriöst försök att diskutera televisionens historia. Den 22/10 2005 lät man i programmet folket rösta fram de mest minnesvärda tv-ögonblicken: här vann ”samtliga Ingemar Stenmarks slalomåk” före Thomas Ravellis straffräddningar i USA 1994 och ABBA:s eurovisionsseger 1974. Samtliga exempel på vad Daniel Dayan och Elihu Katz kallat mediehändelser – en benämning på sådana ritualiserade televiserade ögonblick som både innefattar samtidighet och kollektivitet.³⁰ På samma sätt som *Folktoppen* kan Filip Hammars och Fredrik Wikingssons återbesök i det förflutna ses som en sätt att återupprätta ett svunnet nu. Här är det dock inte heller med utgångspunkt i normer om det sköna eller goda som ögonblicken närmas. Snarare är det arkivet som underhållning vi ser i dessa program – ett tecken på att

våra medieformat är på väg att förändras i symbios med de nya digitala medierna.

Till texterna

Svensk television – en mediehistoria är inte ett försök att skapa en den nationella televisionens kanon. Inte heller är ambitionen att skriva en ny nationell tv-historia. Syftet är snarare att uppmärksamma aspekter av mediet ur olika disciplinära perspektiv. Här finns medie- och kommunikationsvetenskap, journalistikvetenskap, filmvetenskap och litteraturvetenskap representerat. Ett annat syfte kan betecknas som mediehistoriskt – dels att relatera tv-mediets förändringsfaser till andra medier, men också att i någon mån undersöka hur mediet ser på sitt eget förflutna. I antologins disposition skapar texterna – lagda i ett löst kronologiskt mönster – således ändå en berättelse om ett medium vars estetik och tilltal transformeras i samspel med offentlighet och teknologi.

I Peter Dahléns inledande text, ”Från *SF-journalen* till *Aktuellt* – en studie av *TV-journalen* 1955 till 1958”, ser vi således just en koppling mellan den tidiga televisionen och dess audiovisuella föregångare filmen. Dahléns beskriver hur de allra första nyhetssändningarna kan betraktas som liggande i kontinuitet med de aktualitetsfilmer och journalfilmer som sedan filmmediets barndom fyllt biograferna. Genom att studera hur de svenska nyhetssändningarna successivt finner en form genom regionala och lokala försöksverksamheter ser Dahléns hur en nyhetsetetik lik dagens påfallande snabbt inrättas i det nya mediet.

Bengt Bengtsson återupptäcker i sin artikel ”’De skall skiljas – inför lyckta dörrar och hundratusentals TV-tittare’ – om de svenska tv-rättegångarna 1956–1996” en bortglömd genre. I de tv-sända rättegångsdramer som börjar produceras redan vid tv:s start finns dels ett pedagogiskt anslag – man åskådliggör på ett publikillvänt sätt rättsväsendets processer – men också en sensationsdramaturgi som gör att genren blir tacksamt löpsedelstoff. Även här finns en intermedial koppling. Detta format hämtades från radiomediet som sedan sent fyrtiotal sänt liknande fiktiva rättsfall. Med Bengtssons text främmandegörs dessutom i viss mån föreställningarna om tabloidpressens symbios med televisionen som relativt ny företeelse. Dessutom ser vi hur det hybridbegrepp som så ofta kopplats till senare faser i televisionens genrehistoria är tillämpligt redan vid tv:s start.

I Anna Edins artikel ”I takt med tiden – om tv-tablån som mediehistorisk text” fokuseras själva tv-tablån och programläggningen. Ge-

nom historiska nedslag belyses dessa ur såväl ett programpolitiskt som ur ett publikorienterat perspektiv. Med utgångspunkt i den nuvarande utvecklingen av televisionen, där föreställningar om en publikmajoritet tycks bli allt svårare att upprätthålla, lyfts några av tv-mediets mer ursprungliga kommunikativa och estetiska särdrag fram som ett slags påminnelse om en tid som flytt. Eller är det kanske så att vissa av dessa särdrag är så betydelsefulla inte bara för själva tv-upplevelsen utan för vår erfarenhet av den sociala världen, att de har fortsatt relevans även i det nya tv-landskap som vi nu ser konturerna av?

Per Vesterlund beskriver i ”Filmkrönika – filmkritik i ljud och bild” hur svensk television tidigt interagerar med filmmediet på ett annat sätt än att initialt låna dess former (som Peter Dahmén ju finner i fallet med nyhetssändningarna). I programmet *Filmkrönikan* tillhandahålls från 1956 och framåt televiserad filmkritik. Med en filmkritiker i bild som med hjälp av frekventa citat från aktuella filmer värderar och tolkar biografernas utbud har *Filmkrönikan* utgjort ett centralt inslag i en nationell film- och tv-kultur. Televisionens filmkritiker blev också snart offentliga celebriteter på ett annat sätt än pressens eller radions. Programmet utgör också ett outnyttjat filmhistoriskt källmaterial, med avseende på de intervjuer och reportage med då aktuella filmrelaterade ämnen som genom åren fyllt programmet. Dessutom har *Filmkrönikan* intressanta beröringspunkter med såväl filmkritiska och filmpolitiska vindkantringar som med en vidare samhällspolitisk kontext.

I Per Olov Qvists artikel ”Kartan och historien – *Hem till byn* 1971–2006” tas svensk tv:s egen fiktionsproduktion upp. *Hem till byn* är ett exempel på hur en tv-serie kan anta formen av en nationell institution. Under åren sänds en rad omgångar av Bengt Bratts och Jackie Södermans följetong om livet i en västsvensk bondby. Avfolkning och jordbrukspolitik är inledningsvis seriens explicita teman. Efter hand byts dessa ämnen ut mot andra: inträdet i EU, integrationspolitik eller en mer allmängiltig senmodern alienation. Det senare temat är intressant då det vid flera tillfällen kopplas samman med just tv-tittandet, vilket är ett återkommande inslag i serien.

Ingrid Lindell lägger även hon fokus på hur fiktionsserier kan ses som ett symptom på samhälleliga förändringsprocesser. Genom att i artikeln ”Från *Niklasons* till *Svensson, Svensson* – situationskomedin som vardagsterapi” studera de bägge komediserierna *Niklasons* (1965) och *Svensson, Svensson* (1994–) fokuserar hon framför allt hur manligheten förändrats i en senmodern samhällskulturell kontext. I artikeln läggs också fokus på själva formen situationskomedi, ett format som brukar

betraktas som en mycket tv-specifik fiktionskategori. I Lindells text dras dock trådar bakåt från denna tv-genre till äldre populärteater och folkliga karnevaliska kulturyttringar.

I artikeln ”1970-talets *Barnjournalen* och dagens *Lilla Aktuellt* – barnnyheter som public journalism respektive infotainment” undersöker Margareta Rönnerberg hur tilltalet i tv-nyhetsprogram avsedda för barn har förändrats. Hon jämför programmen *Barnjournalen* (1972–1991) och *Lilla Aktuellt* (1993–) vilka visar sig besitta sinsemellan stora skillnader i sina attityder till både nyheter och barn. I det äldre programmet finner Rönnerberg en ambition att förklara komplicerade världspolitiska händelser på ett sätt som tar barnpubliken på allvar. *Barnjournalen* kan rent av ses som en sorts medborgarjournalistik. I *Lilla Aktuellt* är tilltal, visuell estetik och språk ytligare och mindre respektfullt mot barnen.

Niklas Persson Webbjörn gör i ”Bo Widerbergs *Vildanden* – lansering och reception av en tv-pjäs” ett nedslag i SVT:s kulturpolitiska ambitioner. När Bo Widerberg 1989 sätter upp Ibsens *Vildanden* för tv kan det ses som en del i den satsning på en breddad tv-teater som präglade svensk television under 1980-talet. Dessutom är denna pjäs – och andra pjäser Widerberg sätter upp för tv – en del i lanseringen av Bo Widerberg som auteur. I samband med de uppsättningar han gör för televisionen görs ett antal bakgrundsreportage där det man kan kalla Widerbergs ”biografiska legend” konstrueras.

Jessica Lind behandlar i artikeln ”Lägg ned tv! Vad tycker du? – deltagande i svensk public service-tv” det publika deltagande i televisionen, med huvudsaklig utgångspunkt i programmet *Tyck om TV* (1989) – ett program som både ger uttryck för en mediets egen självkritiska reflektion och samtidigt placerar deltagaren i en unik position där denne kan uttala sig om televisionen. Fokus i artikeln ligger på hur själva produktionssfären konstruerar en ”deltagare” som social roll och identitet. Här diskuteras bland annat hur det i tv-program som bygger på ett publikt deltagande har skett en privatisering av det offentliga/allmänna, samtidigt som det privata har blivit mer offentligt.

I artikeln ”Televiserad verklighet och emotionernas betydelse” diskuterar Anja Hirdman reality-programmen utifrån genrens verklighetsanspråk, och intresserar sig särskilt för de formkonventioner som skapar upplevelser av autenticitet. Hon konstaterar bland annat att den televiserade verkligheten i allt större utsträckning har blivit en känslomässigt uppvisad verklighet, där autenticiteten huvudsakligen legitimeras med hjälp av kroppen och dess funktion som referent för det handfast verkliga, det vi alltid bär med oss. Samtidigt som genrens

fokusering på emotioner befäster televisionen som ett samtidighetens och nuets medium på en ontologisk snarare än teknisk grund.

Anna Roosvall undersöker i sin artikel ”*Dokument utifrån* – en tv-historia om identitet, egen och andras” hur utrikesjournalistik och dokumentärfilm samspelar. I artikeln diskuteras programmet med utgångspunkt i utbudet från dess sista år i etern, 2006. Jämförelser görs sedan med utbudet från år 2000. Inom tidsspannet försvagas ett tidigare markant självkritiskt drag. *Dokument utifrån* består visserligen till helt övervägande del av internationella dokumentärfilmsproduktioner, men det Sverige som vid en första anblick verkar vara totalt frånvarande i programmet är i slutändan intensivt närvarande i användande av vi-tilltalet, svensk voice over och den över lag svenska inramningen. Följaktligen blir *Dokument utifrån*, dess utblickande fokus till trots, en ritual som legitimerar, förstärker och implicit lovsjunger hemnationen Sverige.

I antologins sista artikel ”Televisionen som arkiv – om webb-tv” diskuterar Pelle Snickars televisionens historia och framtid med utgångspunkt i arkivbegreppet. Vi ser idag ett medialt skifte. Den television vi är vana vid är på väg att ersättas av en inte bara digital television, utan också av en anpassning av tv-mediet till webben. Kanske innebär detta televisionens död. Å andra sidan kanske det nu tv:s historia börjar existera. I svensk televisions barndom inhandlade Sveriges Radio ett gigantisk filmarkiv med aktualitetsfilm från Svensk Filmindustri – idag arkiveras televisionen på webben. En sajt som YouTube innehåller redan mängder av tv-historiskt material. Tablåstyrning och linjäritet tillhör, liksom mycket annat, tv-historien, menar Snickars. För nästa generation kommer televisionen att med självklarhet vara ett interaktivt arkiv.

NOTER

1. Se till exempel Charlotte Brundson, ”What is the ’Television’ of Television Studies”, Christine Geraghty & David Lusted, red. *The Television Studies Book* (London & New York: Arnold, 1999).
2. Jämför till exempel Charlotte Brundson, ”Television: Aesthetics and Audiences”, Patricia Mellencamp, red. *The Logic of Television* (Bloomington: Indiana University Press, 1990).

3. SOU 1965:20, 161.
4. Jämför Henrik Søndergaard, *DR i tv-konkurrencens tidsalder*, (Fredriksberg: Samfundslitteratur, 1994), 302.
5. Ibid.
6. Nicholas Garnham, "Public Service versus the Market", *Screen*, vol. 24, nr. 1/1983, 19.
7. Paddy Scannell, "Public Service and Modern Public Life", *Media, Culture & Society*, vol. 11, nr. 3 1989, 140.
8. Paddy Scannell, *Radio, Television and Modern Life* (Oxford: Blackwell, 1996), 149.
9. Se exempelvis Roland Barthes, *Det ljusa rummet: tankar om fotografiet* (Stockholm: Alfabet, 2006/1981) eller Susan Sontag, *On Photography* (London: Penguin, 2002/1978).
10. André Bazin "The Ontology of the Photographic Image", *What is Cinema vol 1* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1971).
11. John Caldwell, *Televisuality. Style, Crisis and Authority in American Television* (New Brunswick & New Jersey: Rutgers University Press, 1994), John Ellis, *Seeing things. Television in the Age of Uncertainty* (London & New York: I.B. Tauris Publishers, 2000).
12. Se Scannell, 1996.
13. David Ludvigsson, *The Historian-Filmmakers Dilemma: Historical Documentaries in Sweden in the Era of Häger and Villius* (Uppsala: Acta univesitatis upsaliensis, 2003).
14. Pelle Snickars, "Storstrejken 1909 – en mediehistoria", Mats Jönsson & Pelle Snickars, red. *Medier & Politik; Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet* (Stockholm: SLBA, 2007).
15. Per Vesterlund "Det televiserade cinemateket: Några nedslag i svensk TV:s visningar av biograffilm", Per Vesterlund, red. *Mediala hierarkier* (Gävle: Skrifter från avdelningen för medier, kommunikation och film, Högskolan i Gävle, 2007).
16. Ludvigsson, 359ff.
17. Taylor Downing "Bringing the Past to the Small Screen", David Cannadine red. *History and the Media* (Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2004), 7.
18. Vesterlund, 2007.
19. John E. O'Connor, "History and the Reality of Nonfiction Television", John E. O'Connor, red. *Image as Artifact: The historical analysis of film and television* (Malabar: Robert E. Krieger Publishing Company, 1990), 188.
20. Stella Bruzzi, *New Documentary: Second edition* (London: Routledge, 2000), 18, 24ff; Bill Nichols, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary*

- Culture* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1994); 17–42, Michael Renov, "Introduction: The Truth About Non-Fiction", Michael Renov, red. *Theorizing Documentary* (London & New York: Routledge, 1993).
21. Jämför Pierre Bourdieu, "Identity and representation", John B Thompson, red. *Language and Symbolic Power* (Oxford: Polity Press, 1992).
 22. Jämför Ron Powers, *The Newscasters* (New York: St Martins's P, 1977), 2.
 23. Se Anna Edin & Kristina Widestedt, *Publik sökes* (Stockholm: Institutet för mediestudier, 2002).
 24. Jämför Robert C. Allen, "Audience-Oriented Criticism and Television", Robert C. Allen, red. *Channels of Discourse, Reassembled* (London: Routledge, 1992), 122.
 25. Margaret Morse "News as Performance: The Image as Event", Robert C. Allen & Annette Hill, red. *The Television Studies Reader* (London & New York: Routledge, 2004), se även Anna Edin "Förankrad: om trovärdighet och personlighet i tv-nyheterna", Birgitta Ney, red. *Ankare – för sändning eller publik?* (Stockholm: Institutet för mediestudier, 2007).
 26. Se exempelvis Sean Redmond, "Intimate fame everywhere", Su Holmes och Sean Redmond, red. *Framing Celebrity: New Directions in Celebrity Culture* (London: Routledge, 2006), 28ff.
 27. *Ny kulturpolitik*, 191 (SOU 1972:66). Siffrorna för dessa två toppnoterade aktiviteter var 30 årsvisa tillfällen respektive 11 årsvisa tillfällen.
 28. Se Vesterlund, 2007.
 29. Olof Hedling, "Vår tids stora berättelser – om TV-serier, deras stil och författare", Magnus Nilsson, Per Rydén & Birthe Sjöberg, red. *Då här och nu – festskrift till Ingemar Oscarsson* (Lund: Absalon, 2007), 207.
 30. Daniel Dayan & Elihu Katz, *Media Events: The Live Broadcasting of History* (Cambridge, Mass& London: Harvard University Press, 1992).

Peter Dahlén

Från *SF-journalen* till *Aktuellt* – en studie av *TV-journalen* 1955 till 1958

I SEPTEMBER 1958 sände svensk tv för första gången nyhetsprogrammet *Aktuellt*. Då hade det gått nästan två år sedan televisionen officiellt startade i landet hösten 1956. Försök med produktion av ett eget nyhetsmagasin hade emellertid börjat redan 1954, något som resulterade i programpunkten *TV-journalen* som hade premiär i augusti efterföljande år.

Som namnet antyder är *TV-journalen* en nära släkting till den typ av nyhetsfilm, så kallade filmjournaler, som i cirka femtio år, mellan 1910 och 1960, var ett fast inslag på biografernas program, ofta som förfilmer till lång spelfilm. Den mer storskaligt och industriellt organiserade journalfilmen föregicks i sin tur av en aktualitetsfilm som under mediets tidigaste fas huvudsakligen visades av ambulerande filmföreläsare. Fransmannen Charles Pathé var den som först presenterade en fast filmjournal, år 1907.¹ Efter att särskilda filmrevyer introducerats på svenska biografer 1911 av de franska märkena Pathé och Eclair, började Svenska Biografteatern 1914 göra en egen *Veckorevy*, som 1943 döptes om till *SF-journalen*. Den sista reguljära journalfilmen från SF gick ut våren 1960.²

Många skulle säga att biografernas journalfilm var trivial och föga betydelsefull i förhållande till journalistikens och den konstnärliga eller radikala dokumentärfilmens ideal om grävande, samhälls-, makt-

och ideologikritiska samhällsreportage. Det vore dock att bortse från journalfilmens publika förankring och betydelsen av den världsbild som den stora biopubliken genom journalfilmen regelbundet fick sig till livs. Journalfilmen utgör också en viktig länk i massmediernas historia – i såväl teknisk som ekonomisk, social, kulturell och estetisk bemärkelse.³ *TV-journalen* var journalfilmens arvtogare och mot bakgrund av det ovan sagda handlar denna artikel om att studera vilka redaktionella strategier och vilken världsbild som kommer till uttryck där, samt om de institutionella och tekniska förutsättningarna för tillkomsten och produktionen av programmet. Den övergripande frågan blir på vilket sätt *TV-journalen* byggde vidare på och utvecklade biografjournalerna, samt vilken betydelse den kom att få som länk mellan biografjournalerna och senare mer tv-mässiga nyhetsprogram som *Aktuellt*.

Nyhetstjänst på prov

Sommaren 1953 började Radiotjänst (namnbyte 1957 till Sveriges Radio, SR) svara för tillflödet av program till TV-nämndens försöks-sändningar på onsdagar. Programmen, som då gick på förmiddagarna och inte var avsedda för sammanhängande betraktande, bestod av blandat inköpt material: tecknade filmer, reseskildringar, musikfilmer och film som användes i skolorna.⁴ När det gällde nyhetsmaterial fick man från BBC deras engelska tv-journal, som sändes med svensk speakeröst direkt från studion. Oftast medverkade Manne Berggren eller Bengt Feldreich, vilka broderade runt den text BBC sänt dem. Radiotjänst hade emellertid även börjat producera egna journaler. Under det första året visades bland annat ”Radiosalongen på Ostermans”, ”Ett besök på Kungsholm” och ”Svep från bilsalongen”.

Det är i sammanhanget intressant att jämföra framväxten av svenska nyhetsprogram med utländska motsvarigheter. Ett av den amerikanska televisionens första reguljära nyhetsprogram, *See it Now* på CBS (ett bolag som SR kom att införskaffa filmmaterial ifrån) hade premiär 1951 och föregicks av ett nyhetsprogram i radio, *Hear it Now*, samtidigt som man liksom SR byggde vidare på biografernas filmjournaler.⁵ I England har Philip Dorté beskrivit hur det gick till när BBC började med sina tv-journaler.⁶ BBC hade börjat med tv-sändningar redan före andra världskriget och överförde då journalfilmer från Gaumont-British och British Movietone till några tusen tittare. När BBC återupptog tv-verksamheten 1946 kunde man inte längre sända journaler från filmbolagen, eftersom dessa kände sig hotade av televisionens ex-

pansion. Den egna journalfilmproduktion som BBC utvecklade kännetecknades av att de enskilda inslagen var längre än biografjournalernas, en skillnad som kanske betingades av de bägge mediernas respektive publiksituation: hemmets lugnare tempo kontra biografernas mer uppdrivna rytm. Dessutom utvecklade BBC kamera- och redigeringsarbetet för att skapa ett mer effektivt berättande, vilket också det till viss del betingades av de olika publiksituationerna – i hemmet är det lätt att kliva upp ur tv-soffan om det blir tråkigt, medan man i biograferna sitter fast i sin stol. Denna utveckling ledde till starten 1948 av ett eget nyhetsprogram på BBC, *Television Newsreel*.⁷ Som namnet antyder – ”Newsreel” – gick man ännu i fotspåren av filmjournalerna (”newsreels”), för att sedan hitta sin egen väg.

Våren 1954 beslutade så svenska Radiotjänst att en person skulle svara för ”aktuellt stoff inkluderande reportage, nyheter, inslag av dokumentär form och väderlek” för det nya tv-mediets vidkommande.⁸ Denna person skulle anskaffa programuppslag, söka efter lämpliga reportrar utanför företaget samt knyta kontakter med lämpliga fotografer på olika platser ute i landet. Vidare skulle han eller hon svara för utbildning – ”även mera fältmässig sådan” – av lämplig personal utom och inom företaget, såväl reportrar som fotografer. Efter en månads utbildning skulle ”en väderleksrapport och en nyhetsfilm per vecka jämte en reportagefilm varannan vecka” iordningställas. Avslutningsvis skulle de båda stilbildande veteranerna inom radioreportaget, Olof Forsén och Lars Madsén, ”inventera sina möjligheter”, det vill säga se om de kunde arbeta även med reportage för tv.

Utkik 1954

Debuten för övningsverksamhetens tv-program skedde fredagen den 29/10 1954, med följande tre punkter:

1. VÄDRET inför veckoslutet.
2. UTKIK. Veckans journal.
3. EN SKÅL FÖR TELEVISIONEN! Hjärtliga välgångsönskningar av Staffan Tjerneld. Regi: Per-Martin Hamberg. Dekor: Yngve Gamlin. Medverkande: Annalisa Ericson, Lars Ekborg, Arne Källnerud [m.fl.].

Utkik, programpunkten med veckans journalfilm, blev alltså den svenska televisionens första nyhetsprogram och var cirka 15 minuter långt. Det planerades sedan återkomma varje vecka. Som namnet antyder

var det en journal som innehöll korta, filmade nyhetsglimtar; dess mönster var biografernas filmjournaler. Det mesta materialet gjorde man själva, endast enstaka inslag levererades utifrån, framför allt från den nordtyska televisionens nyhetstjänst. Ansvarig för *Utkik* var dåvarande producenten Håkan Unsgaard (sedermera chef för TV1 i samband med tillkomsten av en andra tv-kanal 1969), som deltog i den första utbildningskursen 1954 och som hade ämnesområdena aktualiteter, reportage och samhällsorientering som specialitet. Om dessa aktualiteter i tv berättade Unsgaard, uppenbarligen en smula sarkastiskt, för direktionen på SR, att bland annat ett inslag på 1 minut och 45 sekunder låg färdigt ”om en stor Stockholmsnyhet: Ölutkörarna har fått standardiserade uniformer!”. Unsgaard förefaller alltså inte ha varit helt tillfreds med att behöva anamma biografjournalernas beprövade koncept, där kuriositeter och små glädjeämnen ständigt lyftes fram i förgrunden. Resten var än så länge uteslutande planer, till exempel ”intervjuer bland ungdom om de makabra trafikpelarna på Stockholms öppna platser, ett inslag från Rörstrands utställning i Köpenhamn, Storstockholm i form av trafikmyller, matarbussar, tunnelbana och en intervju med det nya borgarrådet, som skall berätta, hur han ämnar lösa detta problem”. Det enda planerade provinsinslaget var ett om Göta kanal.

Även om allt detta var inslag som ännu befann sig på planeringsstadiet så kan man se att de redaktionella värderingarna i hög grad var de som också präglade SF-journalerna. Rörstrands utställning i Köpenhamn handlar exempelvis om svensk företagsamhet i utlandet, en typ av patriotiska och nationellt identitetsförstärkande inslag vanliga i svensk journalfilm. Bilderna från Storstockholm kan i sin tur placeras i en lång tradition av stadsbilder med turistmotiv som, vilket Pelle Snickars visat, var ett vanligt motiv redan hos de bildföreläsare som under 1800-talet föregick filmmediet.⁹ Förutom detta hoppades man även få en del material från utlandet. Här fanns det redan en överenskommelse med amerikanska CBS om att få en del av deras nyhetsmaterial en gång i veckan. Även FN:s filmdetalj och US Information Service hade lovat att ställa material till förfogande.¹⁰

Ifråga om offentliga evenemang skulle man börja den 10/12 1954 med en överföring från Nobelfesten. Här skulle alla tre kamerorna vara i arbete, två på var sin sida på raden och en inbyggd i blommor bakom pelarna på podiet. Förutom detta pågick diskussioner om att sända en julotta från Seglora kyrka på Skansen, men eftersom den levande belysningen skapade ljusgärdseffekter var man tvungen att spe-

cialbelysa kyrkan. För att inte detta skulle störa de ordinarie kyrkbesökarna hade Skansen lovat att arrangera en extra tv-julotta med publik som accepterade de förändringar man från SR:s sida av tekniska skäl var tvungen att göra. Det handlar här alltså om nationellt samlande evenemang med hög kulturell legitimitet – den stolta Nobelfesten samt den traditionstygda och lika högtidliga julottan. Man förde här, i slutet av år 1954, även förhandlingar med idrottsorganisationerna om återutsändningar av deras evenemang. Från Ishockeyförbundet hade man preliminärt löfte att utan kostnad sända en del matcher under säsongen. Lika positivt var förhållandet till arrangörerna av SM på skridsko. Återigen är det frågan om evenemang med stark rituell prägel som knyter ihop en nationell gemenskap, fast nu med mer folkliga förtecken än Nobelfesten och julottan.

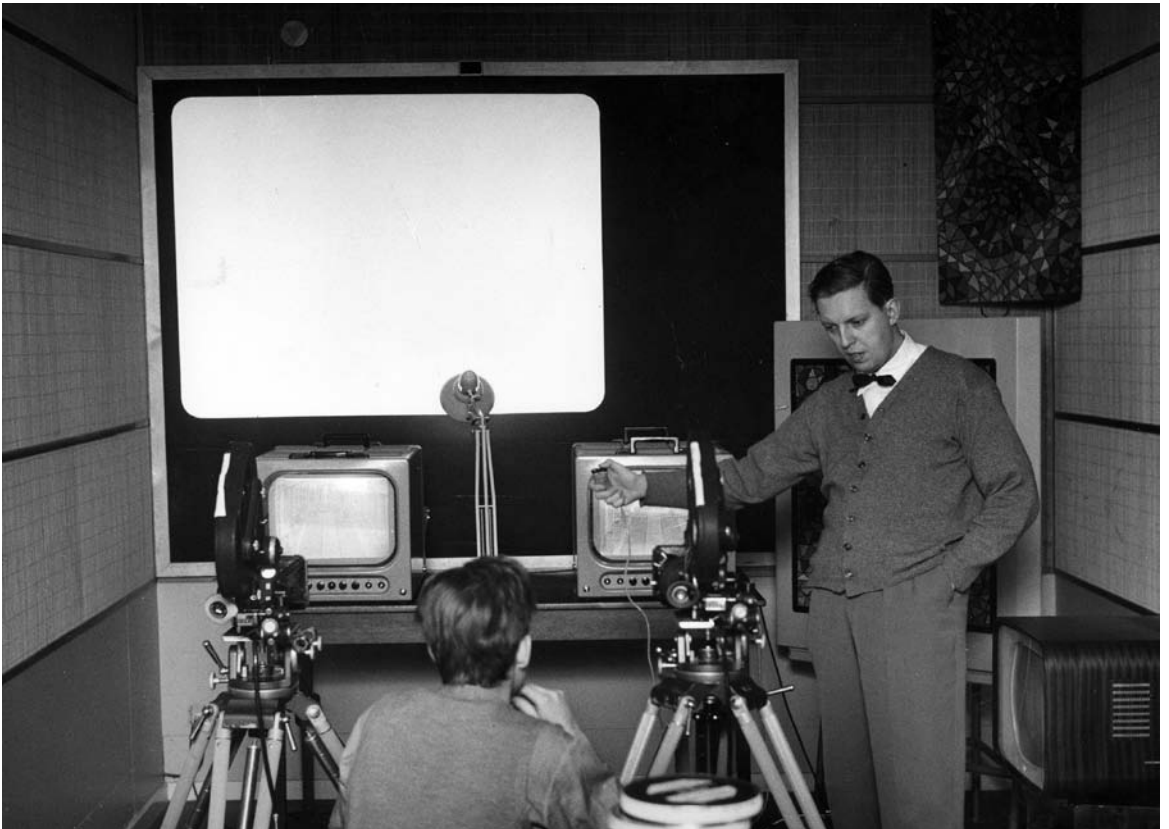
I ett brev till direktionen daterat till den 15/11 1954 konstaterades, att det enligt erfarenheter som gjorts av europeiska tv-företag var synnerligen viktigt att från allra första början arkivera och registrera inslag i nyhetsprogrammen – både sådant, som hade kommit till användning i nyhetsprogram och kanske framförallt sådant material, som inte använts: ”Efter tre journaler framstår detta behov mycket starkt i vår verksamhet. För närvarande torde vi ha drygt 3.000 m film, som ligger osorterad vind för våg. (Detta gäller endast våra egna tagningar och de amerikanska News-filmer, som vi fått!)” Brevskrivaren yrkade därför på att ”en kvinnlig kontorskraft” skulle anställas på halvtid, för att kontinuerligt hålla reda på detta material och bland annat ordna med ”STIM-registrering o.d. för journalen”.¹¹ *Utkik* kom att sändas endast under 1954. Under perioden januari till augusti 1955 ingick inget särskilt nyhetsprogram i SR:s provverksamhet. Nyhetsfilmer köptes här från Viz-news och andra utländska nyhetsbolag, samtidigt som en del svenska nyheter filmades. Dessa filmer sändes en gång i veckan i blockprogrammet *Filmprogram*.

TV-Journalen startar 1955

Under ledning av Erik Bergsten startades så i augusti 1955 *TV-journalen*, vilket i hög grad var *Utkik* under nytt namn och ny ledning. Bergsten hade börjat som så kallad hallåman på Radiotjänst redan 1947, varefter han 1953 övertog Nils Jerrings arbete som chef för *SF-journalen*. När Bergsten återvände till Radiotjänst 1955 var det just för att bli ansvarig för *TV-journalen*.¹² Bergsten, som sedermera kom att bli långvarig redaktör för programmet *Tekniskt magasin*, var intresse-

rad av ny teknik och vetenskap varför han gärna lyfte fram sådant programstoff i *TV-journalen*.

Den första *TV-journalen* under Bergstens ledning sändes den 29/8 1955. Fram till december 1955 gick den in under rubriken *Filmprogram*, men därefter utgjorde *TV-journalen* en egen programpunkt. I de provisoriska föreskrifter som antogs i juni 1956 ingick *TV-journalen* i Filmgruppen. Enligt Monika Djerf-Pierre och Lennart Weibull kom *TV-journalen* under de följande åren att bli en av televisionens mest uppskattade programpunkter, ”både av publiken och av pressens recensenter”.¹³ *TV-journalen* inleddes med en vinjett bestående av ett kameraobjektiv med en bländare som zoomades ut, varpå Bergsten själv kom in med en förinspelad presentation av innehållet – ett innehåll som förstas styrdes av tillgången på nyhetsfilm. Utrikesmaterialet do-



Erik Bergsten i studion med filmkameror och tv-apparater.

minerade, inte sällan i form av dramatiska och sensationella händelser, såsom krig och naturkatastrofer. Eftersom de nyhetsfilmer som köptes in måste transporteras till Stockholm med flyg, båt eller tåg, med tämligen långa leveranstider som följd, och eftersom *TV-journalen* inledningsvis bara sändes en gång i veckan, så kunde man inte tillhandahålla en helt dagsaktuell nyhetsservice, även om detta var det hägrande målet. Nyhetsbevakningen i *TV-journalen* bestod därför som regel av inslag från större evenemang, utställningar, statsbesök och jubileer och av reportage kring ny teknik, byggnationer, idrott och kuriosa av typen märkliga djur och liknande, alltså sådant som var känt i förväg. Detta innebar att bevakningen kunde planeras i god tid.¹⁴

Vid en intervju i december 1956 med "journalredaktör" Erik Bergsten, som skulle "förse TV-publiken med rykande färska bilder till dagskrönikan", framkom att personal eller material inte ville räcka till för alla hans planer.¹⁵ Bakom *TV-journalen* låg "i första hand nyhetsbevakningen", som var ordnad på samma sätt som vid dagspressen. Sedan följde planeringen av det inhemska reportaget och fördelningen av uppdrag på "filmfotograferna" i Stockholm, Göteborg och Malmö. Ute i landet hade man dessutom kontakt med andra fotografer, som vid behov kunde rycka ut och "göra en filmupptagning". Filmerna skickades sedan snabbaste transportväg till Stockholm för framkallning. Därmed var emellertid bara halva arbetet gjort. Innan journalen kunde sändas måste redaktören nämligen gå igenom hela sitt material jämte de textlistor, som fotograferna skulle bifoga sina filmer. De bästa filmerna valdes ut och med ledning av textlistorna författades en speakertext, som måste sekundanpassas till bilderna och de eventuella ljudupptagningar, som skett redan vid filmningen.

Så fort journalen gått ut över stockholmssändarna skickades den till Göteborg, där den visades dagen därpå. Sedan fick Malmö överta filmen och komplettera den med sydsvenska inslag, varefter Malmöchefen Gunnar Ollén reste till Köpenhamn, där han på fredagskvällen sände den sydsvenska versionen. En *Sydsvensk TV-journal* hade nämligen startats i december 1955.

Sydsvenska TV-journalen

I Malmö hade man startat med tv-sändningar i december 1954. Detta möjliggjordes genom användning av tv-sändare i Köpenhamn, där danska Statsradiofonien inledde sina sändningar hösten 1951, med följd att antenner med riktning åt danskt håll snart sköt upp på mal-

möhusens tak. Bakom radio- och tv-verksamheterna i Malmö låg alltså Gunnar Ollén, en litteraturforskare som hade doktorerat på Strindbergs 1900-talslyrik. I början av fyrtioalet anställdes han som hallåman på Radiotjänst men han hade tidigare även verkat vid radioteatern. Från 1950 till 1979 var han chef för Sveriges Radios södra distrikt, med säte i Malmö.¹⁶

Upprinnelsen till Malmös tv-sändningar var att Radiotjänst våren 1954 hade försett Ollén med ”en egen mottagare” så att han kunde notera vad han såg från dansk tv och sedan rapportera om detta till Radiotjänsts ledning i Stockholm: ”Sändarstyrkan var 400 watt men störningarna många och antalet sändningstimmar litet. Skylten ’Teknisk uheld’ dök ofta upp.”¹⁷ Den 4/7 1954 hände så något som blev avgörande för Ollén. Han hade då via en transmission från Schweiz, som vidareändades från Köpenhamn, kunnat se finalen i fotbolls-VM mellan Västtyskland och Ungern, vilket ledde till insikten att tv var något man måste ha, så fort som möjligt. Frågan var bara hur det skulle gå till, eftersom något anslag till television inte fanns att tillgå, liksom heller inte någon sändare. Dessutom var personalen hårt engagerad i den alltjämt ökande radioproduktionen. I Stockholm skulle man förvisso starta försökssändningar med tv, men vad som hände i övriga landet hade man enligt Ollén ”inte tid att ägna en tanke” eftersom man hade fullt upp med egna problem.¹⁸

Ollén kom då att läsa en notis om att den danska televisionen hösten 1954 hade skaffat sig en egen OB-buss (OB = Outside Broadcasting) som möjliggjorde sändningar från andra lokaler än tv-studion. Ollén ordnade då så att man fick låna den nya OB-bussen över till Malmö och sända någonting därifrån, via sändaren i Köpenhamn. Så kom det sig att televisionen i Skåne fick sin officiella start torsdagen den 2/12, 1954 kl. 20–21, med den lokalpatriotiska programtimmen *En afton i Skåne*. Sändningen mottogs väl i pressen och Ollén menar att man här hade byggt ”en televisionens Öresundsbro som skulle få positiva konsekvenser långt in i framtiden”.¹⁹

I Stockholm fortsatte 1955 försökssändningarna med tv på särskilt beviljat budgetanslag, men det var en knappt tilltagen budget som inte innefattade tv-verksamheter vid stationen i Malmö. ”I ett avseende var man dock intresserad av att hålla kontakt med oss”, skriver Ollén: ”Nyhetsjournalerna behövde tillskott utifrån landet.”²⁰ Här såg man i Malmö en möjlighet att komma med i tv-verksamheterna trots att man saknade egen utrustning. Sommaren 1955 fick Ollén också tillstånd av dem som var ansvariga för försökstelevisionen i Stockholm

att göra kortfilmer från den stora utställningen om människans boendemiljö och modern formgivning, H 55, som försiggick i Helsingborg. Ollén hade tagit kontakt med fotografer och filmintresserade som kunde tänkas bli med i arbetet och genom en frilansfilmare vid namn Arne Ingers kunde man införskaffa Malmötelevisionens första filmbil. Det resulterade i "sex tiominuters kortfilmer, med särskilt snygga bilder av nordiskt konsthantverk".²¹

Mottagningen i Malmö kom från och med maj 1955 att förbättras avsevärt genom en ny dansk sändare stationerad i Gladsaxe. Hela året 1955 följde Ollén de danska nyhetssändningarna och samlade idéer genom att anteckna vad han tyckte var bra och vad han tyckte var mindre bra. Ollén tyckte att samma nyhetstäckning via tv borde vara tillstädes i Sverige och tog därför återigen kontakt med sina danska kollegor och framförde "ett förslag med vida större räckvidd än ifråga om livesändningen 1954"; kunde man inte, undrade Ollén, "få bidra en gång i veckan med en svensk filmad journal med stoff från Stockholm och Skåne"?²² Svaret blev ännu en gång ja. Inte nog med det – efter en inledning på torsdagskvällar skulle man få en av tv-veckans mest attraktiva sändningstider: fredagskvällar kl. 19.30–19.55. Dessutom skulle man få teknisk assistans med montering och mixning på fredagsmorgnarna. Starten för *Sydsvensk TV-journal* blev torsdagen den 22/12 1955 kl. 20. Nu var det inte längre bara stockholmarna som kunde få se svensk nyhets-tv. Det blev nu också möjligt i södra Sverige. Riktmärket för sändningarna med *Sydsvensk TV-journal* blev också vad som intresserade i Skåne.

Ollén lyckades alltså anordna sändningar via Köpenhamnsändaren, som kunde ses över Malmöområdet. En central programpunkt i dessa sändningar blev den *Sydsvenska TV-Journalen*. Detta var de första skånska regionalsändningarna av tv-nyheter. Enligt en intervju med Ollén i oktober 1956 bestod *Sydsvenska TV-Journalen* av "de bästa bitarna ur Erik Bergstens journal från Stockholm samt ungefär fyra Skåne-avsnitt".²³ Att Stockholms TV-journal inte gick att se i Skåne berodde helt enkelt på att det inte fanns någon länkförbindelse ännu – en sådan kom till stånd först försommaren 1958, i samband med fotbolls-VM; då blev Malmös egen tv-sändare klar för att ta emot det svenska riksprogrammet från Stockholm via Göteborg. Det var också denna utbyggnad av länkförbindelserna mellan Sveriges tre största städer som möjliggjorde starten av *Aktuellt* i september det året, 1958. De nyhetsfilmningar som man från och med september 1958 gjorde i Malmö kom sålunda att ingå i *Aktuellt*, om de ansågs ha riksintresse.

Starten av *Sydsvenska TV-journalen* i december 1955 medförde att året 1956 kom att bli Olléns dittills arbetsammaste. Personalen hade förvisso vuxit till tio anställda, men alla var hårt engagerade i radioproduktionen som vuxit även den; i november 1955 hade det tillkommit ytterligare en radiokanal, P2. Detta med television i Malmö hade varit Olléns egen idé och han fick sköta det själv:

Helt plötsligt kom för mig livet bland medverkande i en ombonad radiostudio med stängda fönsterluckor och koncentrationsljus över mikrofonen att bytas mot ett nästan ständigt jagande, ofta över Syd-sveriges vida slätter, till slott med högtidliga spegelbilder i karpdammen, till bullriga motortävlingar, tågolyckor, dvärghönsutställningar, Ungern-demonstrationer, stormhärjade skogar på Österlen, Högsta Sovjet på Skånebesök, modevisningar, Jussi Björling-premiär, orienteringstävlingar och rikskansler Adenauer på bröllopsvisit i Kalmar.²⁴

I denna exempelsamling av inslag kan man fortfarande skönja konturerna av biografjournalernas innehåll: olika typer av evenemang, lustiga djur, moderniteter av typen mode och teknik – allt lika förtröstanfullt. Här finns dock även internationella konflikter och krigsliknande tillstånd, bland annat Ungern-krisen hösten 1956, som det blir anledning att återkomma till.

Då det inte gick att framkalla i Malmö måste alla filmer först över till Ankerstjernes laboratorium i Köpenhamn, varefter de på torsdagskvällen sändes tillbaka till Malmö med flyg eller färja – något som ibland skapade problem till följd av dåligt väder och inställda eller försenade transporter. Inte sällan satt Ollén på färjan till Köpenhamn med tidtagarur, författade texterna och provtalade in dem.²⁵ I allt detta jäktande fanns emellertid en tillfredsställelse eftersom man trots allt hängde med på tv-tåget, ”om också bara med en fot och mycket obehagligt. Sydsvenskarna fick se det viktigaste av vad som hänt söderöver under veckan, fast ljudupptagningarna för det mesta måste ersättas av berättande text på den gamla SF-journalens vis.”²⁶ TV-journalerna i Malmö gjordes alltså till viss del i samma stil som biografernas SF-journaler. Det gick till så att Ollén kommenterade bilderna med grammofonmusik i bakgrunden, ”lättamt kåserande men med fakticitet”.²⁷ Mixningen kunde vara en stressframkallande procedur eftersom Ollén måste tala i cirka 15 minuter utan att staka sig, dessutom i så jämnt tempo att han inte kom i otakt med bilderna. Om det råka- de ske måste intalningen tas om från början, vilket var extra bekym-



Gunnar Ollén på väg med färja över Öresund med ännu en filmad TV-journal som skall sändas från Köpenhamn till de sydsvenska tittarna.

mersamt eftersom mixningstiden var knappt tilltagen; andra program stod i tur att färdigställas. Från och med mitten av oktober 1956 behövde Ollén dock inte personligen fara över till Köpenhamn och kommentera bilderna utan kunde tala in texten ”på filmband”.²⁸

Snart kom tecken på att *Sydsvenska TV-journalen* uppskattades. Inte minst viktig var Skånepressens stora och stödjande uppmärksamhet – här blev TV-journalerna flitigt recenserade: ”Vi var i alla fall det svenska inslaget i allt danskt som behärskade tv-kvällarna i skånska vardagsrum”, som Ollén uttrycker det.²⁹ Att *Sydsvenska TV-journalen* ofta lovordades framgår också av min pressgenomgång. Det var inte



Filmfotografen Jan Andersson hissas upp i Hörbymasten för att fånga bilder åt *Sydsvenska TV-journalen*.

nödvändigtvis nyhetsvärdet som lyftes fram, utan lika gärna det bildande i alla inslag från laboratorier, författarhem, statsbesök eller andra länder. Ibland var pressens tv-recensenter mer sparsamma med berömmet. Fredagen den 21/9 1956 kl. 19.30–19.55, exempelvis, innehöll vad *Sydsvenskan* rubricerade som "Den svenska TV-journalen via köpenhamnssändaren" och *Svenska Dagbladet* som "Sydsvenska TV-journalen [...] via Köpenhamn" bland annat inslag om Sandhamnsregattan, Nya DC 7-an, Valet i Malmö, Halmproblemet (halmkör på ett storgods), Brandskyddsövning i Hälsingborg och Svenskt travkriterium

på Jägersro. På *Svenska Dagbladet* menade man att det hela var ”passabelt”.³⁰ På *Kvällsposten* i Malmö tyckte man att ”journalnytt” denna kväll bjöd på ”föga aktuella saker”. Dock var det ett av inslagen som väl försvarade sin plats, tyckte man, ”nämligen det som visade, när den nya DC 7:an anlände till huvudstaden. I sällsynt vackra bilder hade fotografen fångat planet, när det svävade fram i det blå, svepte över Stockholm med Stadshuset som magnifik bakgrund för att slutligen ta mark på Bromma.”³¹ Bästa inslaget bland ”de sydsvenska glimtarna” ansåg man på *Kvällsposten* vara ”det trevligt sammanställda reportaget från söndagens val. Här hade kameran förevigat kända röstsedelsutdelare i Malmö, välkända malmöprofiler vid valurnorna, kvällens och nattens hetsiga arbete på Televerket, när valresultaten strömmade in, samt den glada stämningen på Ungsvenskarnas lokaler.” Den långa skildringen av brandkårsuppvisningen i Hälsingborg tålde förvisso att ses, tyckte man vidare, medan ”Jägersro-vännerna fick sitt genom en inte alltför lustig upptagning av svenskt travkriterium”.³² Det som främst uppskattades var alltså allmänbildande skildringar av exempelvis tekniska framsteg och valarbetet.

Ungern-krisen genombrott för TV-journalen

Minst lika viktigt som det svenska journalmaterialet var det utländska. I den rutinmässiga materialanskaffningen i Stockholm hade man daglig telegramkontakt med BBC i London. Med Columbia fanns det ett halvårskontrakt på huvudsakligen amerikanskt material och i Paris hade svensk television fått sin första egna utlandskorrespondent i Gerd Almgren. På motsvarande sätt skickades svensk journalfilm utomlands, ”fast kanske inte i den utsträckning man skulle önska”; personalen räckte inte till att skicka offerter och översätta textlistor i den takt som erfordrades. För att exempelvis intressera köpare i USA måste filmmaterialet vara i väg inom tio timmar efter tagningen. Det lyckades man klara när det gällde den svenska Sueztruppens avfärd, och man hoppades här, i december 1956, också kunna leverera bilder från Luciafirandet – ett för utlandet exotiskt material som också gav Sverige uppmärksamhet, ungefär som Nobelfesten. Vad Erik Bergsten annars främst ville ha till stånd var ”en perfekt fungerande speditjonsapparat” så att film kunde skickas och tas emot dygnet runt. Som det var nu tog lokala transporter, tullbehandling och korrespondenser alltför mycket tid i anspråk.

Material rekvirerades också telegrafiskt från de utländska tv-före-

tag, som var anslutna till Eurovisionen. Ett exempel är händelserna under de kritiska dagarna i det av Sovjetunionen ockuperade Ungern. I oktober 1956 utbröt en spontan folkresa efter att revoltledaren Imre Nagy proklamerat fria val och Ungerns utträde ur Warszawa-pakten. Det ledde till att sovjetiska trupper angrep Budapest, att János Kádár insattes som regeringschef och att Nagy avrättades. Sveriges Radio tog i samband med detta kontakt med alla tänkbara utländska tv-stationer med resultatet att det kom ”utmärkt bildmaterial” från Österrike.

I sin recension av rapporteringen från Ungern tyckte signaturen Smk i *Aftonbladet* att det var aktualiteterna som sköttes ”bäst i svensk TV”:

Journalbilderna i går från Ungern var föredömliga: koncisa, chockerande och överskådliga. Inga tidningsbilder har fått fram det fasansfulla i det som händer i så hög grad som detta filmreportage. Vem kommer att glömma bilden av de små barnen spottande på den grav, där en quislingofficer från säkerhetspolisen jordats sedan han trampats ihjäl av massorna? Bildkommentarerna var denna gång bättre än förut: fylligare och mer informerande.³³

Dessutom tyckte Smk att ett ”extraprogram från Suez” på ett utmärkt sätt tecknade bakgrunden till ”vad som hände några timmar senare, när briter och fransmän gick till aktion”. Under rubriken ”Starkt i Journalen” berättade Lennart Edberg i *Expressen* att han en stund kvällen innan beklagade att televisionen ännu inte blivit allmän i Sverige (tv-nätet var alltså inte fullt utbyggt):

Det var när Journalen kunde visa filmbilder från Ungern, tagna där så sent som i söndags, när gränsen mot Österrike öppnats. Bilderna visade grupper av motståndsmän på marsch, lyckligt vinkande människor på vägarna, soldater som sprättade bort de röda stjärnorna från sina uniformer, några gripande scener från en massbegravning av stupade motståndsmän – och till sist den osmyckade landsförrädargraven, som folket spottade på. Vi fick på några få minuter en intensivt levande skildring av den ungerska frihetskampen.³⁴

Veckan efter, i början av november 1956, skrev signaturen Carro i *Aftonbladet*, att ”TV-journalen fick rädda lördagskvällen och gjorde det med besked. En rykande färsk film från det revoltkakade Budapest följdes upp av ögonvitnesskildringar och fackkommentarer. Fin TV.”³⁵ I *Morgon-Tidningen* skrev signaturen S. G–D. samma dag att

tv-tittarna förutom *Lyckohjulet* med Folke Olhagen och en ”underbart vacker film av Sven Björklund om Roms fontäner”, som ”extra inslag” fick bilder från katastrofens Ungern, ”där förödelsen var skrämmande. Dessutom fick man en viss orientering om det oklara läget i både Ungern och Suezområdet i Karl Axel Sjöbloms utmärkta intervjuer där det främst var magister Holm och major Löwenhielm som gav så instruktiva upplysningar man rimligtvis kan begära. Den klara framställningen och den lugna tonen var välgörande.”³⁶

Man kan notera att den ansträngt smattrande och hurtfriska speakerstämma som i det längsta präglade biografjournalerna här alltså var ersatt av en lugnare ton. Noteras kan även intervjuinslagen. Det var i början av oktober månad 1956 som televisionen berikade sin, enligt Lennart Edberg i *Expressen*, ”redan förut berömvärda nyhetstjänst” med ett nytt inslag: aktuella snabbintervjuer, som stoppades in i programmen när anledning gavs. Edberg ansåg att Karl-Axel Sjöblom var ”en bra frågare, och hans stötar sätts in påpassligt”. Uppskattningen av denna journalupplaga underströks av Olle Bengtzon i *Expressen*, som under rubriken ”Laddad journal” framförde åsikten att ”[f]em minuters journalfilm berättade den skakande sanningen om vad Budapest genomlidit – bättre och mer avslöjande än alla i och för sig utmärkta radioprogram tillsammans”.³⁷ Detta var, menade Bengtzon, åter ett bevis för ”hur revolutionerande TV är för nyhetsförmedlingen. Politiska och militära kommentarer serverades också som extrainslag, vilket tacksamt noteras med den lilla marginalanmärkningen att kartbilderna borde ägnas ännu mera omsorg.” Kunskapsvärdet samt det emotionella och ideologiska trycket i bilderna och kommentarerna från och om Ungern – kampen med livet som insats för västerländsk frihet och demokrati gentemot den brutala och förtryckande kommunistiska diktaturen – var alltså stort, medan det återstod en hel del att utveckla rent pedagogiskt med avseende på det grafiska materialet, vilket förstås var en fråga om teknik och inte minst tidsmässiga resurser, eftersom detta var före dataanimeringens tid.

Strax före jul 1956 kunde signaturen Woll. i *Svenska Dagbladet* konstatera att ”TV-journalen låg förankrad på de utländska fronterna. Där såg man bl.a. en bekymrad Dag Hammarskjöld [FN:s svenske generalsekreterare, min anm.] med djupa pannveck bevittna FN-ungrarnas samfällda avtåg från församlingen i New York och laboratoriearbetet med den konstgjorda satellit som 1957 seglar upp i det okända [förmodligen Sputnik]”.³⁸ Samma dag skrev S. G-D. i *Morgon-Tidningen*, att han hade ”mycket mera nöje och behållning av Erik Bergstens

välredigerade TV-journal än av det svagt regisserade Napoleonspelet, som följde därefter i torsdagsprogrammet. Både urvalet av bilder samt de särdeles välformade texterna, som Bergsten själv läser alldeles utmärkt klart och behagligt, gjorde hans TV-journal som oftast till ett verkligt värdefullt och aktuellt programinslag.”³⁹ Det står alltså klart att *TV-journalen* under hösten 1956 slog igenom som en mer modern nyhetsförmedlare än biografjournalerna, både till form och innehåll.

Utökad TV-journal

I början av november 1956 utökades nyhetsverksamheten till två TV-journaler i veckan. Förutom den vanliga halvtimmесjournalen på tisdagar började man då med en journalkvart även på torsdagarna. ”Journalredaktören Erik Bergstens egen och hans tre filmfotografers redan nu tunga arbetsbörda utökas därmed till gränsen för det omöjliga”, tyckte man i *Dagens Nyheter*, som dock var fast i sin övertygelse om att Bergsten trots detta skulle ”hålla lika hårt på kvaliteten som förut”.⁴⁰ Båda journalerna skulle som dittills omfatta nyheter från in- och utlandet. Två utländska filmjournaler stod till Bergstens förfogande: den franska Minervajournalen som man abonnerat på sedan *TV-journalens* start, samt en speciell filmjournal för tv gjord av CBS i London – ett internationellt samarbetsorgan för en rad tv-bolag.

Bakgrunden till denna utvidgning av *TV-journalens* verksamhet var enligt TV:s programchef Per Martin Hamberg, att man under olympiska sommarspelen i Melbourne, Australien som började den 22/11 1956, ville försöka komma med tv-referat två dagar i veckan.⁴¹ Några kommunikationssatelliter existerade inte ännu så direkta TV-sändningar var omöjliga – det handlade fortfarande om filmat material som måste transporteras över världen med båt eller flyg. Planen var att man efter OS skulle fortsätta köra *TV-journalen* två gånger i veckan. Hamberg räknade också med att SR:s utsända Sven Jerring och Lennart Hyland skulle kunna ”dirigera CBS-filmerna med hänvisning till våra speciella önskemål”.

”Nyhetstjänsten är A och O för televisionens programverksamhet”, därför hade också ”TV-journalen ägnats all den omsorg resurserna till-låtit”, skrev man i *Röster i Radio* ett par månader in på året 1957.⁴² Man kunde också meddela att ”ytterligare ett stort framsteg tagits”, genom att televisionen hade tecknat ett kontrakt med United Press (UP) som innebar att man från och med mars månad 1957 ägde tillgång till ”dess världsomspännande nyhetsmaterial för TV”. Till en början kom detta

material att levereras två gånger i veckan, men meningen var att man senare skulle få dagliga leveranser. I samband med detta blev det aktuellt att "utvidga journalverksamheterna till flera dagar i veckan"; målet var förstås att så småningom kunna leverera och mottaga tv-nyheter dagligen. I väntan på detta fick man trots allt "så fåsikt ett filmat nyhetsmaterial över huvud taget kan vara" eftersom det europeiska nyhetsstoffet från UP kom till Sverige och SR "direkt från laboratorier och redaktioner i London och Paris".

I juni 1957 bestod tv:s journalteam, förutom redaktören Bergsten, av fyra filmfotografer, två ingenjörer, en filmtekniker och två "klipperskor". Deras arbetssituation beskrevs på följande sätt i *Morgon-Tidningen*: "Filmmaterial anländer från all världens hörn med senaste nyheter. Det har varit ett oerhört arbete att bygga upp hela den kontaktorganisation, som måste finnas för att filmutbytet med alla de olika länderna skall vara effektivt. Att de har lyckats och lyckats bra visar ju den dagsaktuella journalen där nyheterna aldrig är mer än någon dag gammal."⁴³ Läsaren får också veta att musiken och effekterna är "mycket viktiga detaljer för att filmen skall få den rätta touchén. Och så skall då film och ljudband synkroniseras i ett redigeringsbord." Efter att ingående ha beskrivit allt slit och all stress med att få färdig en journalupplaga säger sig skribenten tänka med bävan "på den dag då TV skall ha journal varje dag. Redan i höst är det på tal att utöka och sända journalen tre gånger i veckan."

När programdirektören Henrik Hahr summerade den svenska televisionens första verksamhetsår, löpande från 1/9 1956 till 30/6 1957, kunde han konstatera att nyhetstjänsten i hög grad var koncentrerad till de filmade TV-journalerna kompletterade med extra inslag, såväl direktsända som på film.⁴⁴ Närmare bestämt hade det förekommit 87 editioner av dylika nyhetsprogram. Det visade materialet kom dels från nyhetsbyråer med världsbevakning och genom europeiskt nyhetsutbyte, dels från "egna journalfilmare" och från ett växande antal fotografer ute i landet. Därigenom hade TV-journalerna kunnat bli "rap- pa och intressefångande kaleidoskop från in- och utland och står högt upp på skalan, när det gäller popularitet".

Särskild uppmärksamhet tilldrog sig "de rykande färska bildreportagen" från Ungernkrisen. "Filmbilderna av kardinal Mindszenty glömmen ingen som såg dem", menade Hahr som också framhöll att såväl Nobelfesten som Riksdagens högtidliga öppnande nu "ägde rum i TV-tittarnas vardagsrum". På sportens område hade fotboll, tennis, ishockey, bandy, bowling, handboll, skridsko och bordtennis visats upp. Tv-reportrarna hade även "varit på uranjakt och givit sig in i flyg-

medicinarnas centrifug”. Här framhålls alltså både det traditions-tyngda och det moderna stoffet – å ena sidan Nobelfest och Riksdagens högtidliga öppnande, å den andra uranjakt och flygmedicinska centrifuger. Som ett mellanting finns den organiserade tävlingsidrotten, en vid denna tid samtidigt modern och traditionsstyrd företeelse. Någon inhemsk, grävande journalistik syns ännu inte till i *TV-journalen*. Det var också mycket som inte ansågs passande att skildra i det hembaserade tv-mediet. När ”TV ville journalfilma den mördades lägenhet”, som en rubrik löd i *Morgon-Tidningen* i oktober 1956, ansåg man i *Svenska Dagbladet* att de tv-ansvariga ”alltid måste tänka på vilket känsligt medium de arbetar med”:

Häromkvällen ryckte, enligt uppgifter i pressen, TV-filmare ut för att bildmässigt fånga interiörerna kring Södermordet; polisen avstyrkte emellertid tilltaget och kameramännen fick återvända utan resultat. Den uttryckningen var komplett onödig – det är inte den sortens journalistiska bravader som TV-folket skall söka efterlikna. Smaklösheter och bristande omdöme kan vara illa nog i en tidning: på bildrutan och åsedda i familjekretsen skulle effekten bli förgrovd över det tillåtna.⁴⁵

Försommaren 1957 slog signaturen C. J-n i *Röster i Radio* fast, att nyhetsförmedling skulle komma att bli en av televisionens huvuduppgifter i framtiden: en titt på några veckoprogram från olika tv-länder i Europa visade också att ”journaler och aktuella reportage” upptog ”en betydande del av programtiden”.⁴⁶ Till detta bidrog inte minst eurovisionsnätet, som gjorde det möjligt att direktsända ”de större evenemangen” över hela Västeuropa. I Sverige fick man dock tills vidare ta filmen till hjälp för att via tv förmedla nyheter utifrån. Även inrikesreportaget skedde till övervägande del med film, en metod som ”nog inte [kommer] att överges inom överskådlig tid”, trodde C. J-n.

Eftersom nyhetstjänst var liktydigt med ”snabba underrättelser” strävade man emellertid även inom svensk tv efter att kunna sända ”dagliga journaler”. Till att börja med skulle det under hösten 1957 bli tre TV-journaler i veckan. För att försörja dessa TV-journaler med aktuellt stoff krävdes ”filmade medarbetare” som med kort varsel kunde nå de platser där något hände; vad detta ”något” kunde tänkas vara definierades dock inte av C. J-n, varför man, i ljuset av senare tiders nyhetstjänster, kan fråga sig vad som ansågs vara en nyhetsvärdig händelse på *TV-journalens* tid.

Vad gällde utrikeshändelserna så täcktes de genom samarbetet med

utländska tv-företag, och med United Press (UP), med dess nära nog världsomspännande organisation. För filmreportage inom Sverige var man inom televisionen tvingad att bygga upp ett helt nytt bevakningsnät. Erik Bergsten hade lagt ner ”stor möda på att kontakta 16-mm-filmare runt om i landet och lyckats över förväntan. I Uppsala finns ett par smalfilmmande teknologie licentiater, som bl.a. gjorde en stor del av vårjournalen därifrån. På Gotland finns en medarbetare, som gjort reportage om fågeldöden. Från Morgongåva fick man ett trevligt journalinslag om en snö vessla.”⁴⁷ Medarbetare fanns dessutom i Östersund, Kalmar och Umeå. Även i Karlstad, Jönköping och Vetlanda hade kontakt upprättats. Till detta kom de permanenta ”journalredaktionerna” i Malmö och Göteborg. Östergötland var däremot alltså ”en vit fläck på kartan” försommaren 1957. Artikeln av C. J-n avslutas med en uppmaning från Erik Bergsten, att ”alla filmamatörer, som är utrustade med 16-mm-kamera har chans att medverka som ’jag-var-där’-fotograf åt TV-journalen”. Det gällde i så fall att vara snabb och inte dröja med ”insändandet av filmade tilldragelser, som kan antas ha intresse för en större publik”. Det förekom emellertid även material från olika marknadsaktörer. Exempelvis hade den upptagning från den engelske ”rockkungen” Tommy Steeles konsert i Stockholm, som sändes i *TV-journalen* den 22/4 1958, inte filmats av SR:s egna fotograf utan erbjöds SR från Svensk Journalfilm, svensk representant för brittiska Rank-film.⁴⁸

Till de materiella betingelser som styrde den tidiga journalfilmsproduktionen hörde förstås också den befintliga kamerautrustningen. I Malmö hade man först en Bell & Howell med fjädermotor, varefter man fick en otymplig Auricon som emellertid även kunde ta upp tal och som man kunde göra intervjuer med. Gunnar Ollén gjorde sin första intervju den 25/10 1957, med den unge författaren och blivande filmregissören Bo Widerberg, som just hade gett ut romanen *Erotikon*. Ollén: ”Vi stod på bron över kanalen till Kungsparkrestaurangen. Det kändes som ett historiskt ögonblick: första filmade intervjun i sydsvensk TV! Men Auriconen var besvärlig ur redigeringsynpunkt eftersom ljudet satt på själva filmremsan tillsammans med bilden. Det fick aldrig sägas något fel, för då klipptes man bort som bild också.”⁴⁹

Innehållet i *TV-journalen*

Som vi sett kom inte minst rapporteringen i *TV-journalen* från Ungern-krisen 1956 att få mycket beröm av pressens TV-skribenter. Hur

var det då med de mer ordinära TV-journalerna, vad innehöll de? Det förefaller uppenbart att man i redigeringen av *TV-journalen* utgick från vissa beprövade redigeringsprinciper i sammanställningen av de olika inslagen. Som forskningen visat lärde sig redan de tidigaste förevisarna av aktualitetsfilmer kring sekelskiftet 1900 att sätta samman innehållet enligt vissa associationsprinciper, så att exempelvis inslag på temat "vatten" – bilder på brandkår och på Niagarafallen – kom efter varandra, eller så skapades effektfulla kontraster mellan exempelvis stad och land, vardagsbestyr och exotism, lek och allvar, katastrofer och idyller, berömdheter och vanligt folk, offentligt och privat.⁵⁰ Biografjournalernas värld bestod av polariteter som snarare än att stå i motsättning till varandra skapade en betryggande balans. Bilderna kunde också bindas ihop mer explicit – till en början genom filmförevisarens egna kommentarer under visningens gång, sedan, efter ljudfilmens ankomst kring 1930, av pålagda speakerröster.

Innehållet i de svenska TV-journalerna belyses nedan med några representativa nedslag. *TV-journalen* innehöll 10/1 1956 åtta inslag som kan exemplifiera modernitet och teknologi som ett frekvent inslag i de tidiga nyhetssändningarna:

1. Nordwestdeutsche Rundfunks nya tv-sändare på berget Harz (Västtyskland).
2. Fallskärmshunden Yabo, ett flygförbands maskot.
3. Svenska *TV-journalen* sänds i dansk tv för sydsverige.
4. Kronhjortar drivs med flygplan till utfodringsplats (USA).
5. Översvämning (Skottland).
6. RAF:s nya [flygplan] Comet III (Storbritannien).
7. 'Smörasken' en liten segelbåt, som skall segla över Atlanten.
8. Frankrikes stora konstpris till målaren André Lhote.

Här handlar de flesta inslag om ny teknik och moderniteter – hunden i inslaget nummer två hoppar fallskärm från flygplan, i det tredje inslaget får man bland annat se länkar och antenner på taket till Radiohuset i Köpenhamn. Samtidigt skapar både nr 2 och nr 4 en kontrast mellan djur och människa och i djupare bemärkelse mellan natur och kultur. Det kan man också säga om inslaget med översvämningen där naturens krafter hotar kulturen, i meningen civilisationen. En annan, smalare och mer exklusiv typ av kultur, den legitimerade finkulturen, representeras i det sista inslaget.

Den 29/10 1957 innehöll *TV-journalen* inte mindre än 18 inslag:

1. Avdelning för patologi och bakteriologi vid Allmänna sjukhuset invigs (1,46 min.).
2. Stenindustrin i Bohuslän hotas av driftsinskränkningar (1,35)
3. Ny brandsläckare för bilar (0,49).
4. Reflexband mot mörkerdöden (0,31).
5. Carl Brisson m. Hustru kommer till Stockholm och [restaurang] Berns från ett flygplan på Bromma (0,51).
6. Rugby: Attila-Älvsjö AIK, 6-6 (1,32).
7. Ställverk för 380.000 kilovolt (0,47).
8. Påvens nya radiostation vid S:ta Maria (1,01).
9. Nobelpristagaren i medicin, Daniele Bovet (0,47).
10. Blixtnedslag i bombkrevad (0,57).
11. Raketförsök med heliumfylld ballong (2,03).
12. Marskalk Georgij Zjukov misstänks vara avpolletterad (0,06).
13. Turkiet i valtider (5,00).
14. Christian Dior död (1,42).
15. Gangsterkungen Albert Anastasia mördad (0,56).
16. Snabbköp blir snabbare (0,56).
17. Fotbollslandskampen Polen-Sovjet, 2-1 (1,46).
18. Filmklappa, Skylt ”TV-journalen”. Erik Bergsten river sönder skylten (0,53).

Även här handlar en majoritet av inslagen om ny teknik och andra moderniteter – inslag som andas fascination, beundran och tillförsikt och som lutar sig mot biografjournalernas tradition med övervägande positiva inslag i syfte att inte sabotera stämningen hos dem som betalt biljett för en trevlig stund i biografmörkret. I inslagen om brandsläckare respektive reflexband, knyts tekniken till personlig säkerhet. I inslaget om Påvens Pius XII:s nya radioteknik, där radiomasten är formad som ett kors, skapas en kontrast mellan teknologi och den ålderdomliga och ärevärdiga miljön med dess hedersvakt. Liksom i andra TV-journaler, och sedermera i tv-nyheterna, är sportinslaget placerat sist, undantaget det självvironiska nr 18. Att rugbymatchen placerats som nr 6 och inte på slutet som annan sport beror förmodligen på att rugbysporten behandlades som kuriosas. Några inslag om kända personer har placerats bredvid varandra, till exempel nr 8 och nr 9, samt nr 14 och nr 15 – där de två sistnämnda också binds ihop på temat död. Men det finns också fristående celebritetsinslag, som inslaget med Carl Brisson, antagligen för variationens skull.

Det finns i denna tv-journal endast ett negativt inslag om svenska förhållanden, det som handlar om krisen i stenindustrin. Två inslag handlar om internationell politik. Dels ett inslag om Sovjetunionen, dels ett inslag om valet i Turkiet – ett långt inslag som bland annat visar sammanträde i FN:s generalförsamling där Syrien beskyller USA för antisyriska manipulationer i samråd med Turkiet, samtidigt som Sovjets utrikesminister Gromyko anklagar både USA och Turkiet för att planera angrepp mot Syrien. Det förekommer också bilder på de olika ländernas militära resurser såsom krigsskepp.

Ännu i en *TV-journal* sänd så sent som 2/5 1958 finns ett upplägg som starkt påminner om biografjournalernas:

1. Turkiska skolfartyget "Savarona" på besök (Stockholm).
2. Flygande amerikanskt laboratorium på Bromma flygplats (Stockholm).
3. Arkivbilder på sjösättningen av grekiska rederiet Niarchos' tankfartyg "World Splendour", som några månader senare sjönk utanför Gibraltar efter brand ombord.
4. Sultanpalatset i Muskat.
5. Kanalsimning (Frankrike).
6. Jordskred i Prattigaudalen (Schweiz).
7. Ny bro i Arboga.
8. Scentekniker vid Operan strejkar (Stockholm).
9. Brand i Adolf Fredriks kyrka (Stockholm).
10. Rikshemvärnstävling i Rosersberg (Sigtuna).
11. Armémästerskap vid LV-3 (Norrtälje).
12. Trafikmaning: Nykterhet vid ratten.

De svenska bilderna utmärks här av en klar Stockholmsdominans. Vidare har bara ett av de svenska inslagen en negativ innebörd, det om den konfliktorienterade strejken. I övrigt är det en blandning av turistbilder, ny teknik, olyckor, kuriosas. Det mesta är ämnat att skapa känslor av trygghet, beständighet och tillförsikt (de flesta olyckorna har dessutom skett utanför Sveriges gränser), till skillnad från senare tiders TV-nyheter, där det mesta går i samhällsproblemens och konflikternas tecken. Man kan notera hur de militära inslagen hålls ihop, liksom de bägge inledande programposterna som båda handlar om samfärdsel (fartyg och flygplan), samtidigt som det skapas en intressant, historisk kontrast mellan det ålderdomliga transportmedlet båt och det hypermoderna flygplanet.

Variationen i *TV-journalens* struktur och innehåll kan illustreras

med sändningen från 23/5 1957 som endast innehöll fyra inslag, varav tre finns registrerade:

1. Filmfestivalen i Cannes (2,30).
2. Drottning Elizabeth och hertig Philip på statsbesök i Sverige (10,14).
3. Malmö frälsningssoldater paraderar (1,20).

Detta är en tematiskt väl sammanhållen journal, eftersom alla tre inslagen skildrade evenemangshändelser med olika ceremoniel. Samtidigt bildar Cannesfestivalen, startad 1946 och redan här ett i viss mening traditionstyngt evenemang, en modern kontrast till kungligheterna med dess förmoderna anor. Frälsningsarmén, till sist, kombinerar tradition (kristen förkunnelse) med modernitet (frikyrklig organisation som uppstod i London 1878 och kom till Sverige 1882).

Hur profilerar sig då den sydsvenska motsvarigheten gentemot den stockholmssända *TV-journalen*? Den nystartade *Sydsvenska TV-journalen* innehöll den 24/2 1956 tre filminslag:

1. Anita Ekberg och Anthony Steel vid avfärden [från Bulltofta flygplats] (1,35).
2. Manöverturnet vid Falsterbo kanal (1,02).
3. Malmö FF tränar i snöyra (1,11).

Det är som synes en kort journal, kanske beroende på bristande resurser. Det hela är tryggt, trevligt och lokalpatriotiskt – en svensk filmstjärna och tidigare Fröken Sverige som dessutom var född i Malmö, pålitlig teknik samt Malmös ledande fotbollslag. Denna korta journal är representativ för *Sydsvenska TV-journalen*, både vad avser det blygsamma omfånget räknat i antal inslag och vad avser den tydliga lokalfärgen. Ett par veckor därpå, 16/3 1956, bestod programmet av blott två inslag som bägge handlade om djur – båda inslagen hade dessutom anknytning till Skåne.⁵¹

Den 16/11 1956 innehöll *Sydsvenska TV-journalen* fyra inslag som kan läsas in i samma mönster:

1. Ungerska flyktingbarn till Ystad.
2. Apropå Nils Holgersson-jubileet.
3. SM i matlagning.
4. Malmö får konstbana.

Här har tre av inslagen klar Skåne-anknytning. På olika sätt implicerar de stolthet i symbios med regional identitet: man tar frikostigt emot flyktingbarn, man har den firade författaren Selma Lagerlöf och hennes fiktiva skolbok om Nils Holgersson som reser över Sverige på en gås, och man möjliggör för unga att idrotta på is. För inslaget om SM i matlagning anges ingen plats. På liknande sätt domineras *Sydsvenska TV-journalen* 7/3 1957 av lokala traditioner och evenemang. Programmet innehöll fem inslag. Man berättade om en militärmanöver vid Trelleborg, om ett nytt tingshus i Lund, om invigning av ett studentnationshus i Lund (Helsingkronagården), om nedläggning av ett glasbruk, samt om hur Malmö FF tagit sig till allsvenskan i ishockey. Här dominerar som synes lokala traditioner och evenemang, med sportinslaget sedvanligt sist. Ett inslag med negativ innebörd finns, om det nedlagda glasbruket, vilket kan ses som en del av det övergripande tema som genomsyrade biografjournalerna, nämligen spänningen mellan tradition och modernitet till följd av de förändringar som skedde i övergången från det gamla, bybaserade jordbrukarsamhället till det nya, urbana industrisamhället.⁵²

I ett sent exempel, 14/2 1958, innehöll *Sydsvenska TV-journalen* 6 inslag:

1. Överste Carl von Horn åter från New York, tas emot av sin familj (Malmö, Bulltofta flygplats).
2. Oljestation (Syrien).
3. Snöstorm (Skåne).
4. Torskfiskerusch (Skåne, Simrishamn).
5. Skånerundan.
6. Internationellt bordtennisevenemang med Norikazu Fuji, Japan, och Richard Bergmann, England, mot svensk elit (Skåne, Landskrona).

Här är alla inslag utom det andra från Skåne. Inget av dem handlar om samhällskonflikter – de problem som vållats av snöstormen (nr 3) beror på naturkrafterna. Inslaget om oljestationen, handlar om modern teknik men indirekt också om Sveriges tilltagande oljeberoende, samtidigt som det med sin internationella utblick har en tematisk likhet med inslaget före som knyter an till New York. Inslaget om naturresursen olja följs dessutom av ett inslag om ett annat naturfenomen, snö, som följs av ännu ett inslag med naturanknytning genom torsken och havet. Sammantaget antyder dessa exempel hur de två programmen tydligt särskiljer sig från varandra vad gäller regional profilering respektive internationell orientering.

På väg mot *Aktuellt*

I december 1957 beslöt Direktionen på SR om en indelning av producenter i ämnesgrupper, som en början till organisation. En grupp var Aktualiteter under ledning av Gert Engström. I denna grupp ingick *TV-journalen*. Under de år *TV-journalen* sändes gjorde dessutom Lars Ag och Karl Axel Sjöblom aktuella intervjuer, varför *TV-journalen* inte var den enda programpunkten med aktualiteter. Under våren 1958 blev det också tydligt att man strävade allt hårdare efter att få fram både färskt och unikt nyhetsmaterial till *TV-journalen*. Om biografjournalernas i huvudsak respektabla, välpolerade ton och okontroversiella urvalskriterier i hög grad var de samma som hos familjeorienterade veckotidningar och magasin, börjar man nu på *TV-journalen* att i starkare grad ha dagspressens nyhetsvärderingar som ideal. Bland annat var *TV-journalen* i maj 1958 först i Sverige med bilder från rättegången mot det kriminella ungdomsgänget ”De Egyptiska drakarna” i New York. Det var genom samarbetet med CBS (Columbia Broadcasting System) som *TV-journalen* kunde presentera sitt reportage innan stillfoton från rättegången hade nått Sverige.⁵³ Ett par veckor därefter kunde *TV-journalen* visa dramatiska bilder, utsmugglade från inbördeskrigets Libanon.⁵⁴

En för nyhetstjänstens utbyggnad avgörande händelse var fotbolls-VM i juni 1958, som anordnades i Sverige (och där Sverige tog silver efter förlust i finalmatchen mot Brasilien). Det innebar att SR var tvungen att bygga ut sitt tv-nät för att möjliggöra dels sammankopplingar av de svenska arrangörstäderna med Stockholm, dels direktsändningar inom Europa via Eurovisionen – en process som Bo Reimer har kartlagt i sin bok om den svenska tv-sportens historia.⁵⁵ I en studie av hur tv-sändningarna från VM 1958 mottogs i svensk press visar Margareta Rönnerberg att de i hög grad uppfattades som ett nationellt, tekniskt prestigeprojekt – som man enligt recensenterna också gick i land med.⁵⁶ Det är mot bakgrund av detta säkerligen ingen tillfällighet att *Aktuellt* kom att starta efter VM och inte före, alltså då det elektroniska distributionsnätet var tillräckligt utbyggt såväl nationellt som internationellt för att kunna motta och sända färsk nyhetsinslag på ett effektivt sätt.

I Malmö började Ollén efter det första året att få avlösning av Bertil Norlander och våren 1958 fick Malmö-tv:s blivande affischnamn, den nyanställda Lasse Holmqvist, hand om den sydsvenska journalen. Så småningom fick man ibland också sändningsutrymme på tisdagskvällarna för en halvtimmeslång dokumentär, med titlar som ”När ålen går

till i Gislövshammar”, ”Kulturen i Lund” och ”Kurs mot kontinenten”. Den 30/5 1958 sändes för sista gången en regional sydsvensk TV-journal via Köpenhamn. Därefter fick man inte fortsätta längre eftersom Malmös egen tv-sändare strax innan blivit klar att ta emot det svenska riksprogrammet via länk från Stockholm. Detta skedde lagom till fotbolls-VM, där Malmös nya idrottsstadion skulle bli en viktig skådeplats. Efter att de lokala radioverksamheterna sedan radiostarten i mitten av 1920-talet av radioledningen i Stockholm betraktats som ”ett slags inrikes utrikeskorrespondenter, som man strängt taget inte hade råd med”, bestämde nu Stockholm ”åter enväldigt vad som skulle sändas eller icke sändas av TV-nyheter”, menar Ollén.⁵⁷ Han uppvaktade chefen för SR, Olof Rydbeck, och undrade om de inte i någon form kunde få fortsätta med den sydsvenska TV-journalen, men svaret blev nej: ”Jag fick intrycket att han inte riktigt hade gillat att man via danskarna sände ett program, vars innehåll inte kunde kontrolleras i Stockholm.”⁵⁸

Ollén menar att de få minuter man hade haft för journalerna på fredagskvällarna, via Köpenhamns-sändaren, trots allt kom att få flera verkningar långt in i framtiden, för televisionen i Malmö och för de regionala nyheterna – inte minst beroende på att det banade vägen för uppförandet i Malmö av Sveriges första för radio och tv specialbyggda hus, vilket invigdes den 1 oktober 1959.⁵⁹ Den allra sista *TV-journalen* sändes torsdag den 28/8 kl. 19.30–19.55, varefter följde en valdebatt kl. 19.55–22.00 under rubriken *Socialpolitik och statsfinansier*; dessa två inslag utgjorde hela programmet den kvällen. När *Aktuellt* startade den 2/9 1958 kom det att sändas kl. 20.00 på tisdagar och torsdagar samt kl. 20.40 på lördagar. Varje sändning var 20 minuter lång och bestod av nyhetsuppläsning, film, direktsända intervjuer, kommentarer samt en väderleksrapport.⁶⁰ På olika sätt märktes ett inflytande från *TV-journalen*. Bland annat kom inledningsvis Erik Bergsten att få ansvaret att hålla reda på vilka utländska filminslag som fanns tillgängliga. Även innehållsmässigt påminde *Aktuellt* till en början en del om *TV-journalen* eftersom kommentarerna till de filmade inslagen ofta ackompanjerades av musik. Inflytandet från radions nyhetstjänst märktes i den mer strikta, neutrala och sakliga formen för nyhetsuppläsning i telegramblocket, medan nyhetsvärderingarna hämtades från dagspressjournalistiken; så var också Gert Engström hämtad från den USA-influerade och i förhållande till överheten mindre respektfulla tabloiden *Expressen*, som hade startat 1944. Med Leif Furhammar kan man konstatera att den nya Aktualitetsredaktionen på SR sammantaget stod för ”en omvärldsorientering av mer genomarbetad karaktär”.⁶¹ *Aktuellt* och det utbyggda tv-nätet

TELEVISION

19.30 TV-journalen

19.55—22.00 Socialpolitik och statsfinanser

Valdebatt mellan riksdagsman Leif Cassel (h), riksdagsman Torsten Bengtson (cp), riksdagsman Henning Gustafsson (fp), finansminister Gunnar Sträng (s) och redaktör Knut Olsson (k).

(Samsändning med ljudradion.)

TESTBILD

Söndagar en timme före programmets början.

Måndagar 14.00 till programmets början.

Tisdag—lördag 10.00—12.00 och 14.00—programmets början.

(Programfria dagar: testbild längst till 20.00).

TELEVISION

18.00—18.30 Journal för flickor och pojkar

20.00 Aktuellt

20.20 Mysteriet med den blyge förbrytaren

Kriminalfilm efter en berättelse av Erle Stanley Gardner med Raymond Burr, Barbara Hale, William Hopper, William Talman och Ray Collins.

(Ej lämplig för barn.)

21.10—21.50 Ni borde väl

veta...

Frågeduell mellan experter från Stockholms och Göteborgs museer ledd av Mats Rehnberg.

(t.v.) Tv-tablå, 28/8 1958.

Den allra sista TV-journalen.

(Ovan) Tv-tablå, 2/9 1958.

Premiärsändningen för Aktuellt.

innebar emellertid inte att rivaliteten mellan elektroniken och filmtekniken var över – den skulle bestå i flera decennier. Det var alltså tills vidare nödvändigt att använda sig av filmens förmåga att registrera och konservera bilden av den rörliga verkligheten.

Beteckningen ”journal” kom att leva kvar en tid. I den filmsektion som under pionjärtidens svenska tv-verksamhet hade till uppgift att producera SR:s egna filmer, att förse andra produktionsenheter med filmade inslag och att ansvara för hyra av film, var år 1958 sju fotograf ”anställda för den ’journalfilmning’ av uttryckningskaraktär som påfordrades av andra avdelningars behov”.⁶² ”Journal” i programtiteln förekom emellertid även på andra håll i svensk radio och tv under slutet av 1950-talet. I radion startades i september 1956, ett drygt år efter starten av *TV-journalen*, ett nytt och lättsamt nyhetsprogram som hette *Journalen*.⁶³ År 1965 ersattes *Journalen* av det nyhetsmässigt tyngre *Kvällsekot*. Vidare kunde man under år 1957 i radio lyssna på *Sportjournalen*, Husmorshalvtimmens *Augustijournal* samt *Nöjesjournalen*. Året efter 1958, tillhandahöll tv ett sportmagasin med namnet *Sportjournalen*, som samma år byttes till *Sportredaktionen*.

Det var ett tidens tecken att det enda program med ”journal” som fanns kvar vid ingången till 1970-talet var tv:s *Lilla Journalen*, med

Ingrid Schrewelius som redaktör. *Lilla Journalen* bestod av lättsamma nyheter, mode och kuriosas från nöjesvärlden och blev en direkt avläggare till *SF-journalen* och *TV-journalen*. Schrewelius blev 1960 den första kvinnliga reportern på *Aktuellt* och fick snart ansvar för det bildmaterial som kom från de utländska bildbyråer *Aktuellt* hade avtal med. Här fanns bland annat mycket featurebetonat material av den karaktär som tidigare hade funnits i *TV-journalen*, men som nu inte passade in i *Aktuellts* mer moderna nyhetsprofil.⁶⁴ Det var ur detta överblivna material som *Lilla Journalen* växte fram. Som avläggare till *TV-journalen* och före den *SF-journalen* blev *Lilla Journalen* en oförarglig anakronism i ett hårdnande samhälls- och nyhetsklimat.

NOTER

1. Det första konsekvent genomförda journalfilmsprogrammet distribuerat till de biografer som nu växte fram uppstod 1908 i Paris med *Pathé Faits Divers*, snart omdöpt till *Pathé Journal*, som fick avläggare i England och i USA 1911. Pathé upphörde att visa journaler i USA 1956. I december 1967 slutade de två sist överlevande biografjournalerna, *Universal Newsreel* och *Hearst News of the Day*, varför *Time Magazine* i januari 1968 kunde meddela sina läsare att "the last reel", den sista journalfilmen, hade visats på amerikanska biografer. Om biografernas filmjournaler, se Raymond Fielding, *The American Newsreel, 1911–1967* (Norman: University of Oklahoma Press, 1972); Nicholas Pronay, "The Newsreels: the illusion of actuality", *The historian and film*, Paul Smith, red. (Cambridge University Press, 1976); Karl-Ola Nilson, "46 år med SF-journalerna", *Film & TV*, nr 1, 1982; Arne Sandnes, *Mellom spillefilm og journalistikk. Filmavisen som historisk sjanger* (HSN-rapport 1991:3, Høgskolesenteret i Nordland, Senter for journalistikk og mediefag, 1991); Bjørn Sørensen, "The Voice of Reconstruction: the Norwegian Post-war Newsreel as History of Mentality", *Media and Communication. Readings in Methodology, History and Culture*, Helge Rønning & Knut Lundby, red. (Oslo: Norwegian University Press, 1991); Luke McKernan, *Topical Budget. The Great British News Film* (London: British Film Institute, 1992); Geir Totland, *Fra filmavis til dag-srevy. En studie i fjernsynsnyhetenes historie* (Oslo: Norges allmennvitenskapelige forskningsråd, 1992); Luke McKernan, red., *Yesterday's News. The British Cinema Newsreel Reader* (London: British Universities Film & Video Council, 2002); Hjarvard, Stig, "Fra ugerevy til Eurovisjonsnyheder. Etableringen af

- det vesteuropæiske TV-nyhedssamarbejde”, *Sekvens*, Filmvidenskabelig Årsbog, 1990.
2. Därefter gjordes två ”extranummer” av SF-journalen samma år – ett kom den 30 maj med Kung Fredrik och drottning Ingrid silverbröllop i Köpenhamn, ett annat den 24 augusti med ett reportage från fotbollsmatchen Djurgården-Real Madrid (2-1) på Råsundastadion. Nilson, 1982.
 3. Här talar vi om medicarkeologi. Se Anders Ekström, Solveig Jülich & Pelle Snickars, ”I medicarkivet”, 1897. *Mediehistorier kring Stockholmsutställningen* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2005); Pelle Snickars, ”Om ny och gammal mediehistoria”, *Nordicom Information*, årg. 28, nr 1, 2006; Madeleine Kleberg, ”Från teknikfascination till programkritik. TV-förevisningar i Stockholm under 1930-talet samt 1954”, *Nordicom Information*, årg. 28, nr 1, 2006.
 4. *Röster i Radio*, nr 26, 1954, 10. Man hade även sänt några äldre svenska lustspel samt allt av den naturlyriske dokumentärfilmaren Arne Sucksdorff.
 5. James L. Baughman, ”See It Now and Television’s Golden Age, 1951–58”, *Journal of Popular Culture*, Vol. 15, No 2, 1981, 107f; Sig Mickelson, *The Decade That Shaped Television News: CBS in the 1950s* (London: Praeger Publishers, 1998), 43-49; Totland 1992:23 f; se även Fielding 1972. Det finns också likheter mellan *See it Now* och det mer självständiga och nyhetsorienterade biografjournalprogrammet *March of Time*, som produceras under 1930- och 1940-talen av *Time Magazine*
 6. P. H. Dorté, ”The B.B.C. Television Newsreel”, *Yesterday’s News. The British Cinema Newsreel Reader*, Luke McKernan, red. (London: British Universities Film & Video Council, 2002).
 7. Dorté, 239 f; se även Totland 1992, 25-27.
 8. SR: Förvaltningsutskottets protokoll 1954-04-01, Paragraf 13, Bilaga 5, 2.
 9. Pelle Snickars, *Svensk film och visuell masskultur 1900* (Stockholm: Aura, 2001).
 10. SR: Direktionsprotokoll 1954-11-30, Bilaga 9.
 11. *Ibid.*, Bilaga 5.
 12. Monika Djerf-Pierre & Lennart Weibull, *Spegla, granska, tolka. Aktualitetsjournalistik i svensk radio och TV under 1900-talet* (Stockholm: Prisma, 2001), 112.
 13. *Ibid.*, 113.
 14. *Ibid.*, 113 f.
 15. *Röster i Radio*, nr 50, 1956, 18.
 16. *Myggans Nöjeslexikon*, band 12, 1992, 15.
 17. Gunnar Ollén, *Det underbara som kom genom luften. Sveriges Radio/TV i Malmö 1925–1975* (Stockholm: Sellin, 2001), 45.
 18. Ollén, 2001, 45 f.
 19. *Ibid.*, 47.
 20. *Ibid.*, 48

21. Ibid., 49.
22. Ibid., 49 f.
23. *Expressen*, 1956-10-14.
24. Ollén, 2001, 50 f.
25. Ollén 2001, 51.
26. Ollén 1964, 184.
27. Ollén, 2001, 52 f.
28. *Expressen*, 1956-10-14.
29. Ollén 2001, 53.
30. *Svenska Dagbladet*, 1956-09-22; se även *Sydsvenska Dagbladet*, 1956-09-21.
31. *Kvällsposten*, 1956-09-22.
32. Ibid.
33. *Aftonbladet*, 1956-10-31.
34. *Expressen*, 1956-10-31.
35. *Aftonbladet*, 1956-11-04.
36. *Morgon-Tidningen*, 1956-11-04.
37. *Expressen*, 1956-11-04.
38. *Svenska Dagbladet*, 1956-12-21
39. *Morgon-Tidningen*, 1956-12-21.
40. *Dagens Nyheter*, 1956-11-09.
41. Ibid.
42. *Röster i Radio*, nr 9, 1957, 15.
43. *Morgon-Tidningen*, 1957-06-14. Sign. B–F. H.
44. *Sveriges Radios Årsbok*, 1957, 60 f; *Röster i Radio*, nr 26, 1957, 21.
45. *Morgon-Tidningen* 1956-10-12 och *Svenska Dagbladet*, 1956-10-13.
46. *Röster i Radio*, nr 22, 1957, 18.
47. Ibid.
48. SR: Förvaltningsutskottets protokoll 1958-06-24, bilaga till paragraf 8.
49. Ollén 2001, 52.
50. Peter Dahlén, ”Den populära realismen. Om berättartekniker i tidig aktualitetsfilm 1896–1900”, *Filmhäftet* nr 92, 1995; McKernan 1992; Sandnes 1991, 6.
51. De två inslagen 16 februari utgjordes av korta reportage (0,29 resp. 2,02 min) om en ren som via Bulltofta exporterades till Zürichs zoo, samt om en Havsörn som fångats utanför Östra Klagstorp i Skåne.
52. Jämför Joachim Mickwitz, ”Människan, landsbygden och det moderna. Tre drag i icke-fiktiv film i Finland 1919–1939”, *Historisk Tidskrift för Finland*, årg. 77, nr 3, 1992, 360.
53. *Röster i Radio-TV*, nr 20, 1958, 10 f.
54. *Röster i Radio-TV*, nr 26, 1958, 8 f.

55. Bo Reimer, *Uppspel. Den svenska TV-sportens historia* (Stockholm: Stiftelsen Etermedierna i Sverige, 2002), 45–62.
56. Margareta Rönnerberg, ”Inte bara skuggspel på den tjocka buktiga glasskivan. Prestigemötena runt VM-fotbollen 1958 i bildlådan”, *Mediala hierarkier*, Per Vesterlund, red. (Gävle: Högskolan i Gävle, 2007).
57. Ollén 2001, 66 f.
58. Ibid, 67.
59. Ibid, 53 f.
60. Djerf-Pierre & Weibull, 128 ff.
61. Leif Furhammar, *Med TV i verkligheten. Sveriges Television och de dokumentära genrerna* (Stockholm: Stiftelsen Etermedierna i Sverige, 1999), 30.
62. Furhammar, 16 f.
63. Djerf-Pierre & Weibull, 122 ff, 143.
64. Ibid., 133.

Bengt Bengtsson

”De skall skiljas – inför lyckta dörrar och hundratusentals TV-tittare” – om svenska tv-rättegångar 1956 till 1996

DE SÅ KALLADE tv-rättegångarna var en av de stora publikframgångarna i tidig svensk television. I likhet med frågesportsprogrammet *Kvitt eller dubbelt* väckte de debatt och starkt engagemang hos publiken. Pressbevakningen var omfattande, vilket ökade intresset i ett samspel som gynnade såväl tidningsförsäljning som tittarsiffror – ett mönster som återkommer under senare tid, inte minst i samband med 1990- och 2000-talets dokusåpor. Som fenomen betraktade är tv-rättegångarna intressanta av flera skäl, inte bara som ett tidigt exempel på en gynnsam symbios mellan olika medier, utan rättegångarna kan också ses som en hybridgenre som på många sätt utgör en föregångare till 1990-talets reality-program. De är dessutom ett exempel på hur tidig svensk tv ofta hämtade sina format från radiomediet, och är som sådana också starkt förknippade med etermediernas uppdrag att stå i allmänhetens tjänst. Ur ett produktionsperspektiv var grundtanken med programmen att förmedla samhällsinformation i lättillgänglig fiktionsform, vilket ledde till en balansgång mellan de pedagogiska och de underhållande ambitionerna – något som i sin tur kan sägas gå som en röd tråd genom public service-mediernas historia. På flera plan speglar programmen också förändringar i tidsandan under perioden, inte minst genom pressens mottagande av dem, som både handlar om den allmänna inställningen till tv-mediet och mer specifikt om inställ-

ningen till det svenska rättssystemet. I föreliggande text tas samtliga dessa perspektiv upp, och avslutningsvis ställs också frågan varför denna typ av program försvinner ur det svenska tv-utbudet på 1990-talet. Vad har ersatt tv-rättegångarna och vilket slags tv-stoff tillgodoser motsvarande intressen idag?

Begreppet tv-rättegångar

När fenomenet tv-rättegångar nuförtiden omnämns i dagligt tal menar man vanligen tv-rapporteringen från uppmärksammade rättegångar i levande livet. Inte minst i nutidens USA har flera rättsprocesser blivit en typ av följetonger med omfattande bevakning, till exempel mordrättegången mot O. J. Simpson 1995. Här finns det i vissa delstater möjlighet att direktsända från rättsalar, vilket resulterat i den typ av tv-program som brukar kallas för "Courtroom-Television" eller "Court-tv". Även vid internationella rättegångar, som Haag-tribunalens förhandlingar i målet mot Slobodan Milosevic, valde domstolen att använda tv-mediet för att tillgodose offentlighetsintresset. Begreppet används ibland också för tv-program i form av rättegångssituationer, där olika företeelser granskas och diskuteras. Från en svensk horisont betraktat är det mest omtalade exemplet förmodligen den av TV3 iscensatta fejkrettegången mot Christer Pettersson 1994.

Men här diskuteras alltså de omtalade svenska tv-rättegångarna, som var en speciell form av tv-dramatik som återkom med jämna mellanrum från slutet av 1950-talet fram till mitten av 1990-talet. Särskilt står de rättegångar som sändes 1958-1961 i fokus. Dessa väckte livlig debatt och engagerade såväl tv-tittare som juridisk expertis och tidningar. Programmen var uppbyggda kring konstruerade rättsfall och baserade sig inte på manuskript i egentlig mening, utan på noggrant utformade förutsättningar som delgavs de medverkande i förväg. Utiifrån personbeskrivningar och bakgrundsfakta i brottsmålet hade de medverkande sedan till uppgift att improvisera sina roller i enlighet med existerande domstolspraxis. De svenska tv-rättegångarna utgör alltså en slags hybridgenre, som ligger någonstans mittemellan tv-teater och public service-uppdragets samhällsinformation med faktaprogram i lättillgänglig, populär form. Programmen var dokumentära på så sätt att de juridiskt professionella rollerna – advokater, åklagare och domstol – utfördes av autentiskt yrkesfolk, medan de åtalade och vittnena däremot spelades av professionella skådespelare.

Rättegångsformatets bakgrund i radiomediet

Det är oklart om det fanns direkta utländska motsvarigheter när svensk tv sände den första rättegången 1956. En hel del av det tidiga svenska tv-utbudet var lånat från utländska tv-format, men mycket var också vidareutvecklingar av det svenska radioutbudet. Detta gäller i högsta grad tv-rättegångarna, vars grundform i princip fanns redan i radiomediet.¹ Ulla B. Abrahamsson relaterar tv-rättegångarna till public service-uppdraget och betraktar dem som viktiga inslag i framväxten av informerande faktaprogram inom området juridik och personliga råd. Hon följer utvecklingen med utgångspunkt i olika faktaområden och belyser hur man inom tv försökte göra informationen om de juridiska spelreglerna i samhället tillgänglig och populär:

De juridiska programmen har en lång tradition av att använda dramatiska situationer som utgångspunkt och illustration. [...] Den dramatiska presentationsformen låg nära till hands. Det fanns en mängd populära romaner, filmer, tv-serier och radiopjäser på temat hederligt folk mot brottslingar att inspireras av. Juridiska situationer rymmer en naturlig dramaturgi. [...] Det låg en pedagogisk finess i att ta vara på fiktionens formspråk för att förmedla kunskaper om verkligheten.²

Genom att ta ett steg tillbaka och studera genrens uppkomst i radiomediet, kan man konstatera att det var föredrag, diskussioner, reportage och rådgivning om juridiska frågor som stod i centrum. Av allt att döma var författaren och journalisten Staffan Tjerneld en av de första som använde sig av dramatiska hjälpmedel i den juridiska informationen i radiospelet *Kris och kriminalitet* från 1948, som var en fingerad rättegång med en villkorligt dömd ung servitör som gjort sig skyldig till stöld.³ Enligt lagen skulle han hamna i fängelse, men i rättegången framfördes olika skäl att låta honom ännu en gång få en villkorlig dom. Precis innan utslaget skulle offentliggöras avbröts programmet i traditionell cliffhanger-stil, varpå lyssnarna uppmanades att via brev till Radiotjänst avgöra om det skulle bli fängelsestraff eller ny villkorlig dom. Två veckor senare meddelades det sammanlagda resultatet i ett nytt program, där tittarnas dom diskuterades av juridisk och social expertis.

På flera sätt kan *Kris och kriminalitet* ses som en föregångare till senare tiders tv-rättegångar, framför allt genom greppet att lämna utfallet i det specifika fallet öppet för radiolyssnarna och uppmana dem att konkret ta ställning. På så sätt väcktes via etermediet både publikt engagemang

och offentlig debatt. Genom programmets upplägg stimulerades också ett publikdragande samspel mellan dagspressen och etermediet, och flera av de stora dagstidningarna, som till exempel *Svenska Dagbladet*, utfrågade juridisk expertis om trovärdigheten och hur de ansåg att rättskipningen skulle gå till.⁴ En strategi som ytterligare uppmuntrade det publika och offentliga engagemanget var fokuseringen på ämnen som speglade en ny praxis eller utövning i rättskipandet – något som i hög grad återkommer i tv-rättegångarna. I ovannämnda *Kris och kriminalitet* från 1948 var exempelvis inslaget av juridiskt icke-utbildade nämndemän i rådhusrätter ett förhållandevis nytt system. Dessutom tog Tjernelds radiodrama upp ett fall som också utgjorde ett engagerande moraliskt problem och speglade den aktuella samhällsdebatten ur flera perspektiv: dels det vid tidpunkten starkt ifrågasatta systemet med villkorliga domar, dels problemet med ungdomsbrottsligheten – något som också var ett frekvent återkommande tema i den svenska spelfilmen.

Formen av fingerad rättegång togs upp igen 1954, då Bo Westman – välbekant advokat i Göteborg och redan flitigt anlitad som juridisk krönikör och föredragshållare i radion – skrev serien *Inför rätta*. Serien sändes åren 1954–55 och programmen hade underrubriker som ”Större våld än nöden krävde?” och ”Hans fel eller hennes?” Den visionäre radiomannen Åke Falck, som snart skulle övergå till den nystartade televisionen, iscensatte radioserien för Sveriges Radio i Göteborg och vidareutvecklade den form som senare skulle övertas av tv-mediet. I programmen fanns inga färdiga manuskript, utan skådespelare i rollerna som tilltalade och vittnen agerade med stor marginal för improvisationer och endast utifrån vissa givna ramförutsättningar. Samtidigt framträdde och dömde professionella jurister på så sätt som de skulle ha gjort i autentiska rättsfall.⁵

Att på detta sätt göra ett improviserat radiospel i direktsändning sågs i pressen som ett djärvt grepp. I *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* skrev man att ”det ska vara Åke Falck som vågar sig på sådant, men som vanligt lyckades vågspelet.”⁶ Och redan vid tiden då serien sändes beskrevs de fingerade rättegångarna som en genreöverskridande hybrid; som ”ett featureprogram som kom mycket nära en pjäs.”⁷ Trots att Åke Falck i hög grad kom att förknippas med dessa radiosända rättegångsprogram, återvände han inte till genren när den återupptogs i tv utan fortsatte sin karriär med andra nyskapande produktioner. Istället var det hans fru Karin Falck som långt senare blåste liv i det som då hade blivit en tradition av tv-rättegångar.

Förutom programmets djärvhet var ett mer grundläggande mål med

radio- och tv-rättegångarna själva informationssyftet. Man ville dels informera om hur en rättegång fungerade i praktiken; i mitten av 1900-talet var domstolar fortfarande förhållandevis stängda och få kände till hur det gick till där. Dels ville man ta upp tämligen vardagliga, mindre dramatiska rättsfall, där ämnena inte var mord och avancerade bedrägerier, utan exempelvis nödvärn, förskingringar och skilsmässor. Samtidigt var det säkerligen en ständig avvägningsfråga, där risken med att enbart ta upp odramatiska och banala vardagsfall var att man förlorade lyssnarnas och senare tv-tittarnas intresse, vilket fick balanseras mot det goda informationssyftet. Följden blev att själva balansgången mellan att ta upp det vardagsnära och det som stimulerade publikens engagemang kom att starkt prägla programmen – något som blev än mer påtagligt då tv-mediet så småningom mer eller mindre automatiskt kom att sträva efter det spektakulära. Men redan 1954 drogs Åke Falck uppenbarligen till det som väckte uppseende. Utfallet i skilsmässofallet ”Hans fel eller hennes?”, baserat på en tämligen ny praxis inom lagstiftningen vilken innebar att man i första hand skulle se till barnets bästa och inte till vem som bar skulden till skilsmässan, upprörde radiopubliken eftersom hustrun trots att hon varit otrogen fick vårdnaden av barnen. När en ny domstolspraxis inte slagit an bland allmänheten, kunde man nästan på förhand förutspå att publiken skulle reagera.

Även flertalet radiokrönikörer hade svårt att acceptera utfallet, till exempel skrev Karin Schultz i *Dagens Nyheter*: ”Varför ska det alltid vara självklart att modern ska få vården av barnen?”⁸ Således gjordes en sorts uppföljare till programmet tre veckor senare, där fallet ”överklagades” vidare till hovrätten. Förhandsintresset var stort både hos radiolyssnarna och hos pressen, enligt *Röster i Radio*, som tillfrågade representanter ur radiopubliken och återgav presskrönikörer för att höja intresset inför hovrättsmålet.⁹ I det mycket likartade fallet i tv-rättegången *Att skiljas* 1960 var det åter en otrogen hustru som fick vårdnaden – och på nytt pressade man ut det mesta ur den omdiskuterade domen genom att låta fallet ”överklagas” och gå vidare till hovrätten. Precis som sex år tidigare fastställde hovrätten 1960 tingsrättens dom till hustruns förmån – allt till tittarnas och pressens stora uppmärksamhet.

Rättegångarna flyttar till tv-mediet

Det kan konstateras att producenterna i radio, bara något år före tv:s introduktion i Sverige 1956, alltså inte bara hade funnit formen för presentationen av rättegångarna utan även strategin för att skapa in-

trésse och debatt. När tv så tidigt som i november 1956 framförde rättegångsspelet *Åklagaren mot Erik Jonsson*, skriven av Bo Westman, uppfyllde programmet det informationssyfte och den folkbildarroll som tv-mediet omgäende övertagit från radion. Dessutom klarade rättegångsuppsättningarna av den tidiga tv-teaterns stundom problematiska produktionsvillkor – något som Dag Nordmark tar upp i sin studie av svensk radio- och tv-teater:

Mediet saknade länge möjlighet att spela in sina elektroniskt framställda bilder och fick leva med direktsändningarnas stress och olycksfallsrisker. Det var därmed också i hög grad bundet till studiomiljön vilket påverkade repertoarvalet. En tv-pjäs borde ha ett begränsat antal skådespelare och ett fåtal spelplatser, vara koncentrerad i tid, rum och handling och helst utspelas inomhus. Den tidiga TV-teatern blev därför i hög grad det slutna rummets teater.¹⁰

Även om tv-rättegångarna inte brukar inräknas i den gängse historieskrivningen av tv-teatern, levde de under samma villkor under pionjäråren. Nordmark påpekar att det var dyrt att göra tv-teater med Sveriges Radios knappa resurser, samtidigt som skådespelarnas ansikten i tv:s från 1958 fasta ensemble riskerade att slita ut sig i titarnas ögon.¹¹ Sett ur detta perspektiv var tv-rättegångarna förhållandevis billiga produktioner, bland annat eftersom juristerna påstods arbeta för lägre lön än skådespelarna.¹² De skådespelare som anlätades i rollerna som vittnen och åtalade förutsattes också vara okända, för att underlätta trovärdigheten i rättegångssituationen: ”Det har gällt att få två duktiga skådespelare, som samtidigt inte varit så kända att gemene man omedelbart skulle känna igen dem och få känslan av ’skådespel’.”¹³ Att programmen dessutom drog stor publik och väckte uppmärksamhet rent allmänt spelade säkerligen också in i den omfattande satsningen på dem.

Åklagaren mot Erik Jonsson från 1956 skildrade ett tavelbedrägeri i samband med överlåtelse av en lägenhet. Enligt pressens reaktioner tycks den inte ha varit riktigt likadant uppbyggd som de senare rättegångarna från 1958 och framåt, och som fram till 1970-talet uteslutan-

TELEVISION

STOCKHOLM
20.00 TV-journalen
20.15 Melbourne inför olympiaden
20.30 Åklagaren mot Erik Jonsson
Ett rättegångsspel för TV.
Manus: Bo Westman. Rättens ordf. assessor Karl-Erik Skarwall. Åklagare: stadsfiskal C. A. Robert. Försvare: advokat Carl-Erik Lindahl.

GÖTEBORG
20.00 "Hemmakväll"

Tv-utbudet den 22/9 1956.

de skrevs av den etablerade deckarförfattaren Folke Mellvig. Av en inledande kortfilm som visade hur överlåtelsen gått till, framgick att den åtalade Erik Jonsson verkligen var skyldig, men på grund av de motsägelsefulla vittnesuppgifterna i förhören frikändes han ändå i brist på bevis. Förutom att i bild skildra hur en rättegång gick till, belystes alltså också problem förknippade med vittnesmål. I Folke Mellvigs senare skapelser var ambitionen emellertid snarare att rent allmänt visa hur ”osäker” rättsskipningen kunde vara i domstolar, och i tv-rättegångarna från 1958 och framåt fanns inget ”facit i hand” utan upplösningen av målet låg helt i domstolens händer.

Bo Westmans rättegångsspel fick ett förhållandevis positivt pressmottagande. ”Det blev spännande ändå, trots det banala brottet”¹⁴, skrev till exempel *Svenska Dagbladet*, samtidigt som programmets längd på nästan tre timmar väckte en del klagomål. *Expressen* ansåg att ”inte är det fint sätt mot tittarna att låta ett kvällsprogram utan vidare breda ut sig till rena nattövningen!”¹⁵ Producenten Ivar Ivre fick försvara sig, och förklarade varför det var så svårt att på förhand avgöra hur lång tid det skulle ta. ”Ska det göras autentiskt så måste det få ta sin tid, en sådan här föreställning går inte att regissera”, påpekade han. ”Parterna, som ju spelar sig själva, måste få ta den tid de anser nödvändigt. Detta innebär ju att det inte går att ge såna här mammutprogram alltför ofta. [...] Vi får väl dra erfarenheterna ur programmet i går.”¹⁶

Man tycks därefter ha gjort en omprövning av formen, och när tv-rättegångarna återupptogs 1958 hade man funnit en struktur som man länge höll fast vid, med rättegången uppdelad på tre på varandra följande dagar. Nu tog också Folke Mellvig över som huvudförfattare, medan Bo Westman återvände till radion. Att Folke Mellvig anlätades som rättegångsförfattare kan ha varit en strategi att göra programmen än mer publikt slagkraftiga. Det svenska 1950-talets populärlitteratur kännetecknas av en framgångsrik våg av detektivromaner. Mellvigs bakgrund som deckarförfattare var naturligtvis intressant, inte minst eftersom han redan i radio etablerat sig med flera framgångsrika deckarföljetonger. Han hade dessutom haft ett framgångsrikt samarbete med regissören Arne Mattsson, som baserade flera spelfilmer på Mellvigs karaktär kapten John Hillman. Samtidigt kan man notera att tv just när det gällde detektivhistorier inte föll in i strategin att hämta framgångsrika koncept från radiomediet, utan i stället baserades de första deckarserierna i tv på raka översättningar av engelsk tv-dramatik. Möjligen ansåg man sig ”stå över” det gängse deckarformatet och kanske var inriktningen på tv-rättegångar ett sätt att profilera sig seriöst i en besläktad genre, samtidigt

som den amerikanska rättegångsserien med advokaten Perry Mason börjat sändas i svensk tv i juli 1958. Sverige var det första landet utanför USA som sände serien och den nådde snabbt en oerhörd popularitet.¹⁷

Rättegångsspelens lansering

Hur skulle ni döma? var samlingsnamnet för tv-rättegångarna mellan åren 1958-1961. De var nio till antalet och producerades med ett undantag av den flitige Hans Lagerkvist, som också svarade för tv:s andra stora succé *Kvitt eller dubbelt*.¹⁸ Rättegångarna visades uppdelade på tre olika sändningar med någon dags mellanrum. I det första avsnittet gjordes sakframställningen och förhören med den åtalade, i det andra kom vittnesförhören – ”då det alltid brukar levereras någon ’bomb’”,¹⁹ som *Expressen* uttryckte det – och i det tredje avsnittet gjorde åklagaren och försvararen sina slutpläderingar, varefter rätten sammanträdde enskilt och därefter förkunnade den slutgiltiga domen.²⁰

Den första serien, som handlade om en eventuell plånboksstöld på Lilla torget i Småstad, sändes i tre delar från den 18 november 1958 och blev en omedelbar succé: var expressbudet Kenneth Strand skyldig eller inte till rånet på butiksmannen Ture Larsson? ”Upphetsade TV-tittare står i telefonkö till Sveriges radio i dag för att få ett tips. Programmet är det stora samtalsämnet i TV-områden”²¹, rapporterade *Aftonbladet* inför det sista avsnittet. *Röster i Radio-TV*, som guidade tittarna genom programutbudet, formulerade också seriens övergripande målsättning utifrån det faktum att ”Varje år står ungefär 1 procent av Sveriges befolkning inför rätta i Rådhusrätt eller Häradsrätt”²², varpå en rad andra siffror om bland annat antalet mål och fällande domar följde. ”Av dessa siffror – en ringa del av den sifferflod som är brottets och missanpassningens statistiska krönika – framgår med all önskvärd tydlighet hur viktigt det är att vara väl informerad om hur rättvisan arbetar. TV hjälper er att få den informationen i en instruktiv, men samtidigt både underhållande och dramatisk serie”.²³

Ett genomgående drag i serien var dess avvägning mellan å ena sidan informationssyftet och å andra sidan den engagerande dramatiken. Man växlade mellan sådana verklighetsnära, triviala vardagsfall som väskryckning och deklaraionsfiffel, och sådant som anknöt till mer gängse fiktionsdramatik som mordfall och dynamitdåd. Det stora engagemanget hos press och publik kan möjligen ha lockat producenterna att ta sig an mera spektakulära rättsfall i Perry Mason-stil, men man tycks ändå ha strävat efter att hela tiden försöka balansera under-

hållningsvärdet mot informationsinnehållet. ”Någon som bara snattar en kniv på Konsum – vad är det för intressant med det? Nej, det gällde att hitta vardagliga fall som vem som helst skulle kunna råka ut för, men som ändå hade en inneboende dramatik”²⁴, berättar Karin Falck som regisserade flera tv-rättegångar mellan 1969 och 1992.

Det fanns också en tydlig strategi i sättet som tv-rättegångarna presenterades för att nå största tänkbara publik. I det officiella förhandsmaterialet, presenterat fram för allt i tv- och radiomonopolets egen tidning *Röster i Radio-TV* och sedan förmedlat av dagstidningarna, betonades alltid ämnets relevans. Med statistik och laddade formuleringar lyftes brottslighetens frekvens i det svenska samhället fram: ”Visste ni att polisen numera undersöker 10.000–15.000 fall om året, där man misstänker rattfylleri eller ratttonykterhet? Och att cirka 4.000 personer varje år döms till frihetsstraff för rattfylleri?”²⁵ Även dagspressen presenterade rättegångsuppslagen som tydliga vardagsbrott. Tv-målets ungdomsbrottslingar gjorde inbrott i en tobaksaffär, ”alltså en av de vanligast förekommande typerna av ungdomsbrott”²⁶, kommenterade *Svenska Dagbladet* 1960. Också aktualiteten lyftes fram, som vid det skattefiffelmål som presenterades i februari 1961, bara någon vecka före inlämnandet av den allmänna självdeklarationen vilket därmed kunde fungera som en sorts ”varning” till allmänheten. Det ”kunde inte komma vid en lämpligare tidpunkt”²⁷, noterade *Svenska Dagbladet*. Även efter 1961, då rättsfallen ibland drog åt det mera spektakulära, betonades ämnenas aktualitet. Till exempel tog första avsnittet från 1971 upp ett åtal mot en distriktsskötterska i vad som beskrevs som ”ett ständigt debatterat ämne, nämligen barmhärtighetsmord.”²⁸ Överhuvudtaget anknyter uppslagen för rättegångarna ofta till ämnen som diskuterades allmänt i pressen i samtiden och fungerar på så sätt som ett slags tidsspegel både på ett samhällsmässigt övergripande plan och mer specifikt när det gäller just rättväsendets historiska utveckling. På 1980-talet tog man bland annat upp rättsfall där en turkisk pappa höll sin dotter inlåst i hemmet, där svarta lägenhetsaffärer stod i fokus och spridandet av hiv-smitta uppmärksammades. Och i den sista omgången av *Döm själv!*, från 1996, var den stora tvistefrågan en i tiden högst aktuell problematik inom rättsskipningen som presenterades redan i titeln: ”Fängelse eller fotboja?”.

Tv-rättegångarnas struktur

Ytterligare ett sätt att skapa intresse för programmen var att i pressmaterial och intervjuer betona deras oberäknelighet. Ett återkommande

tema i förhandsrapporteringen var hur spännande och originellt det var att författaren själv inte hade en aning om hur domen skulle falla eller ens visste hur brotten hade gått till: "Folke Mellvig liksom alla tittare får leva i spänning tills det sista programmet sänts."²⁹ Under rubriken "Författaren själv vet inte vem som är den skyldige", berättade Folke Mellvig i *Expressen* om sina erfarenheter:

Jag fick i uppdrag av TV att hitta på ett "fall". [...] Sen gjorde jag en förundersökning, ett slags polisrapport alltså. Jag tog också med så mycket bakgrund jag kunde göra: uppväxttid, anor, ekonomi, humör. Till sist överlämnade jag alltsammans till TV, som kallade samman en riktig åklagare, en riktig försvarsadvokat och en riktig domstol – och så fick dessa ta del av materialet i sin tur.³⁰

I samma artikel framhöll producenten och regissören Hans Lagerkvist att inte heller han visste hur rättegången skulle sluta. Om själva sändningen berättade han att den var lite kuslig. "Det är ju på sätt och vis en pjäs man sänder. Men samtidigt vet man aldrig hur replikerna skall komma och ingenting har repeterats. Jag har byggt upp ett seriesystem av kameror, så att alla vinklar är täckta – och sen är det bara att hoppas få in allt väsentligt och dramatiskt i bilden."³¹ Formmässigt var normen 1958 således satt, mycket i linje med de tidigare rättegångarna i radio och tv. Det grundläggande tillvägagångssättet var att författaren och producenten bestämde ämnet och inledde den juridiska bedömningen av materialet: innehöll detta material en konflikt som kunde leda till en allmänintressant rättegång? Skulle en åklagare ha väckt åtal? Kunde en försvarsadvokat presentera ett principiellt intressant försvar? Manusen, varav flertalet finns bevarade i SVT:s arkiv, innehåller inga dialoger, utan endast instruktioner och bakgrund. Större delen av materialet är bilagor med en konstruerad förundersökning med förhørsprotokoll och beskrivningar av miljöer och personer. Här finns också sammanfattningar av faktaunderlaget och utförliga personbeskrivningar av de åtalade, som handlar om hur de tänker, resonerar och hur mycket de skall vidhålla i förhören. I materialet får även vittnena sin bakgrund beskriven och instruktioner i stil med: "Ni blir troligen också tillfrågad om..." och "på försvarsadvokatens frågor erinrar ni er långsamt och nästan motvilligt att..."³² Enligt Hans Lagerkvist fick ingen av skådespelarna tillgång till hela "manuskriptet", utan endast det som rörde deras egen person. "Var och en av dessa vet bara precis vad de själva gjort och iakttagit eller trott sig iakttaga och ingenting om vad andra komma att säga", påpekade

han. ”Därigenom kan man få fram de överraskningseffekter, som är önskvärda och som hör till för att det hela skall bli verklighetstroget.”³³

Grundmaterialet var alltså omfattande, men innehöll ingenting om en förmodad utgång av rättsens prövning. Tanken var istället att skapa en så autentisk rättegångssituation som möjligt när spelet började. För domstolens ledamöter var detta inget problem, medan det för skådespelarna innebar att de ställdes inför nya och ovanliga krav:

De hade inga manuskript, de skulle tala med egen tunga, själva formulera sina repliker och göra det utan att avvika en millimeter från vad som var uppgjort av händelseförlopp och personteckning. Det var absolut förbjudet att i ett trängt läge börja fabulera och ösa ur egen fatatur. Gjorde man det kunde allting rasa. Kom frågor som inte hade någon täckning i den information som man fått och läst in fick man lov att slingra sig ur knipan genom att säga att man inte visste eller inte kom ihåg.³⁴

Mottagandet hos publik och press

Genom att fokusera det offentliga mottagandet av tv-rättegångarna, kan man som tidigare nämnts konstatera att det redan vid denna tidpunkt, det vill säga långt före 1990-talets reality-tv och dokusåpor, existerar ett slags symbios mellan dagspressen och tv-mediet.³⁵ Ofta är det tv-rättegångarnas hybridkaraktär som står i fokus när man diskuterar deras funktion som informationskälla och underhållande tv-dramatik:

Och nu går väl diskussionen vidare på arbetsplatser, i hem och spårvarnar om domslutet. Det här programmet har verkligen engagerat oss, det har blivit en angelägenhet. [...] Vad har då varit det angelägna i det? Framst att det ville vara ett spel om envar av oss: Vi kan ju alla lätt hamna i en situation lik Olov Hanssons.³⁶

Helhetsintrycket av serien är emellertid gott. Den har varit ambitiöst gjord, fri från lättköpta effekter och framförallt har den varit instruktiv. [...] En nyttig lektion med en vardagstragedi som bakgrund.³⁷

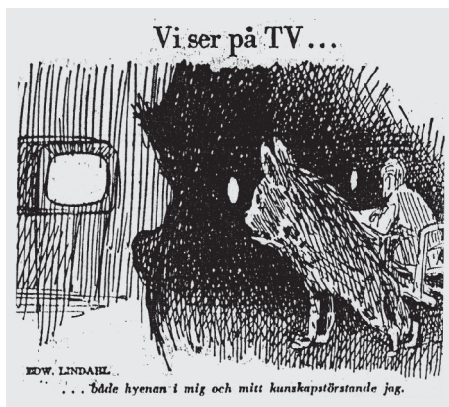
Och om programmet i dess helhet vill man säga att det inte endast givit en förnyad insikt i rättsväsen och domstolsförfarande utan att det också förmedlat nära och intensiva porträtt av tre ungdomar – inte bara som brottslingar, som ”klichéer” och typfall, utan också som människor.³⁸

Det görs ibland utblickar mot spelfilmen, som till exempel *Tolv edsvurna män* från 1957, och fiktions-tv inom samma ämnessfär. Men det återkommande jämförelseobjektet är framför allt den amerikanska advokatserien Perry Mason, lika gångbart 1959 som på 1980-talet – både som positiv och negativ referens. ”Kassaskåpskuppen lovar att bli en thriller som går utanpå den amerikanska Perry Mason-serien, som TV envisas med att köra”,³⁹ skrev bland annat *Aftonbladet* 1959. Tv-rättegångarna stimulerar också till en livaktig debatt, speciellt i och med utfallet i det omnämnda skilsmässomålet *Att skiljas 1960* – något som till exempel kommer till uttryck i *Expressen*, där man uppger att läsarna är ”chockerade” över utslaget i vårdnadsrättegången, och därför har ”en EXTRA insändarsida i dag.”⁴⁰ I första hand handlar debatten som väcks främst om domslutens rimlighet, det vill säga huruvida rättvisa verkligen har skipats i tv-domstolen och om rättegångsspelet verkligen återger vad som hände i verkligheten. Även på tidningarnas ledarplats berörs rättegångarna, gärna som utgångspunkt i diskussioner om rådande lagstiftning och dess utformning. ”Det behövs en reform”,⁴¹ var ledarrubriken i *Expressen* apropå skildringen av äktenskapslagstiftningen i *Att skiljas 1960*. ”TV-rättegången i går var ett ganska skrämmande exempel på hur en domstol kan avgöra behandlingsformen för en dömd på mycket lösa boliner”,⁴² kommenterade ledaren i samma tidning med anledning av dynamitardens påföljd i tv-målet mars 1959.

Även juridisk expertis fick komma till tals, antingen på förhand genom *Röster i Radio-TV*:s presenterande reportage ämnade att stärka programmets tyngd och understryka deras relevans, eller i efterhand då de i målen inblandade juristerna och andra externa jurister fick kommentera domarna, de fingerade målets trovärdighet, lagstiftningens principer och liknande juridiska spörsmål.⁴³ Man kan notera att den av pressen konsulterade juridiska expertisen under åren 1958-61 oftast var positiv till framställningen i tv – eller åtminstone valde tidningarna att framställa den så. Hovrättspresident Joel Laurin uttalade sig exempelvis om vårdnadsrättegången i mars 1960: ”Jag tycker att den varit mycket intressant. Vi domare har i stort sett varit mycket imponerade över hur äkta och naturliga den varit.”⁴⁴ De jurister som tillfrågades under senare rättegångar på 1960-talet och framåt i tiden var ofta mera kritiska, vilket naturligtvis också kan bero på tidningarnas val av experter och formulering av frågor. På 1980-talet tycks det snarast ha varit en medveten strategi av jurister att profilera sig genom att ”rasa” mot tv-domarna, som till exempel Pelle Svensson, som själv

medverkade i 1988 års *Rättegång*: ”Domen är en katastrof för hela folket”, dundrade han i *Göteborgs-Tidningen* om en fällande dom om spridande av hiv-smitta mot hans klient i tv-målet.⁴⁵

Men det dominerande perspektivet i tidningarna 1958 till 1961 är det refererande nyhetsperspektivet, där händelserna och personerna



Vi ser på TV – *Expressen* 30/4 1960.

skildras som närmast verkliga. Det kan med nutida ögon i vissa fall tyckas ganska märkligt, men är kanske en naturlig konsekvens av programmens medvetna blandning av dokumentär och fiktion. Möjligen spelade det också in att tv-mediet i sig var förhållandevis nytt, vilket kan ha gjort det nyhetsrapporterande perspektivet något mera naturligt. För att understryka verklighetsanknytningen brukade exempelvis *Expressen* leverera bakgrunds fakta, säkerligen hämtade från tv, kompletterade med noggranna teckningar av brottsplatserna.⁴⁶

I efterhandsreportagen inskjuts ibland enstaka formuleringar som ”låtsasmål” och ”TV-domaren” som antyder att det rör sig om fiktion, men annars förs ofta tankarna till vanliga nyhetsreferat på samma sätt som sportsidor rapporterar om gårdagens fotbollsmatch. Detta gällde inte bara de braskande kvällstidningarna, utan även de ”seriösare” morgontidningarna. Rubrikerna kunde sålunda lyda: ”TV-bilisten dömdes böta för cigaretten – överklagar”⁴⁷, ”Marianne Eriksson fick Git. Bittert nederlag för maken”⁴⁸, ”Otrohet diskvalificerar inte modern. Rätten sköt undan lagen för praxis – ... men TV-maken kommer att överklaga”⁴⁹, ”Stränga straff hotar de tre i TV-målet”⁵⁰, ”TV-Inger tänker överklaga sin dom. Vidhåller: Jag är oskyldig”⁵¹ eller ”Fladdrig styvfar inger oro för sjuåriga Gits framtid”⁵².

Referaten spädde på med nyhetsbetonade formuleringar: ”Domen kan hälsas med tillfredsställelse, även om man kanske tycker att cigaretteepisoden fick väl hårda konsekvenser”⁵³, kommenterade *Kvällsposten* 1959. *Expressen* inleder ett referat samma år: ”Nytt åklagarvittne kan lösa problemet i TV:s sprängkupp. I andra rondan på tisdagen av TV-

rättegången om kassaskåpskuppen hos byggfirman Berg i 'Storstad' levererade åklagaren, stadsfiskalen Bert de Woul, en liten bomb."⁵⁴ Och en ingress i *Expressen* 1960 löd: "För några år sedan lovade Nils och Marianne varandra att älska varandra i nöd och lust, att vara varandra evigt trogna. Det var högtidligt och vackert och ingen tänkte väl på att det 'eviga' inte skulle vara längre än till 1960. Nu har de kommit underfund med (sic!) att 'det inte håller längre'. De skall skiljas – inför lyckta dörrar och hundratusentals TV-tittare."⁵⁵

Tv-rättegångarna fortsatte kontinuerligt fram till februari 1961. Då sändes en rättegång om falskdeklaration, där ett kioskdrivande par hade lämnat oklara uppgifter och misstänktes ha använt svart arbetskraft. Till stor del innehöll rättegången dividerande om olika kvitton och liknande, och fick – åtminstone vad det gäller underhållningsvärdet – mera negativ kritik än föregångarna, med omdömen som "grått sifferdrama" och "tröttande sifferkarusell".⁵⁶ Kritiken speglar problematiken i den förut omtalade avvägningen mellan informationssyfte och kriminaldramatik, och som antytts fanns det redan tidigare en del kritik mot rättegångsspelens föregivna vardagstristess, inte minst från sådana som tycktes ha hoppats på rapp underhållning i vanlig tv-seriestil. "Länge leve Perry Mason, han kan åtminstone fatta sig kort"⁵⁷, skrev exempelvis *Kvällsposten* 1959. Andra tyckte att tv-rättegångarna vacklade mellan det informativa och det underhållande: "Nu skall ju en sådan här rättegång lära oss hur en domstol arbetar. Men har inte detta pedagogiska syfte kommit alltmer i skymundan?"⁵⁸ undrade Gunnar Falk i *Svenska Dagbladet* 1959. Och apropå den mera spektakulära kassaskåpsprängningsrättegången, den tredje sedan nystarten 1958, frågade *Stockholms-Tidningens* krönikör: "Av den första rättegången lärde vi oss hur en domstol arbetar. I den andra omgången fick vi en lektion i trafikvett. Nu har det gjorts till rena underhållningen, detta att under så autentiska förhållanden som möjligt visa hur folk rannsakas och döms. Låt vara att det är en förströelse som innerst har ett allvarligt syfte."⁵⁹

Fortsatta tv-rättegångar på 1960-talet

Efter den lamt mottagna deklarationsrättegången i början av 1961 gjordes en paus. Året därpå kom två rättegångar, producerade för det nystartade skol-tv, som båda gick obemärkt förbi.⁶⁰ 1963 kom så en ny rättegång i tre delar, nu producerad av Arne Arnbom. Temat var vårdslöshet i trafik, med rattonykerhet och vållande till annans död. Denna enstaka omgång lanserades på ett något annorlunda sätt, där

skådespelerskan Doreen Denning i rollen som åtalad journalist lyftes fram med stora bilder i förhandsreportage och pressbevakning.⁶¹ Uppenbarligen ville man lämna det anonyma och vardagsnära som präglat flertalet av de tidigare rättegångarna. Press- och tittarengagemanget tycktes vara lägre, men tidningsrapporteringen hölls fortfarande delvis i samma refererande nyhetsform.

1966 gjordes ett nytt försök med ett fall uppdelat i tre sändningar, och åter drogs temat åt det mera dramatiska hållet. En make åtalades för mordförsök, efter ett äktenskapsbråk där hustrun ramlat ut från ett fönster. Precis som tre år tidigare betonades i den officiella förhandsrapporteringen snarare det spektakulära på bekostnad av det allmän-giltiga och vardagliga. ”Ville han mörda henne?”⁶² frågades det i *Röster i Radio-TV:s* förhandsreportage.

En nyhet var att programmen numera bandades i förväg, vilket gav möjlighet till efterredigering och därmed gick det också att undvika den kritik som riktades mot programmen för att dra över tiden. Noteras kan också att de juridiska programmen i radio samtidigt blev mer faktabetonade i sin uppläggning, något som förmodligen hade att göra med rättegångsformens framgångar som publikanpassade tv-program.⁶³ En tendens i mottagandet från 1963, som förstärktes här, var att tidningarna numera behandlade programmen mindre nyhetsbetonat. De juridiska frågeställningarna kom mera i skymundan och det blev en större fokus på hur rättsfallet fungerade som verklighetsbaserat tv-drama, något som kan exemplifieras med en tv-recension i *Svenska Dagbladet*: ”Både domare, åklagare och offentlig försvarare agerade exakt så som de skall göra i brottsmål. [...] TV-rättegången var utmärkt filmad. Det förekom inget ’trolleri’ med kamerorna”.⁶⁴

1969 kom nästa omgång, vilket också blev något av en nystart. Att serien döpts till *Ett fall för envar* antyder att man åter ville betona det vardagliga. Karin Falck stod bakom serien, som i fyra separata rättegångar tog upp ämnen som misshandel, checkförfalskning, vårdslöshet i trafik och narkotikalangning – möjligen inte så spektakulärt i slutet av 1960-talet, utan snarare ett aktuellt tema i ungdomsrevoltens epok. Man tycks numera ha utgått ifrån att tittarnas intresse för ett enskilt fall inte skulle kunna hållas uppe flera kvällar i sträck, varför de fyra rättsfallen presenterades i fyra olika 90-minutersavsnitt där varje sändning utgjorde ett avslutat mål. I linje med den tidigare offentliga bevakningen fortsatte pressens perspektiv att förskjutas; det var nu alltmer distanserat, med betoning på olika experter som uttalade sig om trovärdigheten och eventuellt liknande fall i levande livet, med

kommenterande rubriker som "Så här gick det i verkligheten"⁶⁵ och "Nej kvinnor! Ni behöver inte ha det som frun i TV!"⁶⁶

Man kan också konstatera en större tveksamhet mot rättssystemet i allmänhet, något som även det kan relateras till det sena 1960-talets alltmer ifrågasättande samhällsklimat. Det är en sorts dubbel skepsis som kommer till uttryck, som i viss mån riktar sig mot trovärdigheten i de visade rättegångarna men desto mera mot rättssystemets utformning och domstolsbesluten. *Expressen* tog exempelvis på sig ansvaret att å tv-tittarnas och ett antal advokaters vägnar leverera en "skarp protest" mot domslutet i en rättegång om en man som råkat slå till en polis. "Den TV-domen borde ha överklagats. Så nonchalant får ingen domare vara",⁶⁷ var rubriken på tidningens tv-krönika. *Aftonbladets* Jörgen Blom hade liknande invändningar, som också speglar den förändrade inställningen: "Innan TV förde in rättegångarna i vardagsrummen trodde kanske de flesta att rättvisan trots allt fungerade bra. Nu vet vi att det inte är så."⁶⁸

1970- och 1980-talet

Publiksiffrorna ökade än mer när Göteborgs-TV, med sin allmänt samhällsengagerade profil, tog över serien 1971 med Steen Privin som producent. Publiksuccén för *Inför rätta* var omfattande; trots att det numera fanns två tv-kanaler att välja mellan noterades siffror på 3 miljoner tittare per avsnitt.⁶⁹ Barmhärtighetsmord, svarta lägenhetsaffärer, granntvister, barnmisshandel och ungdomsbrott var några av de ämnen som togs upp. Samtidigt kan man konstatera att tittarengagemanget inte längre speglades i tidningsbevakningen, som ofta nöjde sig med kortfattat kritiska kommentarer i allmänt överblickande tv-krönikor. Göteborgs-TV fortsatte producera rättegångs-tv 1973 och 1975, då Leif Silbersky klev in vid sidan av den fortfarande verksamme manusförfattaren Folke Mellvig. Tidningarnas från slutet av 1960-talet mer kritiska inställning till tv-rättegångarnas trovärdighet och rättssystemet tog åter fart: "Men är det så här lättvindigt det går till i verklighetens rättegångar?"⁷⁰ frågade Ulla Swedberg i *Göteborgs-Tidningen* 1973. Carl Zetterström hade liknande synpunkter i *Expressen* om domen mot ett par ungdomsbrottslingar:

Folke Mellvigs TV-rättegångar känns mycket autentiska, men det finns många inslag i dem som gör att jag hoppas att de är helt väsensskilda från verkligheten. [...] Är det verkligen möjligt att man vid en verklig rätte-

gång tar så stor hänsyn till om den anklagade "planerade för framtiden" eller inte? [...] Domen blev denna gång helt katastrofartad – om den kan leda till debatt tackar jag för den, men jag vill helst se att den var osannolik. Flickan dömdes på mycket klena bevis. [...] Man blir skrämmd, men ett bra TV-program är det. Det går inte att slita sig ifrån det.⁷¹

Invändningarna mot trovärdigheten fortsatte; Lars-Olof Löthwall var lika kritisk i *Expressen* 1973. "TV-rättegångarna har givit märkliga inblickar i folkhemmet. Den senaste om barnmisshandel gav också en skrämmande bild av spelet vid rättens enskilda överläggning."⁷² Man kan alltså konstatera att när programmen mottogs på detta sätt hade uppenbarligen det ursprungliga informationssyftet gått i stöpet. Gunnar Rehlin påtalade i *Göteborgs-Tidningen* också en risk att de medverkande hamnade i en sorts ofrivillig PR-situation för rättsväsendet. "Visar rättegångsserien verkligen sanningen om det svenska rättvisesystemet? Jag tvivlar, och det är jag inte ensam om", menade han. "Med tanke på vad man läst och hört om svenska domstolar de senaste åren tror jag att gårdagens avsnitt gav en alldeles för positiv bild av möjligheten att bli frikänd." Rehlin fortsatte genom att påpeka att de nämndemän som förekom i serien föreföll vara äkta. Men, påtalade han, "finns det inte en risk att de handlar på ett för dem ovanligt sätt, eftersom de nu förekommer i TV? Att de – kanske omedvetet, kanske inte – vill fungera som PR-män för ett av kritik hårt utsatt rättssystem. Att de nu hellre friar än fäller."⁷³

Möjligen bidrog 1970-talets kritik till den långa paus som följde, tills dess Karin Falck åter tog upp *Ett fall för envar* med sex olika fall hösten 1984, samt en uppföljning av ett av målen året därpå. Teman var bland annat tvångsomhändertagande, häleri, åldringsrån och våldtäkt. Anette Kullenberg var huvudförfattare och man koncentrerade sig främst på olika moraliska problem. Åter talades det om en tittarsuccé och att det var länge sedan någon tv-serie engagerade tittarna så mycket.⁷⁴ Att denna typ av vardagsdramatik fortfarande kunde vara så publikt attraktiv ännu i det moderna 1980-talet diskuterades av en del kritiker. Gunnar Rehlin i *Göteborgs-Tidningen* formulerade sin åsikt, åter med Perry Mason som pålitlig referens. "Det är för övrigt intressant att se hur spännande dessa lugnt svenska TV-rättegångar är. De ligger ljusår från den strömlinjeformade och ofta actionladdade spänningen hos t.ex. Perry Mason – men samtidigt ligger deras ämnen oss mycket närmare än de sinnrikt upplagda mordintrigerna i de amerikanska serierna."⁷⁵

Intresset var fortfarande stort när tv:s juridiska expert Göran Elwin 1988 tog över i sex olika fall i serien *Rättegång*, åter med kändisjurister som Pelle Svensson och Kerstin Sandels samt aktuella teman som stimulerade till debatt. I tv-monopolets slutfas var pressintresset åter omfattande, med helsidor i kvällstidningarna både i förväg och med omfattande uppföljning, där en rad olika personer fick möjlighet att uttala sig. En jämförelse mellan åren runt 1960 och 1980-talet visar flera intressanta likheter och skillnader. Här återfinns till exempel den distans som präglade nyhetsrapporteringen från och med mitten av 1960-talet. Tidningarna försöker inte längre "låtsas" som om rättegångens personer verkligen existerar – men ändå understryker man tv-rättegångarnas koppling till verkligheten genom artiklar och rubriker som: "Lugn pappor! Det krävs grova missar för att mista umgängesrätten!"⁷⁶, och genom en flod av kommentarer från läsare och experter.

Genom tidningarna skapas både en tydlig skiljelinje och en klar balans mellan två olika parter: å ena sidan "vanligt folk", som själva via tidningarnas telefonslussar ringer in kommentarer som representanter för "folkviljan": arbetare, tjänstemän, pensionärer, arbetslösa och ibland juridikstudierande (alltid med sysselsättningen uppgiven i inlägget),⁷⁷ å andra sidan de utomstående experter som kontaktas av tidningen; framför allt jurister som antingen deltagit i det aktuella tv-målet, till exempel Kerstin Sandels, eller andra offentliga personer som justitieministrarna Lennart Geijer och Anna-Greta Leijon, kändisadvokater som Leif Silbersky eller Peter Ahltin.⁷⁸ Även kändisar och mer allmänna tyckare ges utrymme för kommentarer, ibland utifrån en viss anknytning till rättegångens ämne: 1984 kommenterade Lill-Babs en vårdnadstvist och Maria-Pia Boëthius en våldtäktsdom. 1988 uttalade sig Sveriges Bilradios CeGe Hammarlund om rattfylleri och Sighsten Herrgård, Sveriges första aids-sjuka kändis, kommenterade ett hiv-spridningsmål i *Aftonbladet*.⁷⁹ För att understryka verklighetsanknytningen fyller tidningarna i vissa fall också på med tv-rättegångens skådespelare,⁸⁰ riktiga förbrytare som utfört liknande brott – till exempel en barnvåldtäktsman och en sexförbrytare⁸¹ – eller offer som råkat ut för liknande saker. Föräldrarna till en flicka som dött i aids efter att smittats av sin pojkvän får exempelvis kommentera en tv-rättegång om liknande ämne i *Aftonbladet* 1988.⁸² De juridiska kommentarerna å sin sida är, som tidigare nämnts, alltmera kritiska och följer en kontinuerlig utvecklingstrend som sträcker sig från slutet av 1950-talet, då man i första hand invände mot detaljer, via 1960-talet

och 1970-talets skepsis mot själva domsluten, fram till 1980-talet då jurister som Pelle Svensson – säkerligen påhejade av rubriklystna tidningar – går till öppet angrepp mot tv-domarna.

Motsvarigheter i dagens tv-landskap

På 1980-talet fick tv-rättegångsdramatiken alltså något av en renässans, men intresset och bevakningen sjönk drastiskt under första halvan av 1990-talet. Göran Elwin fortsatte 1990 med programmet *Sex rättegångar*, som främst var inriktat på olika tvistemål som bodelning vid skilsmässa, testamenten, vårdnadstvister och säljartvist av fastighet. Karin Falck återkom 1992 med det enskilda avsnittet *Skall Lena tvångsvårdas?* och sedan avslutades rättegångs-genren 1996 med Dick Sundewalls *Döm själv!* I sex olika fall försökte man engagera tittarna i ämnen som att ta lagen i egna händer, gatuvåld, knivdråp, samt frågeställningar som tidigare nämnda ”Fängelse eller fotboja?” och ”Fängelse eller ungdomshem?” I denna programomgång kompletterades rättegångsscenerna med en kommenterande expertpanel och ett interaktivt inslag, där tittarna under programmets gång kunde ringa in ”sin dom”, med vars hjälp man nu alltså kunde ställa folkviljans åsikt mot lagens bokstav.⁸³

Säkert är det ingen slump att public service-televisionens konstruerade rättegångsdramatik försvinner ungefär samtidigt som utbudet av tv-kanaler ökar. Från mitten av 1990-talet börjar de reality-inriktade programmen breda ut sig i det svenska tv-landskapet, och först ut är SVT:s dokusåpa *Expedition Robinson* som 1997 väcker omfattande debatt och så småningom blir en stor publiksuccé. I spåren följer sedan andra uppmärksammade realityprogram, som till exempel *Baren*, *Big Brother* och *Farmen*. Efter inledande tveksamhet och aversion gör tidningarna, och då framför allt kvällspressen, helt om när de inser att denna nya typ av konstruerad tv-dramatik går hem hos publiken. Löpsedlar, rubriker och artiklar följer liknande mönster från pressbevakningen under tv-rättegångarna runt 1960, men är nu ännu mer braskande och sensationsinriktade. Det tycks också finnas en liknande typ av engagemang hos tv-publiken, samtidigt som en avgörande skillnad är att det nu är dokusåpornas verkliga, eller åtminstone pseudoverkliga, personer som väcker tittarnas intresse och upprör känslorna, till skillnad mot rättegångsprogrammens betydligt mer distanserade och fiktionaliserade karaktärer.

Mot bakgrund av detta framväxande utbud av betydligt mer verk-

lighetsorienterade realityprogram, är det svårt att tänka sig att helt fingerade brottmål kan förmå engagera tv-publiken och tidningsjournalister på det sätt som tidigare var fallet. Ett genomgående drag hos tv-rättegångarna var ju att de aldrig utgav sig för att vara baserade på verkliga rättsfall, även om man alltid framhöll att programmen innehöll representativa konstruktioner av vanliga vardagsbrott, utan att de var påhittade och iscensatta av producenter, författare och juridisk expertis. Och om de tävlingsinriktade dokusåporna i stil med *Expedition Robinson* tillgodoser dagens publika krav på autenticitet och intresse av att engagera sig i mer verkliga tv-personer, finns det numera andra typer av program som svarar mot tittarnas intresse av att följa rättegångsdramatik, kriminalfall och vardagens brottsbekämpande. I USA produceras till exempel reality-tv som tar direkt avstamp i den juridiska verkligheten, som *Unsolved Mysteries* (1987–2002) där man skildrar verkliga kriminalfall, och *Judge Judy* (1996-) som följer en verklig domare och hennes beslut i en autentisk tv-domstol. Amerikanska *Top Cops* (1990–1993) och *CSI* (1990-) lanserar sig genom och bygger på att i fiktiv form och genom mycket detaljerad iscensättning återskapa autentiska kriminalfall.⁸⁴ Ytterligare en modern motsvarighet till rättegångsspelen är det svenska programmet *Efterlyst*, som sedan 1990 producerats av Strix Television och sänds av TV3, där man koncentrerar sig på verkliga kriminalfall och låter experter som Brynolf Wendt och Leif G.W. Persson fungera som ett sorts juridiskt alibi för sensationslystnaden. I dagens svenska medielandskap fungerar alltså en kombination av tv-genrer, som sträcker sig från rent fiktiva amerikanska tv-serier via realityprogram till nyhetsdiskursens lättare varianter som svenska *Efterlyst*, som arvtagare till de forna tv-rättegångarna.

NOTER

1. Vissa tidningar (som till exempel I. O-e, *Stockholms-Tidningen* 1959-03-03) nämnde, utan att precisera närmare, att det fanns utländska förlagor. Det verkar troligt att det fanns liknande program i USA, där mycket inspiration till svensk tv under 1950-talet hämtades, men jag har inte lyckats spåra någon konkret förlaga. Det fanns en dansk motsvarighet i *Rätt är satt* som sändes i dansk tv åtminstone 1958, men det är oklart om den var någon egentlig förlaga. I den danska varianten dömdes exakt samma mål i två olika domstolar,

- förmodligen för att pröva rättsäkerheten och enheten i bedömningen (enligt *Kvällsposten* 1959-01-20).
2. Ulla B. Abrahamsson, *I allmänhetens tjänst: faktaprogram i radio och television 1955-1995* (Stockholm: Prisma, 1999), 139f.
 3. Det kan finnas andra föregångare. Det finns problem att spåra dessa, eftersom de inte inräknas i förteckningarna över den traditionella radiodramatiken.
 4. *Svenska Dagbladet* 1948-11-09.
 5. Det framgår inte klart av samtida beskrivningar av *Kris och kriminalitet* (1948), men förmodligen hade den färdigskrivna repliker.
 6. Fale Bure, *Göteborgs Handels och Sjöfartstidning* 1954-10-23.
 7. Oli, *Arbetet* 1954-10-23.
 8. Karin Schultz i *Dagens Nyheter* 1954-11-29, senare återgiven i *Röster i Radio* nr. 50, 1954.
 9. *Röster i Radio* nr. 50, 1954.
 10. Dag Nordmark: "Örats teater och teatern i rutan", *Ny svensk teaterhistoria. 3, 1900-talets teater*. Tomas Forser & Sven Åke Heed, red. (Hedemora: Gidlund, 2007), 321.
 11. Nordmark 321.
 12. *Aftonbladet* 1958-11-19.
 13. *Expressen* 1960-03-14 apropå *Att skiljas* 1960.
 14. Chevalier, *Svenska Dagbladet* 1956-11-23.
 15. Lennart Edberg, *Expressen* 1956-11-23.
 16. *Aftonbladet* 1956-11-23.
 17. Jan Gradvall: *TV!: nedslag i Sveriges televisions historia* (Stockholm: Sveriges Radios förlag, 1996), 23.
 18. Det producerades dessutom en "historisk" rättegång, *Att skiljas 1724*, sänd i ett avsnitt 1960-01-27 och även den producerad av Hans Lagerkvist.
 19. *Expressen* 1959-11-24.
 20. Vid enstaka tillfällen inleddes serien en dag tidigare med en sorts filmad bakgrundsprolog, bland annat i målet om en trafikolycka med start 1959-01-17. Tiden i tablåerna varierade upp till två timmar, men eftersom det under dessa år var direktsändning och programmet placerat sist i tablån drog det stundom över tiden – till vissa kritiker och tittares återkommande irritation.
 21. *Aftonbladet* 1958-11-21. "TV-områdena" syftar på att det svenska tv-nätet då inte var heltäckande utan programmen sändes främst i storstadsområdena.
 22. *Röster i Radio-TV*, nr. 46, 1958.
 23. *Röster i Radio-TV*, nr. 46, 1958.
 24. Karin Falck i telefonintervju 2008-01-18.
 25. *Röster i Radio-TV*, nr. 2, 1963.

26. *Svenska Dagbladet* 1960-04-27.
27. *Svenska Dagbladet* 1961-02-08.
28. *Göteborgs-Posten* 1971-02-16.
29. *Röster i Radio-TV*, nr. 22, 1966. Enligt Karin Falck (i telefonintervju 2008-01-18) fortsatte samma upplägg fram till åtminstone 1992.
30. *Expressen* 1958-11-19.
31. *Expressen* 1958-11-19.
32. Som stickprov har jag gått igenom manuset om kioskägarparets eventuella falskdeklaration, sänd i tre delar från 1961-02-07.
33. *Sydsvenska Dagbladet* 1958-11-22.
34. Per-Martin Hamberg: "Hur skulle ni döma?", *Hört och sett. Radio och television 1925-1974*, Nils-Olof Franzén, Per-Martin Hamberg & Philip von Krusenstier-na, red. (Stockholm: Sveriges Radio, 1974), 228f.
35. Även tidiga nöjesprogram som 1950-talets *Kvitt eller dubbelt* bevakades flitigt av dagspressen.
36. Gunnar Falk om trafikolyckemålet, *Svenska Dagbladet* 1959-01-23.
37. Karl Ekwall om trafikolyckemålet, *Aftonbladet* 1959-01-23.
38. Gunnar Falk om ungdomsbrottsrättegången *Svenska Dagbladet* 1960-04-30.
39. Göran Engström, *Aftonbladet* 1959-03-02.
40. *Expressen* 1960-03-21.
41. *Expressen* 1960-03-19.
42. *Expressen* 1959-03-06.
43. Till exempel *Kvällsposten* 1959-03-04.
44. *Expressen* 1960-03-19.
45. *Göteborgs-Tidningen* 1988-02-10.
46. *Expressen*, bland annat 1958-11-22, 1959-01-19 och 1959-03-01.
47. Rubrik *Aftonbladet* 1959-01-23.
48. Rubrik *Svenska Dagbladet* 1960-03-19.
49. Rubrik *Expressen* 1960-03-19.
50. Rubrik *Expressen* 1960-04-29.
51. Rubrik *Expressen* 1960-04-30.
52. Rubrik *Svenska Dagbladet* 1960-09-22.
53. *Kvällsposten* 1959-01-23.
54. *Expressen* 1959-03-04.
55. *Expressen* 1960-03-14.
56. Två rubriker i *Svenska Dagbladet* 1961-02-08.
57. Periskop, *Kvällsposten* 1959-03-06.
58. Gunnar Falk, *Svenska Dagbladet* 1959-03-06.
59. I. O-e, *Stockholms-Tidningen*, 1959-03-06.

60. Det gick två separata delar från 1962-03-07 utan angiven regissör under samlings titeln *Möten med samhället. Lag och rätt*. Det är tveksamt om de direktsändes på samma sätt som de tidigare tv-rättegångarna.
61. Till exempel i *Röster i Radio – TV*, nr. 2, 1963 och *Svenska Dagbladet* 1963-02-21.
62. *Röster i Radio – TV*, nr. 22, 1966.
63. Abrahamsson, 140. I radio sändes serier med titlar som *Hur skulle ni döma?* och *I lagens namn: aktuell juridik* (1965).
64. *Svenska Dagbladet* 1963-02-21.
65. Rubrik i *Aftonbladet* 1969-04-14.
66. Rubrik i *Expressen* 1969-04-14.
67. Rolle Ståhlström, *Expressen* 1969-03-31.
68. Jörgen Blom, *Aftonbladet* 1969-05-12.
69. Enligt *Göteborgs-Posten* 1971-04-06.
70. Ulla Swedberg, *Göteborgs-Tidningen* 1973-03-29.
71. Carl Zetterström, *Expressen* 1971-04-06.
72. Lars-Olof Löthwall, *Expressen* 1973-03-29.
73. Gunnar Rehlin, *Göteborgs-Tidningen* 1975-11-19.
74. Till exempel i *Göteborgs-Tidningen* 1984-09-25.
75. Gunnar Rehlin, *Göteborgs-Tidningen* 1988-02-10.
76. Rubrik i *Aftonbladet* 1984-08-28.
77. Till exempel i *Aftonbladet* 1984-08-28.
78. *Aftonbladet* 1988-01-27, 1984-09-04, 1988-02-10, 1984-09-25 respektive 1988-02-03.
79. *Aftonbladet* 1984-08-28, 1984-09-25, 1988-02-03 respektive 1988-02-10.
80. Till exempel i *Aftonbladet* 1984-09-25, 1988-01-27 och 1988-02-03.
81. *Aftonbladet* 1984-09-25 respektive 1988-02-03.
82. *Aftonbladet* 1988-02-10.
83. En form av tv-rättegångar var också tre omgångar av *Inöd och lust...* i regi av Karin Falck. Det var en serie dramatiserade rättsfall med medverkan av verkliga jurister. Omgång 1 från 1994-11-08 i 4 delar, omgång 2 från 1996-09-23 i 4 delar och omgång 3. från 1998-04-27 i 4 delar.
84. Annette Hill, *Reality TV: Audiences and Popular Factual Television*. (London: Routledge, 2005), 15–39.

Anna Edin

I takt med tiden – om tv-tablån som mediehistorisk text

LÖRDAGEN DEN 15/6 1974. Prinsessan Christina gifter sig i Storkyrkan. TV1 direktsänder vigselakten och den efterföljande kortegen till Ridderholmskajen, vilket kolliderar med TV2:s sändning från Sveriges inledande match i fotbolls-VM mot Bulgarien, som går av stapeln exakt samtidigt i Düsseldorf. Uppståndelsen blir enorm. ”Vad väljer folket?”, frågar *Aftonbladet* i en stort uppslagen artikel¹, och löpsedlarna ropar ”extra, extra” om de två konkurrerande händelserna. ”Kannalkrockens” – och televisionens – dignitet får sin blixtbelysning i den intervju som veckotidningen *Röster och Radio-TV* gör med prinsessan Christina inför den stora dagen:

– Ska det verkligen inte bli någon kortege på ditt bröllop den 15 juni? Tänk på TV-publiken!

– Oj, oj, det är inte det största bekymret. Det värsta är att Sverige spelar sin första match i fotbolls-VM den dagen. Jag är säker på att Sveriges Radios ledning skulle vilja vrida nacken av mig för att jag valt just den dagen.

– Tänker du ändra på tidpunkten för den skull?

– Ånej. Även om jag är PR-sinnad så finns det gränser. Jag kollationerar inte mitt bröllopsdatum med VM i fotboll!²

Detta är en period i den svenska tv-historien då en kanalkrock inte bara klyver publiken i olika läger, utan också leder till folkstorm och en högröstad offentlig debatt. I *Röster i Radio-TV:s* återkommande krönikor över veckan som gått, är kanalkrockarna ett stående tema och domen är ofta hård i de fall ett underhållningsprogram har ”saboterat” förutsättningarna för ett kulturellt, allmänbildande program. På många sätt minner fenomenet om en svunnen tid, då den statskontrollerade ”paleotelevisionens” främsta syfte var att överföra givna kulturella värden, tillvarata samhällsintressen och spegla yttervärlden.³ Men kanalkrockarna kan också ses ur ett vidare perspektiv och användas som ingång till en diskussion om vissa specifika egenskaper hos televisionen, som handlar om mediets temporala organisering och integrering i såväl vardagsliv som samhällsliv – saker som är minst lika betydelsefulla idag som för fyrtio år sedan.

Från monopol-tv till multi-tv

Under 1920-talet gav frekvensknappheten etermedierna ett slags naturligt monopol inom nationalstatens gränser. I Sverige, liksom i övriga europeiska länder, var det framför allt svårigheten att etablera nationella radio- och tv-marknader som gjorde att etermedierna institutionaliserades som offentligägda monopol. Samtidigt gjorde monopen den logiskt och rimligt att ur ett institutionellt och kommunikativt perspektiv betrakta publiken som en allmänhet, och följaktligen varje tv-tittare som en medborgare. Med anledning av denna särställning utvecklades upplysning, folkbildning och mångfald som viktiga ideal för verksamheten. De principer som gradvis blev vägledande var alltså bestämda förpliktelser som legitimerade monopolprivilegierna, det vill säga ensamrätten att sända program och ta ut en allmän licensavgift.⁴ Ofta beskrivs public service-medierna som om de blev till enligt en på förhand uttänkt plan, men i själva verket är de public service-ideal som vi idag gärna kallar klassiska och förknippar med eviga värden, och som vi vant oss betrakta som en gång för alla givna, lika mycket resultatet av ett ”teknologiskt misslyckande” som av medvetna samhällspolitiska strategier.⁵

Som allmän nytthet, efter ett tag med ett uttalat uppdrag att stå i såväl samhällets som publikens tjänst, bidrog etermedierna och då framför allt televisionen till att föra samman hela befolkningar. Samma tv-upplevelse delades av flertalet, och programverksamheten diskuterades flitigt, inte minst offentligt. Monopoltelevisionen hade helt

enkelt allas ögon på sig (vilket ovannämnda kanalkrock är ett tydligt exempel på). Sedan slutet av 1980-talet är så inte längre fallet. De teknologiska förändringar som har skett de senaste tjugo åren innebär inte bara att public service televisionen har mist sin ensamrätt och numera tvingas konkurrera med privatägda medier om publikens uppmärksamhet, utan även att den rumsliga kategori som det tidigare systemet bidrog till att konstruera, och som utgör själva grundbulten i public service-modellen, har kommit att utmanas – det vill säga föreställningen om publiken som en allmänhet.

Även om public service-ideologin kanske allra främst utmärks av sin anpassningsbarhet och mångtydighet, bygger den i en grundläggande mening på att det finns en allmänhet som kan – och vill – betjäna. I takt med framväxten av dagens multi-tv-system, där differentiering, individualisering och kommersialisering är ledord, tycks denna föreställning inte längre självklar: kanske är publiken som socialt kollektiv på väg att upphöra att existera och frågan är om det då finns någon allmänhet kvar att betjäna? Om alla val blir från varandra fristående i både tid och rum – ja, då finns det väl knappast någon grund för vare sig den gemenskap eller i förlängningen offentlighet som utgör själva fundamentet i föreställningen om en television i allmänhetens tjänst? Som tv-tittare har vi helt enkelt inte mer gemensamt än som konsumenter av andra produkter.⁶ Vissa tecken tyder på detta redan nu; till exempel har tv via nätet slagit igenom, varvid det tablåstyrda och traditionella tv-tittandet har börjat tappa mark som självklar användarpraktik. Kommersialiseringen av tv-mediet är stark och de stora medieföretagens nysatsningar är i hög grad fokuserade till just webb-tv:n. Framför allt är det YouTube som i dagsläget ofta får symbolisera det definitiva trendbrottet, och tjäna som paradexempel på framtidens television – något som Pelle Snickars ingående diskuterar i sin artikel om televisionen som arkiv i denna antologi. Enligt nätverksjätten Cisco kommer framväxten av tv via bredbandet att utvecklas explosionsartat de närmaste åren, där lockelsen för tv-konsumenterna – ty det är den positionen som publiken får – är tillgången till ett enormt tv-utbud med möjlighet att när som helst titta på tusentals kanaler från hela världen och friheten att beställa hem i princip vilket programstoff som helst till den egna tv-soffan. Men även de traditionella tv-företagen gör massiva satsningar. Under hösten 2007 startade exempelvis Kanal 5 och TV4 fristående sajter med varierat innehåll från kanalernas programutbud. Inom SVT, som fortfarande förvaltar ett public service-uppdrag och där de flesta verksamheter har ett spar-

beting framför sig, är webb-budgeten för 2008 betydligt större än tidigare år. Företaget har också lagt ut delar av sitt enorma programarkiv på nätet samt tecknat avtal med webb tv-plattformen Joost.

Detta är å ena sidan logiskt. SVT har under lång tid tappat tittare inom målgruppen ”unga vuxna”, det vill säga de som nu framför allt väljer att använda webb-tv, och följaktligen är det ett prioriterat mål att ta upp kampen om dem. Argumentet är att man ska vara där publiken är, samt att mer av allt också är mer public service – ju fler distributionsformer och mediala plattformar, desto mer solid public service-verksamhet, med andra ord.⁷ Men med tanke på webbens framväxande kommunikationsformer är det å andra sidan, som redan nämnts, allt annat än givet att det överhuvudtaget är rimligt att tala om en tv i allmänhetens tjänst idag, och om konceptet fortfarande har relevans är det inte självklart en position som SVT kan hävda ensamrätt till. Det oproblematiska sätt på vilket man från såväl politiskt som företagshåll hävdar att SVT:s digitala satsningar helt enkelt ger publiken mer public service, riskerar alltså inte bara – som så många gånger tidigare – att hamna farligt nära det cirkelresonemang som säger att eftersom det är SVT som är public service-television så är det SVT:s programutgivning som definierar public service, utan implicerar också inkonsekvens i ett public service-sammanhang: det går trots allt inte att komma ifrån att den målgruppsfokusering som i hög grad vägleder SVT ut på nätet utgör själva grundbulten i ett kommersiellt övervägande, och man skulle därför kunna hävda att det inte borde vara det som SVT i första hand ägnar sig åt.⁸ Journalisten och mediekritikern Martin Jönsson skriver på sin blogg att SVT:s satsningar på nätet är ”oändligt mycket viktigare” än utvecklingen av deras traditionella kanaler⁹, men frågan som vare sig politiker, debattörer eller SVT själva tycks vilja ställa är vad det mer specifikt är SVT, med sina allmänna licensmedel som bas, ska bidra med i detta nya medielandskap? Är det rimligt – och går det – att fortsätta ha som främsta målsättning att vara allt för alla hela tiden? Så här står det i ett av företagets senaste dokument:

Genom tydliga kanaler och tjänster underlättar vi för publiken att välja när, var och hur de vill ta emot vårt utbud. SVT:s utbud ska täcka in alla områden från nyheter, samhälle och kultur till underhållning, drama och sport. I alla genrer ska utbudet variera mellan de smala och det breda.¹⁰

I denna artikel är det emellertid inte bara nutid och framtid som fokuseras, utan syftet är framför allt att blicka bakåt i tiden och diskutera

(public service-)televisionens betydelse och roller i tidigare skeden av den svenska tv-historien. Mer specifikt är det själva tv-tablå och programläggningen som står i fokus. Genom historiska nedslag kommer dessa att belysas ur såväl ett programpolitiskt som ur ett publikorienterat perspektiv. Kanske markerar den nuvarande utvecklingen, där alla föreställningar om en publikmajoritet tycks upplösas i tomma intet, slutet på en tv-epok och det kan då vara på sin plats att lyfta fram några av televisionens mer ursprungliga kommunikativa och estetiska särdrag som ett slags påminnelse om en tid som flytt. Å andra sidan skulle man tvärtom kunna se vissa av dessa särdrag som så distinkta och viktiga inte bara för själva tv-upplevelsen utan för vår erfarenhet av den sociala världen, att de har fortsatt relevans även i det nya tv-landskap som vi nu ser konturerna av.

Tv-tablå som text

Betraktade som en textlig enhet är tablåerna den horisontella och vertikala organiseringen av program inom ett i grunden kanalbaserat tv-system. De utgör ett tidsrum som bestämmer när, var och i vilken följd programmen ska sändas. Man kan också tänka sig tablåerna som ett gigantiskt pussel, där varje tv-kanal med förhållandevis enkla medel; variation eller lika-för-lik, repetition eller originalitet, definierar skillnader och likheter mellan programmen och skapar enheter som går utöver både genre- och kanalgränserna. Tablåpusslet ger varje veckodag sin speciella karaktär, gör tv-veckor till tv-säsonger och slutligen till hela tv-år.

En annan central aspekt av tablåerna som text är publiceringen av dem. Längre hade *Röster i Radio-TV* monopol på att vara den auktoriserade tv-guiden, där publiken fick programutbudet ingående presenterat för sig i form av en veckotidning som man kunde prenumerera på. Under knapphetens period, med bara en eller två public service-kanaler, hade *Röster i Radio-TV* också ett pedagogiskt uppdrag att medvetandegöra publiken. Idag finns en uppsjö tv-guides, de publiceras på nätet och utgör ofta navet i de nya tv-sajterna. I ett multikanalsystem präglad av överflöd och överskådighet, fyller de elektroniska tv-guiderna i grunden samma funktion som tidigare, det vill säga att presentera och skänka sammanhang, samtidigt som de ”uppmantar” tittaren att ignorera de enskilda kanaltablåerna och sätta samman en privat tv-tablå. Som tv-konsument kan man inte bara utifrån olika kategorier och variabler skraddarsy sin egen programmeny, välja i vilket tablå-

format man vill titta på programmen, länkas till hemsidor, webb-tv-sändningar och diskussionsfora, utan också bli erbjuden nytt programstoft baserat på tidigare preferenser.

Den ökade flexibiliteten och anpassningsbarheten beskrivs gärna som något av en revolution, genom vilken publiken nu en gång för alla befrias från "ång-televisionens"¹¹ och kanalablåernas tyranni. Men det går inte att bortse från att vissa aspekter av själva tv-upplevelsen också försvinner med en tv utan tider. Genom att betrakta den tablåbaserade televisionen ur ett mer ursprungligt, kommunikativt perspektiv, kan man konstatera att den är förknippad med en specifik upplevelseform. För drygt trettio år sedan beskrev Raymond Williams televisionen som ett planerat flöde ("flow"),¹² och menade att televisionens viktigaste enhet inte var det enskilda programmet utan den övergripande struktur genom vilken programmen tillgängliggjordes för publiken. Genom att definiera tablån som ett slags sammanhängande text, insisterade Williams på att även tittarupplevelsen till viss grad "programmeras" som tidsmässigt utsträckt – flödet blir också en upplevelsekategori.

Som en följd utkristalliserades inte bara själva flow-organiseringen utan även programläggningens principer och strukturer som särskilt viktiga när det gällde förståelsen av televisionens estetiska, kommunikativa och sociala särdrag. Att dessa funktioner hänger intimt samman (utan att för den skull vara synonyma) pekar även Williams på, när han diskuterar hur framväxten av de moderna, privatiserade hemmen vid förra sekelskiftet å ena sidan utmärks av sin självtillräcklighet, men å den andra både skapar nya behov och ger den existerande etermedietechnologin dess slutliga kommunikativa form och estetiska uttryck: radion och televisionen blir genom sin massmediering (broadcasting) och flow-organisering en daglig leverantör av de nyheter, upplevelser och erfarenheter från "utsidans" alltmer otillgängliga källor och platser, som de privata hemmens "insida" så desperat eftertraktar.¹³ Den tidigare perioden av offentlig, fysisk kommunikationsteknologi som till exempel järnvägar, ersätts av vad Williams kallar en period av "mobil privatisering"¹⁴, vars mest distinkta uttryck blir radion och televisionen. Genom etermedierna sker en genomgripande mediering mellan det privata och det offentliga.

Den tekniska utvecklingen har varit explosionsartad sedan Williams skrev sin klassiska bok. Vissa aspekter av begreppet "flow" har spelat ut sin roll – som dess funktion som metafor för en allmän oförmåga att särskilja olika sorters programstoft – medan andra har tillkommit. I takt med den ökade kommersialiseringen har till exem-

pel publikflöde i allt högre grad blivit detsamma som cash flow. Men framför allt har den planerande flow-organiseringen ända sedan etableringen av 1990-talets mångkanalsystem med en zappande publik differentierats genom tittarnas egna, snitslade banor genom tablåerna. Kanalflöde och tittarflöde är inte längre synonyma, och i dagens multi-tv-system blir tittarflödena än mer differentierade – enligt vissa framtidsscenarier i så hög grad att det snart inte går att tala om några flöden: av den forna helheten återstår då bara fragment. Samtidigt är själva medieringen mellan det privata och det offentliga än idag en av tv-mediets viktigaste egenskaper och funktioner. Och frågan är om inte denna mediering i hög grad förutsätter den traditionella televisionens vida spridningsform, där programläggningens organisering av programstoff och tablåns strukturer av regelbundenhet, rutiner och avbrott fortfarande är centrala?

Tv-politikens kraftfält

Innan jag kommer in på de mer publikorienterade perspektiven vill jag först lyfta fram programläggningens och tv-tablåns betydelse för den praktiska tv-verksamheten. Under monopolperioden var tablåernas främsta funktion att koordinera på förhand givna program så optimalt som möjligt. Tv-verksamheten, på den tiden synonym med SR/SVT, var i hög grad producentstyrd och enskilda redaktioner och producenter hade stor bestämmanderätt över programmen. Med hjälp av tablåerna fastställdes programmets placeringar utifrån olika kriterier och förhandlingspositioner. Summan av dessa förhandlingar, ja, rent av själva relationen mellan ledningen och produktionen, uttrycktes i den så kallade typveckan, där samtliga program placerades in i ett säsong- och veckoschema, antingen med konkreta programtitlar eller mer övergripande genrekaraktäristik. Enligt Hans Bonnevier, före detta planeringschef på SVT, var typveckan under denna tid något som framför allt behövdes av rent praktiska skäl, för att sortera programmen och se till att de fyllde ut sändningstiden – ”det måste ju finnas program vid varje tidpunkt i tablån”.¹⁵

Sedan år 2000 har tablåerna varit ett av ledningens mest betydelsefulla konkurrensverktyg. Det var då SVT deklarerade ”år noll”,¹⁶ vilket bland annat betydde att den tidigare producentstyrda programproduktionen nu skulle bli mer ledningsstyrd. Det blev företagsledningen uppgift att ta fram ett slags ”önskeversion” av tablån, som sedan presenterades för de programproducerande enheterna. Varje så kallad

slot (tidsintervall) i tablån beskriver tid, profil, kanal, genre, karaktär, publik/målgrupp och tilltal för det tänkta programmet, och det är sedan upp till produktionsenheterna – som nu kunde vara både interna avdelningar och externa produktionsbolag – att ”pitcha” idéer till ledningen utifrån slotsystemets ramverk.¹⁷ Ny chef för programplaneringen blev Thomas Nilsson, tidigare planeringschef på TV4. Den uttalade ambitionen var att skapa en mer ledningsfokuserad och strategiskt styrd programproduktion jämfört med tidigare, inte minst genom att göra medelstilledningen ”mer flexibel”, det vill säga mindre bunden till på förhand fördelade basuppdrag inom programproduktionen och mer direkt kopplad till ledningen.¹⁸

Denna användning av tablåerna är emellertid inte okontroversiell i public service-sammanhang. Av tradition finns det en stark ovilja inte minst från producenthåll att använda tablåerna för att strategiskt styra programproduktionen, eftersom man menar att detta leder till en sorts indirekt kommersialisering av verksamheten där public service självmant anpassar sig till och underordnar sig de kommersiella kanalernas spelregler. Kritiska röster hävdar att verksamheten genom att låta sig styras på detta sätt överger sin självständiga, oberoende och ”stolta hållning”,¹⁹ och säljer ut själva ”public service-andan”.²⁰ Den ledningsstyrda tablån har också kritiserats för att vara ett kontrollverktyg genom vilket verksamheten konstruerar publik och preferenser, snarare än tillgodoser faktiska intressen och önskemål hos tittarna.²¹ Tablån är alltså ett kraftfält för interna maktkamper och stridigheter kring programverksamheten och public service-uppdraget.

Men detta är inte unikt för dagens konkurrensutsatta public service-television. I själva verket har tablåerna alltid varit en arena för kraftmätningar, och den kritiska hållningen till en strategisk tablåanvändning var knappast så dominerande under monopoltiden som man kan få intryck av när man tar del av den stundtals infekterade debatten inom SVT. Sedan starten av svensk tv har tablåerna ingått som ett led i olika programpolitiska strategier, antingen för att möta konkurrenter eller i syfte att realisera och ge uttryck för centrala public service-ideal, ibland både och. Tablåerna kan i själva verket ses som den dimension av programverksamheten där dominerande ideologier och visioner inom svensk television – den faktiska tv-politiken, och i en mer övergripande mening kulturpolitiken – har gjort som allra mest konkreta avtryck.

När tvåkanalsystemet i slutet av 1960-talet infördes var målet inte endast att öka publikens valfrihet, vilket de offentliga dokumenten i

hög grad gör gällande, utan reformen hade också ett ”pedagogiskt inslag” (eller paternalistiskt), som gick ut på att försöka få publiken att välja de ”värdefulla” programmen (nyheter, fakta, kultur) och strukturera tittarnas ”osorterade” tv-tittande: publiken hade, hävdades det inte minst från politiskt håll, en oroande tendens att ”slötitta” på hela kvällssändningen istället för att aktivt ta del av en mer begränsad del av utbudet.²² Detta beteende skulle motarbetas genom att koordinera de två tv-kanalernas tablåer på ett specifikt sätt och låta dem präglas av en så kallad kontrastprincip, där publiken vid varje given tidpunkt skulle kunna välja att titta på antingen underhållning och fiktion eller nyheter, kultur och fakta.

Resultatet blev att tittarna valde underhållning och fiktion, vilket i sin tur gav upphov till såväl mediepanik som dubbelmoral. SR anklagades både offentligt och internt för att underminera förutsättningarna för public service-uppdraget, och systemet reformerades genom införandet av en ”skyddsfilosofi” där vissa program; nyheter, fakta, barnprogram och egenproduktioner, inte fick utsättas för konkurrens av underhållning och fiktion i grannkanalen²³ – något som samtidigt starkt begränsade den valfrihet med vilken tvåkanalsystemet från början hade motiverats.

En blick i tablån från den 5 maj 1970 visar att man på bästa sändningstid klockan 20 kunde välja att antingen titta på Ettans *I gillestugan*, med programledarna Lennart Kjellgren och Gunnel Nilsson och deras gäster, eller Tvåans *Don Camillo och hans lilla värld*, som presenteras med orden: ”från den berömda romanen av Giovanni Guareschi har man hämtat berättelsen om byn med den underfundige prästen Don Camillo och borgmästaren/kommunisten Peppone”. Om man slog på tv:n den 8/5 1974 samma tid visade Ettan *En grabb med framtiden för sig* – ”en studie i våldets och framgångens man, om brutaliteten som förklarar sig till kärlek och teknik”, följt av *Tekniskt magasin*, medan Tvåan visade *TV2 teatern – Pjäser om kvinnor: frihet är det bästa ting; ett satiriskt inlägg mot sexuell frigjordhet som modedeforeteelse i vissa kretsar*”, av Herbert Grevenius.

Även om förväntningarna inte infriades kan man konstatera att det faktiskt var genom detta praktiska experimenterande med tablåer som man inom svensk tv relativt tidigt lärde sig betydelsen av programmens vertikala och horisontella organisering. Också den nya koordineringen, med lätt och hård konkurrens, fick ungefär samma effekter som den mer renodlade kontrastmodellen. Enligt den implicita norm som vid denna tidpunkt dominerade, var tv-tittandet som sådant en

TV TISDAG

5 maj

1

För småbarn:

**HALVFEM:
BILDER OCH LJUD.**

Konstnärliga uttrycksätt.

—17.10 **Barnrepris:
LÖJLIGA FAMILJERNA**

Fångar lösa tigrar.
En pappersdocklek med Olof Landström, Gunnel Linde och en till.
(Från TV2 den 4.4.)

**TV-NYTT.
MEDDELANDEN.**

FRÅGA OM TRAFIK.

**Repris:
FOKUS.**

Programmet handlar om raitflyeri och raitnycklarhet.
(Från kvällsprogrammet den 1.4.)

18.40 **Vuxenutbildningen – TRU.
MATEMATIK PÅ NYTT.**

19. Vad händer sen? i serien handlar om vad det finns för olika studievägar för dem som följt kursen.

19.00 **JAG SKALL BERÄTTA
FÖR DIG.**

Vad vi gjort i skolan i dag.

19.30 **TV-NYTT OCH VÄDER.
LÖPSEDELN.**

20.00 **I GILLESTUGAN**

med Lennart Kjellgren, Gunnel Nilsson och deras gäster.
(Malmö.)

20.30 **NU.**

20.50 **ALVA MYRDAL,
MORALEN OCH KYRKA**

Ett intervjuporträtt.
RIRSV Se sid. 3.

21.30 **DEN SISTA FLOTTNING-
EN I INDALSÄLVEN.**

FRÅG

Bäckflottning.

RIRSV Se nästa sida.

22.00 **TV-NYTT OCH VÄDER.**

22.05–22.55 **NORDISK
SAMARBETE.**

Realism bakom stora ord?
(Nordvision från Danmark.)

2

TITTA VAD JAG HITTA

FRÅG

Nils Dahlbeck tar oss med till "Naturhistoriska" i Göteborg.
(Göteborg.)

RIRSV Se nästa sida.

**VÄDER OCH
MEDDELANDEN.**

19.00 **TV-NYTT.**

19.10 **RAPPORT.**

19.30 **DON CAMILLO OCH
HANS LILLA VÄRLD.**

(Le petit monde de Don Camillo.)
Från den berömda romanen av Giovanni Guareschi har man hämtat berättelsen om byn med den underfundige prästen Don Camillo och borg-

mästaren-kommunisten Peppone.

Regi: Julien Duvivier.

Don Camillo – Fernandel; Peppone

– Gino Cervi; Christina – Sylvie

Gina – Vera Talqui; Mariolino –

Franco Interfenghi.

RIRSV Se sid. 18–19.

21.15 **TV-NYTT.**

21.20 **DIREKT UTFRÅN.**

Internationella reportage.

Tablå för TV1 och TV2, tisdagen den 5/5 1970.

tvivelaktig sysselsättning – något som riskerade att stjäla tid från mer meningsfulla aktiviteter. Att "tillbringa nästan hela sin kväll framför tv-apparaten i stället för att sysselsätta sig med annat" var allt annat än eftersträvänsvärt.²⁴ En viss besvikelse skiner därför igenom i de slutsatser som drogs av de noggranna utvärderingar av tvåkanalsystemet och publikens tittande som gjordes, samtidigt som de med smärtsam tydlighet visade att det i motsats till de ideal och förväntningar som motiverade reformen alltså inte var de så kallade "lågkonsumenterna" som med sin selektivitet kom att utgöra de smala programmens huvudsakliga publik, utan istället "högkonsumenterna" vilkas låga grad av selektivitet gynnade nyhets- samhälls- och kulturprogram-

men.²⁵ Utvärderingarna visade också hur enormt stort inflytande själva sändningstiden hade på publikutfallet, och att olämplig sändningstid var mer avgörande för dålig publikuppslutning än konkurrens.²⁶

Tolv år senare var det åter dags för en stor förändring. När SVT 1986 startade ett omfattande rationaliseringsarbete, strax innan monopolet bröts, var ett viktigt led att stöpa om tvåkanalsystemet i en ”Stockholmskanal” (Kanal 1) och en ”Sverigekanal” (TV2) samt att radikalt ändra den interna koordineringen av kanalernas tablåer. Det innebar bland annat att public service-televisionens stora distriktsverksamhet, som nu blev Sverigekanalens produktionsbas, centraliserades genom att underställas stockholmsledningens diktat, samtidigt som distriktens samlade särart ställdes i fokus för kanalens estetiska profilering.²⁷ I Sverigekanalens, som lite föraktfullt – och möjligen självvironiskt – också döptes till ”bonnakanalen”, byggdes nu oerhört medvetet och strategiskt en tablå för att öppet konkurrera med grannkanalen (tidigare hade samverkan varit det överordnade ledordet), där den röda tråden var att försöka fånga och kvarhålla publiken genom att se till att programmen kunde ”ärva” tittare av varandra: varje nytt program skulle ur ett publikperspektiv ha tydliga beröringspunkter med föregående, och programmen skulle genomgående presenteras för tittarna som en sammanhängande helhet – med andra ord ett typexempel på flow-organisering, där tablåns vertikala struktur utnyttjades.

Sverigekanalens grundstruktur blev att starta sändningarna kl. 17.15 med samlingsprogrammet *Unga tvåan* för den unga publiken, och låta detta följas kl. 18.10 av de då nya caféprogrammen – *Café Falun*, *Café Norrköping*, *Café Solsta*, *Café Umeå* – som var regionalt färgade i sina val av tv-personligheter, ämnen och gäster. Den 17/5 1988 berättar till exempel Marit Paulsen i *Café Falun* om sitt liv i storstaden och hemma på bondgården, man besöker Hedemora Folkets Park där det spelas upp till dans, och Åke Strömmer leder den lekfulla frågesporten ”Kors och Tvärs”. Kl. 19.15 följs caféprogrammen av regionala nyheter, och kl. 19.30 tar riksnyhetsprogrammet *Rapport* över. Publikmässigt slog projektet väl ut, och grannkanalen, som markant hade underskattat ”bonnakanalens” potential, döpte detta tidsintervall (kl. 17.15–20.00) i Sverigekanalens tablå till ”det ogenomträngliga betongblocket”.

Sammanfattningsvis har alltså tv-tablån och programläggningen varit centrala för public service-medierna, både när det gäller att leva upp till de krav som sändningsrätten ställer på verksamheten, och för att anpassa verksamheten till en föränderlig (medie)värld. När det gäller själva public service-uppdraget kan man konstatera att två av de allra

13.30-14.30 UR:s TV-program:

13.30 Bild och ljud i språkandövningen 2. Metodisk program kring svenska som andraspråk och bemspråk. Vi möter några lärare och elever som arbetar med bild och ljud. Vi får se hur de tillsammans engageras och motiveras i sin strävan att utveckla språket. Bland bilderna och ljuden till vidare studier kring ett tema, ibland fungerar de som en samlande och inspirerande start på en lektion. Förutom lärare och elever medverkar: Kersti Hasselberg, bildlärare, Maria Päss, invandrarutrikor, Bo Sundblad, språkforskare. (Program 2 av 2. Från gårdagen. Även på torsdag kl 13.00)

14.00-14.30 Svea kanal.

– Ett program på svenska om Sverige, igår, idag och kanske i morgon. Arbetsliv, fritid, vardag och fest, nya lagar och viktiga händelser. (Textat. Från gårdagen)

17.35 Sweden Chess Tournament 1988

Internationell schackturnering i Torvallas Sporthall i Haniinge med bl a Viktor Korchnoi, Michail Tal och Ulf Andersson. Schackexperten Sven-Gunnar Samuelsson redovisar resultatet. (Från gårdagen)

17.50 Ekonominytt

Text-TV-information med aktiekurser, valutor och ekonominytt.

18.00 Aktuellt och väder (Textat)

18.10 Rutan

Arne (Malmved) firar sin första dag i Rutan med tårta och visar följande filmer:

Kalle Vrånglebäck

– stillbildserie efter en bok av Ingrid Sjöstrand. Kalle upptäcker en mördare. (Del sju av tio. Från -86)

Bokstäverna är droppar i alfabetets hav

– en dikst av Niklas Rådström. (Från -86)

Daniel Doppsko

– en tecknad serie efter Lennart Hellings bok. Daniel Doppsko och Torsdagsjurist. (Del sju av tolv. Från -83)

18.40 Resan till Amerika

Den stora utvandringen till USA kring sekelskiftet lockade också många normän. Genom tummade brev och bleknade foton följer vi timmermannen Ola och tjänsteflickan Sigrid under deras förhoppningsfulla men slitansamma första år. Från den norska televisionen.

19.00 Birgit Nilsson, 70 år

Idag jubilerar vår världsstjärna Birgit Nilsson, vår tids kanske mest berömda dramatiska sopran. Vi hyllar henne med glimtar ur hennes sagolika karriär. På sid 68 berättar Sigvard Hammar om sin nästa möten med Birgit Nilsson!

Birgit Nilsson – dagens föreläsningsslag.



Kungparet gäst i kväll Dramatens galaföreställning med bl a Margaretha Krook, Bibi Andersson och Jari Kulle som medverkande.



20.00 Dramaten 200 år

En festlig jubileumsföreställning med stycken ur Kungliga Dramatiska Teaterns repertoar från 1793 års föreställning av Kapten Puff och framåt. Galaföreställningens första akt direktsändas på jubileumsdagen i närvaro av Konung Carl XVI Gustaf och Drottning Silvia och andra prominenta gäster.

Bland kvällens medverkande skådespelare ser vi bl a: Margaretha Krook, Jari Kulle, Bibi Andersson. (Andra akten av Dramatens jubileumsföreställning sänds på söndag 22.5 kl 21.45.) På sid 6 berättar Max von Sydow om sin återkomst till Dramaten!

21.20 Sportnytt

21.30 Aktuellt Tisdag

22.15 God morgon Amerika – God afton Sverige!

I USA sändes i morse det amerikanska dagliga nyhetsprogrammet Good Morning America direkt från Stockholm till en mångmiljonpublik. Programmet har returnerats till Sverige per satellit, översatt till svenska och sänds nu som kvällsprogram i Kanal 1.

23.45-00.00 Sweden Chess Tournament 1988

Internationell schackturnering i Torvallas Sporthall i Haniinge med bl a Viktor Korchnoi, Michail Tal och Ulf Andersson. Schackexperten Sven-Gunnar Samuelsson redovisar dagens resultat. (Även i morgon kl 17.35)

17.15 Unga TVåan

– med programmen för Sverige-kanalens unga publik.

17.15 ca Don Quijote av La Mancha.

Don Quijote samlar sig till nya bedrifter. Hemma igen. De många äventyren till trots har Sancho ännu inte fått någon ö, men hans herre säger sig inte ha glömt sitt löfte; när tiden är mogen skall de åter rida ut mot nya äventyr och då skall Sancho få lön för sin trogna tjänst. En viss lön har han ju redan fått, när han kommer hem till sin kära hustru kan han visa upp både penningpåse (som de fann bland bergen) och en arvsaving på en ännu från Don Quijotes tid. Dessutom lovar han sin imponerade hustru att hon snart skall komma att bli kallad Ers nåd!

Och Don Quijote, han sitter redan med en riddarroman (som undkom lågorna) och drömmar om nya tappra bedrifter!

Svenska röster: Cervantes – Ingvar Kjellson; Don Quijote – Jan Blomberg; Sancho Panza – Peter Harryson. Övriga roller: Ulla Axelsson, Katarina Gustafsson, Lars Lind, Per Myrberg, Ulla Sjöblom, Lena Ericsson, Diana Nunez och Liza Ohman.

Bearbetning och regi: Per-Arne Ehlin. (Nittonde och sista delen. Från den 7/5 1983)

17.45 ca Vi på vår gata.

Kanadensisk serie om barnen som bor på samma gata i Toronto. Det händer alltid något på Degross Street!

Catherine går halansång. Catherine (Cookie) bor hos sin pappa och träffar sin mamma på weekends. Föräldrarna glädras jämt när de träffas. Hur ska det gå om båda kommer på Catherines gymnastikuppsvisning?

Mamus Van Moore. Regi: Kid Hood & Linda Schayler. (Trettonde och sista delen. Från den 27/11 1984)

18.10 Café Falun

I studion Marit Paulsen som berättar hur hon känner sig i stodden och hemma på bondgården.

Mikael Læe och Bengt Jönshill spelar gitarr och sjunger visor. Mae Glænger besöker Hedemora Folkets Park där Erik Ahlans orkester spelar upp till dans.

Reportage från Bodil Granbergs minicirkus. Doktor Håkan Sandin ger råd om sommartidens vanligaste åkommer och Rune Får Olafsson skriver en aktuell dagvers.

Åke Strömmer leder den lekfulla frågesporten Kors och Tvärs. Programledare är Ulla Zetterberg. (Falun)

19.15 Regionala nyheter

19.30 Rapport med väder

20.00 Magasinet

Reportage och debatt direkt efter Rapport. (Sänds även den 21/5)

20.30 Minnesmästarna

Frågespelet där det inte bara gäller att svara rätt utan också snabbt. Programledare är Åke Strömmer.

Dagens tävlande: Mats Lindkvist, Karlsgöga – Brittiska premiärminister; Hans Boer, Karlsgöga – Hawaii; Lena-nart Dahlbäck, Söderställe – Karl XII; Jan Rönnerberg, Lindings – Tecknade serier. (Sänds även den 21/5)

TextTV

22.40-23.10 Rikets Kultur

Händelser, åsikter och intryck utan gränser från Kulturredaktionen i Örebro. (Från gårdagen)



Micke Dubois spelar den elake polisen vars enda vän är en ko.

21.00 Författares på inlandsbanan

Ett vanligt gammaldags reportage om Norrländska Författarsällskapets färd längs 50-årsfrände Inlandsbanan närr sommaren.

Sara Lidman, Rns Olafsson, Peter Masolin och författarna var med. Trubaduren Christer Pettersson sjunger visor av Helmer Grandström från Svanabyen i södra Västerbotten. (Luleå)

21.30 Cagney och Lacey

Amerikansk deckarserie i tolv fristående avsnitt. Cagney och Lacey är två kvinnliga poliser i New York

14:e polisdistrict.

12. Pengarna eller livet. I det för säsongen sista avsnittet av Cagney och Lacey får paret bekymmer med en vis Michael Magruder, en man som jagar brottslingar för be lönnings skull. Vem skall hinna först: Chris Cagney eller Magruder...

Cagney – Sharon Gless; Lacey – Tyne Daly; Magruder – Brian Dennehy.

22.20 Filmare på väg:

Under våren visas en serie korta berättelser av unga bildskapare som på olika sätt lyckats genomföra sina idéer.

Den elake polisen.

Han väger 130 kg och har en två-årigs förstånd. Vissa vill se honom döda, andra ser honom som en perfekt polis!

Han skulle ensam kunna rensa upp vilket oönskat demonstrationståg som helst. Polisledningen är med andra ord mycket nöjd med honom. Men under den tuffa yta döljer sig en sorgsen polis, som bara har en vän i livet förutom hustrun...

Polisen spelar av Mickie Dubois. Föreställningen är skapad och regisserad av Ulf Malmros och är gjord som en seriearbete på Sveriges Televisions två-åriga TV-producentutbildning.

22.40-23.10 Rikets Kultur

Händelser, åsikter och intryck utan gränser från Kulturredaktionen i Örebro. (Från gårdagen)

Tablå för Kanal 1 och TV2, tisdagen den 17/5 1988.

viktigaste kraven (om inte de absolut främsta) dessutom har varit direkt relaterade till utbudets övergripande fördelning och organisering, nämligen mångfald och kvalitet. Dessa krav handlar inte i första hand om enskilda program eller gener, utan om programutbudet som helhet; om dess principer för sammansättning, om variation, bredd och originalitet. Public service är alltså, kan man säga, något som framför allt kommer till uttryck på tablånivå. Ur ett produktionsperspektiv kan man konstatera att tablåerna också har varit en arena för interna makt-kamper. Här utkristalliserar dock något av en paradox: under större delen av monopolperioden var tablå och programläggningen främst ett verktyg för att rent praktiskt ordna programmen, men även uttrycka och inte minst förtydliga en public service-ideologi. I takt med den öka-

de konkurrensen har tablåerna alltmer kommit att bli det instrument som används för att betydligt stramare än förut ”beordra” program,²⁸ men också anpassa public service-televisionen till det konkurrensstyrda tv-systemet, och till och med tona ned dess särart.

Här och nu: kontakt med publiken och verkligheten

En annan central aspekt av tablån är att den utgör en viktig kontaktpunkt mellan tv-kanalen och tv-publiken. Tablån presenterar programmen som en sammanhängande helhet för tv-tittarna, men representerar också kanalens kommunikativa intentioner gentemot publiken - man kan säga att den utgör televisionens ”implicita tilltalsinstans”.²⁹ Framför allt i en konkurrenssituation är tablån och dess form av tilltal ett av tv-kanalens allra viktigaste verktyg för att fånga, kvarhålla och helst av allt också kunna förutsäga tittarnas uppmärksamhet. Genom att etablera bestämda, regelbundna genre- och programplatser i tablåerna, och samtidigt se till att programmen i så hög grad som möjligt skapar en ”drag-sugseffekt” sinsemellan, lägger man grunden för bestämda tittarvanor och pålitliga tittarflöden där programmen kan överta varandras tittare, som till exempel i fallet med Sverigekanalens tablåläggning.³⁰ Med två kanaler i intern samverkan (och inte intern konkurrens, som i exemplet ovan) till sitt förfogande, vilket SVT har haft sedan 1996 då Sverigekanalens släckte ned sitt fönster mot världen, kan man även laborera med tittarflöden som rör sig mellan kanalerna genom så kallad ”hammocking”, där tittarna ”gungar” fram och tillbaka. Konsten att skapa en tv-tablå är alltså i hög grad detsamma som konsten att tilltala och i förlängningen skapa en publik, eller flera publikker.

Ur ett estetiskt, kommunikativt perspektiv är det emellertid inte bara en mer eller mindre utpräglad flow-organisering som kännetecknar tv-tablån, utan också den segmentering och serialisering som genom programläggningen bidrar till att skapa de för tv-kanalen så viktiga, regelbundna program- och genreplatserna. John Ellis definierar segmentet som televisionens mest centrala enhet – ett i tiden begränsat kluster av ljud och bild, som svarar mot korta stunder av uppmärksamhet och liksom flow-begreppet är en för tv-mediet typisk upplevelsekategori.³¹ Det betyder i sin tur att tv-tablån kan sägas förena två mediespecifika tilltalsformer: dels det implicita tilltal som kommer till uttryck i själva flow-organiseringen, dels det explicita tilltal som manifesteras i just segmenten: det är här, i dessa kortare stunder av uppmärksamhet, som televisionens egna representanter framträder, så-

som hallåor, nyhetspresentatörer, nyhetsankare och diverse programledare. De guidar tv-tittarna genom och inom programmen och bidrar till kontinuitet i tv-upplevelsen, men är också de enda med självklar rätt att förneka kamerans mellanliggande funktion och tala direkt till publiken. Genom ett direkt och retoriskt tilltal, där både mottagarens och avsändarens status explicit erkänns, skapas en stark känsla av här och nu, samtidigt som deras samtal diskursivt strukturerar och själv-refererande binder samman mediets flöde av ljud och bild.

Förutom tv-bildernas audiovisuella realism, som gör att vi aldrig helt kan frigöra oss från känslan av ”det betecknade i tecknet”, är tv-mediets verklighetsupplevelser alltså starkt förknippade med tablåns rumsligt och tidsmässigt bestämda tilltalsformer.³²

Tid och rum: produktionen av daglighet och offentlighet

På en mer övergripande nivå är tv-tablåerna anpassade till och väl-integrerade i såväl vardagslivets organisering som den nationella kulturens strukturer. De leder publiken genom dagen och veckan, och spänner över kalenderårets högtider, festligheter och ledigheter. Paddy Scannell lyfter fram radions och televisionens temporala organisering, och visar hur etermedierna när de institutionaliseras på 1900-talet snabbt blir en integrerad del i publikens vardagsliv, ja mer än så – de blir en central komponent i erfarenheten och upplevelsen av den moderna tiden och det moderna, dagliga livet: genom sin kalendariska funktion bidrar radio och tv till den historiska tidens stabilitet (*longue durée*), samtidigt som de ingår i den ständiga reproduktionen av vardagslivets mer föränderliga strukturer (*histoire événementielle*)³³ – det Scannell kallar för produktionen av (var)daglighet.³⁴ Man kan säga att radions och televisionens tablåer ständigt ”fyller tiden med tid”; de försäkrar oss att vi ”är” i tid, håller oss kontinuerligt uppdaterade i nuet. De fungerar synkroniserande och sammanhållande – paradoxalt nog genom att ord, bild och ljud abstraheras, reproduceras och cirkulerar på ett från den personligt förankrade rums- och tidsupplevelsen betydligt mer frikopplat sätt än i övriga massmedier.

I sin analys av de brittiska etermediernas sociala historia hävdar Scannell – i direkt polemik mot Jürgen Habermas – att med hjälp av radio och tv återställdes, eller rent av skapades, för första gången möjligheterna till en fattbar värld i nationsstaternas klassamhällen; en gemensam värld för hela befolkningen blev tillgänglig.³⁵ 1900-talets

etermedier hyllas som den allmänna nyttighet som på allvar förmår föra samman det moderna samhällets splittrade delar i en allomfattande gemensam kultur för en radikalt ny publik, nämligen ”alla” – något som snart är ett minne blott, hävdar Scannell, eftersom effekterna av fragmentariseringen är att allmänheten nu splittras snarare än förenas.

Viss kritik mot denna bild bör dock lyftas fram, inte minst ur ett representationsperspektiv. Som bland andra David Morley påpekar gör sig Scannell skyldig till en färdblind syn på vilka som kan sägas ha ingått i kategorin ”alla”, eftersom framväxten av den (politiska) kultur som det hänvisas till knappast var gemensam för alla nationens medborgare utan etniskt begränsad, det vill säga huvudsakligen ”vit”³⁶ – en kritik som med ett intersektionellt perspektiv kan utvidgas ytterligare och även riktas mot de svenska etermedierna:

Men frågan i detta sammanhang handlar framför allt om graden och effekten av fragmentariseringen: fyller inte den traditionella tablåtelevisionen trots allt fortfarande (på gott och ont) en sammanförande funktion? I Sverige har ju till exempel SVT:s julaftonssändning av *Kalle Anka och hans Vänner* sedan länge varit en del av den svenska julhögtiden, och är så än idag. Julen 2007 hade programmet 3,5 miljoner tittare. Under samma julhelg hade även programmet *Kungafamiljen 2007* en publik på 1,3 miljoner tittare, och *Tolvslaget på Skansen* sågs av drygt en miljon. Om man byter årstid är *Allsång på Skansen* ytterligare ett exempel på en televiserad (sommars)högtid som existerar i egen rätt. Poängen med dessa program, och ett flertal andra, är just deras tidsmässiga bestämning och/eller att de är direktsända – det är bara den tablåstyrda televisionen som förmår ge upphov till den starka känslan av här och nu, av ritual. Att titta på ovanstående program på YouTube skulle ge dem en helt annan innebörd. Ännu ett exempel är de i tiden regelbundet återkommande, rikstäckande nyhetsprogrammen som – även om nyheter på nätet numera är centrala inte minst för SVT – fungerar som samlingspunkt för miljonpubliker. Samtliga traditionella nyhetsprogram; *Rapport*, *Aktuellt* och *Nyheterna*, kan faktiskt sägas nå den numera generellt sett svårdefinierade ”stora publiken”.

Avbrott i rutinen: direktsändning av historiska skeenden

Historiskt sett är det endast mycket specifika händelser som kan störa de välorganiserade tablåerna, som bygger på rutiner och etablerade vanor, och slå ut de förannonserade programmen. Eller om man vänder på

resonemanget: det allra mest dramatiska sättet att sända tv på är genom att göra avbrott i de väloljade tablåerna, och ju fler kanaler som samtidigt sällar sig till varandra desto större effekt – ”mediehändelser”, med Daniel Dayan och Elihu Katz terminologi.³⁷ Händelser som på detta sätt tilldelas plats i tv-tablåerna, såsom stora sportevenemang, världskonflikter, bröllop, begravningar och katastrofer av olika slag, stör inte bara vardagsrytmen och förstärker redan betydelsefulla skeenden, utan drar också historiens största publiker, skänker legitimitet åt de samhällsinstitutioner som på olika sätt manifesteras genom dem, skapar upplevelser av nationell eller internationell tillhörighet och solidaritet, och kan till och med leda till omedelbara sociala och politiska förändringar. Kort sagt, det finns en omfattande struktur av sociala relationer som tv-tablåns rutiner och avbrott ingår i. Även på detta sätt utgör alltså tablån en central aspekt av den ständiga organisering av det sociala livet som rutinmässigt upprätthålls av televisionen.³⁸

För att illustrera och diskutera televisionens betydelse i detta avseende har jag valt att fokusera och närstudera en av de tyngsta händelserna i svensk historia, där televisionen fick en nyckelroll som kom att bli normerande för medieringen av stora offentliga händelser – Olof Palmes begravning.

Den 15/3 1986 begravs statsminister Olof Palme. Tv direktsänder begravningen och kortegen till gravsättningen. Sändningen tar sin början inne i Stadshuset, där tv-kameran på ett stilla, nästan omärkligt sätt följer ceremonin, samtidigt som två manliga kommentatorer ger ett fåtal, mycket kortfattade presentationer av högtidsstundens prominenta talare och deltagare. Ibland rör sig kameran ut över samlingen av sorgklädda människor, världens stats- och regeringschefer, svenska politiker och medlemmar ur kungahuset, eller fokuserar långsamt de talrika blomsteruppsättningarna, barnkören klädda i vita tröjor med texten ”Rör inte min kompis”, och sist men inte minst den vita kistan översållad av röda rosor.

Så småningom flyttar tv-kameran ut för att följa kortegen genom ett gråtungt Stockholm med flaggor på halv stång, och en kvinnlig kommentator tar över sändningen. Sakta, sakta går katafalken framåt och de röda fanorna utmed gatorna sänks i sorg när kistan passerar. All biltrafik är avstängd, allt är tyst förutom de dova trumslagen från kortegens långsamma färd genom Stockholm. En efter en faller stadens kyrkklockor in i sorgeringningen. Folkmassorna blir alltmer kompakta, de röda fanorna med svarta sorgflor fler och fler. Till sist når kortegen sitt slutmål där den närmaste familjen samlas kring

graven. Tv-kameran registrerar på behörigt avstånd medan de sorg-behängda röda fanorna formerar sig runt kyrkogårdens staket likt en mur. På avstånd ses biskopen förrätta gravsättningen, och kameran försvinner allt längre från platsen.

Det är en långsam och lågmäld direktsändning, mer än fyra timmar lång. Har man inte möjlighet att vara på plats i Stockholm, kan man alltså följa ceremonin till punkt och pricka i tv. Ja, kanske är det till och med något av ett påbud att följa tv-sändningen, som visas i båda kanalerna samtidigt? Vad ska man annars göra, en dag som denna, då landsorg är utlyst. Att titta på tv blir ett sätt att delta. Eller är det rent av så att det framför allt är genom televisionen som den nationella landsorgen manifesteras? Det är helt uppenbart att tv inte bara direktsänder och kommenterar denna offentliga händelse, utan att man faktiskt bokstavligen för samman och därmed också bidrar till den: ingen annanstans än framför tv-rutan kan man ju till exempel följa ceremonin i sin absoluta helhet. Men televisionen gör mer än så. Den uttrycker en slags förpliktelse³⁹, som handlar om lojalitet snarare än objektiv rapportering: såväl retoriskt som estetiskt återger, befäster och förstärker televisionen händelsens tyngd och betydelse. Tv sätter tolkningsramarna, som ur ett ideologiskt perspektiv förmodligen är så snäva de kan bli i tv-sammanhang: det är svårt att tänka sig att man som tittare kan göra en alternativ tolkning av det som händer i rutan. På så sätt är det också en uppvisning i auktoritet – vilket, paradoxalt nog, här tar sig uttryck i en television som spelar en underordnad, passivt observerande roll. Tv kompenserar tittaren för att inte vara på plats i så hög grad, att mediet ibland tycks nära att tangera sina egna gränser: under lång tid är tv-närvaron i Stadshuset helt tyst och okommenterad. Televisionen förefaller icke-existerande, vilket effektivt etablerar en känsla av att vara på plats. Först efter 45 minuter, då vi har sett de sista och viktigaste deltagarna; kungafamiljen och den närmaste familjen, anlända till de främsta platserna i Blå Hallen, hört barnkören sjunga och orkestern spela samt lyssnat till den nye statsministern Ingvar Carlssons darrstämde tal, tar den första tv-kommentatorn till orda. Överhuvudtaget är det nästan-frånvaron av tv-kommentarer som präglar den första delen av sändningen, vilket tillsammans med avsaknaden av visuella uttryck som illustrerar och därmed generaliserar känslor, gör att tyngdpunkten mycket konkret hamnar på den individuella upplevelsen, såsom den kommer till uttryck i detta specifika, sociala sammanhang.

I vissa avseenden underordnar sig alltså tv-mediet de yttre omständigheterna. Men det har också en synlig, närvarande roll. Genom små



Olof Palmes begravning den 15/3 1986.

detaljer påminns tittaren om kamerans existens, som när illusionen om den icke-närvarande kameran under minnesstunden i Stadshuset plötsligt punkteras av att en kamera i rörelse blir fullt synlig i det i övrigt så stillsamma rummets mittgång (den som tar närbilder på kistan), eller när stressade kameramän och fotografer ses springa utmed kortegevägen för att få bra bilder av katafalken och ett barn en kort sekund tittar rakt in i kameran och ler. Men detta är inget som utmanar verklighetskänslan, snarare tvärtom: genom att själva tv-mediet och transmissionsprocessen inkluderas, ofrivilligt eller ej, skapas ett extra lager i verklighetsupplevelsen som ”säger” till tittaren att vi är verkligen här, detta är precis vad som händer, vi har inte ändrat på någonting. När någon vinkar eller tittar in i kameran ”bevisas” att detta är direktsändning, och att det är ren natur som förmedlas. Samtidigt som den synliga kamerans verklighetsanspråk i en grundläggande mening är paradoxala, eftersom vi varje gång en kamera syns i bild kan vara bergsäkra på att det inte är just *den* kamera vi ser om överför verklighet – det vill säga, varje gång kameran på ett manifest sätt visar sig så ljuger den⁴⁰.

Men televiseringen innebär också att ett performativt element i allra högsta grad adderas och faktiskt blir en del av den offentliga händelsen, något som också bidrar till dess ideologiska och ceremoniella tyngd. Det är ju knappast en objektiv, neutral journalistisk hållning som den kvinnliga nyhetskommentatorn intar i förhållande till det som händer. I behärskade ordalag beskriver hon sorg och förtvivlan, guidar bland känslouttryck och olika historiska platser utmed korte-

gevägen, och skänker händelsen dess absoluta legitimitet och dignitet. Det är hon som är den magiska länken, både mellan de olika delarna i ceremonin, och mellan publiken och yttervärlden.

På så vis representerar hon inte bara sändningens samlade sekvenser, televisionen som samhällsinstitution, publiken eller nationen – utan den komplexa förbindelsen mellan dem. På ett nästan hyperrealistiskt sätt förenas hennes ord med bilderna på de sorgbehängda fanorna som sluter upp bakom katafalken och karavanen av svarta bilar, och till sist är så många att de tycks bilda ett enda stort rött hav som långsamt rullar framåt:

Nu börjar Olof Palmes sista färd genom hemstaden Stockholm, en färd som kommer att ta honom en sista gång förbi de platser där han levt och arbetat de senaste trettio åren. Det är ett gråtungt Stockholm med flaggor på halv stång. På Stockholms slott vajar den tvetungade flaggan på halv stång, något som annars bara görs för kungliga. Bara en gång tidigare har detta skett, på Dag Hammarskölds begravning.

Slutligen drar sig både kameran och kommentatorn hänsynsfullt undan och markerar tydligt gränsen mellan den offentliga händelsen och den privata familjeangelägenheten:

Med dessa texter vill nu Olof Palmes närmaste vara ensamma kring hans grav. Vi som följt honom hit ska lämna hans anhöriga och vänner vid den ännu öppna graven. Men många, många stannar kvar i sina tankar vid Olof Palme, stannar och hoppas att kampen mot våldet fortsätter, att Sverige förblir ett öppet samhälle, att det som Olof Palme utträttat lever vidare, att hans arbete för solidaritet och fred ska fortsättas av andra. Farväl Olof Palme.

Sändningen avslutas med att tv-kameran långsamt panorerer ut över riksdagshuset, slottet och Stads- huset. Några bilder på de tidigare tomma gatorna, där trafiken nu sakta har kommit igång igen, som för att markera en viss normalisering och därmed slutet på ceremonin/sändningen. Till sist en stillbild på en röd ros.



Begravningens sista bild.

Avslutning

Tv handlar om en mängd olika saker, används på många sätt och ger upphov till skilda upplevelser. Men på en mer övergripande nivå har tv en aktiv roll när det handlar om hur vi upplever och tänker om oss själva, och om andra. Vår sociala värld är medierad och televisionen bidrar till att skapa den värld som sedan re-representeras i tv-rutan/på tv-skärmen. Det betyder i sin tur att televisionen ingår i en omfattande struktur av sociala relationer, som existerar på flera olika plan; medvetet och omedvetet, uttalat och underförstått, rationellt och känslomässigt. I ett försök att åskådliggöra några av den traditionella televisionens specifika funktioner och roller i detta sammanhang, går det att urskilja fyra olika dimensioner, som både hakar i och förstärker varandras betydelser.

För det första är den traditionella televisionen förknippad med vissa mediespecifika upplevelseformer. Upplevelsen av verklighet; av ett här och nu, hänger i hög grad samman med tv-mediets tablåstrukturer, något som är centralt inte minst när det gäller direktsändning av stora nationella eller internationella händelser, där tv på olika sätt bidrar till de historiska skeendenas förlopp och betydelser.

För det andra har den traditionella televisionen utvecklat en central roll för samhällets nationella kultur och offentlighet; dels genom sin sammanhållande, synkroniserande och kalendariska funktion, dels genom den mediering mellan det privata och det offentliga som sedan 1900-talets början har varit en av etermediernas mest framträdande kommunikativa egenskaper. Det vill säga, den tablåorganiserade televisionen är en konstituerande del av den nationella kulturen, och i förlängningen också en del av den nationella offentligheten.

För det tredje får den traditionella televisionen nya betydelser i ett multi-tv-system. Vi lever i ett samhälle präglad av stress och tidsbrist, och de moderna "on demand"-tjänsterna framställs gärna som en lösning på problemen som, förutom att tillgodose ett vitt spektrum av individuella preferenser och önskemål, också sparar tid åt stressade nutidsmänniskor. Men ständigt närvarande, ofta osynkroniserade vallsituationer ger i själva verket lätt upphov till mer, snarare än mindre, stress. Den framtidsvision som diskuterades tidigare, med ett enormt utbud av tv-kanaler och programstoff från hela världen, innebär inte bara att man kan välja utan också att man tvingas välja bort, vilket i sin tur förutsätter överblick och kännedom om såväl alternativ som vad man eventuellt går miste om. En television utan tider kan med andra ord vara extremt

tidskrävande. Risken är att en vardag fylld med ständiga, mer eller mindre viktiga val leder till ett slags utmattningstillstånd, skriver John Ellis, som till slut upplevs som så betungande att det föder en nostalgisk längtan efter bestämda tider, mönster och vanor.⁴¹ Mot den bakgrunden får den traditionella tv:n med sina tablåer en ny funktion, som ett slags frizon där vi inte hela tiden behöver välja utan kan flyta med i programströmmen, där oväntade möten kan uppstå, och vi stundtals till och med kan ägna åt oss ett avkopplande ”slötittande”. Med sina rutiner och begränsningar, sin regelbundenhet och överskådlighet blir tablåtelevisionen en befrielse från den kanske inte alltid självvalda valfriheten.

Sist men inte minst är den traditionella televisionen en allmänt tillgänglig television. Det som i början på 1900-talet utgjorde tekniska begränsningar definierade samtidigt etermedierna som allmän nyttighet, och blev så småningom kärnan i de nationella public service-konstruktionerna. Den tekniska och ekonomiska utvecklingen har de senaste decennierna på många sätt varit revolutionerande, inte minst ur ett publikperspektiv, men är knappast entydig: å ena sidan skapas utrymme för en mångfald nya publikker som är beredda att betala ett mer eller mindre högt pris för de medieprodukter och tjänster som erbjuds. Men de ekonomiska drivkrafterna ger också upphov till en fortsatt jakt på stora publikgrupper, eftersom stora publikker betyder stora annonsintäkter.⁴² Utan en television med de krav på allmän tillgänglighet, mångfald och bredd som har utvecklats i anslutning till och i hög grad förutsätter kanal- och tablåstrukturer, ställs vi kanske inför en situation där masspubliken, trots rykten om motsatsen, överlever, men endast som den ”produkt” som säljs till annonsörerna, samtidigt som det mer specifika medietbudet blir tillgängligt enbart för mindre, och i förlängningen betalande, publikker.

NOTER

1. *Aftonbladet*, 1974-06-15.
2. *Röster i Radio-TV*, nr. 20, 1974.
3. Jämför Umberto Eco, ”Den tabte genneemskuelighed”, *Middelalders genkomst og andre essays* (Köpenhamn: Gyldendals, 1989).
4. Jämför Trine Syvertsen, *Public Television in Transition: A Comparative and Historical Study of the BBC and NRK* (Oslo: NAVF, 1992).

5. Richard Collins & Cristina Murrone, *New Media Policies* (Cambridge: Polity Press, 1997), 7.
6. Se vidare Anna Edin "Times have changed", *Nordicom Review*, nr. 2, 2006.
7. Se till exempel dokumentet *SVT. Fri Television i världsklass: strategi mot 2009*, www.svt.se, 2008-01-16, samt SVT:s senaste public service-uppföljningar, www.svt.se, 2008-01-16.
8. Jämför Anna Edin & Kristina Widestedt, *Publik sökes* (Stockholm: Institutet för mediastudier, 2002).
9. Martin Jönsson "Året då nät-tv blev större än DVD-spelaren", 2008-01-03, <http://blogg.svd.se/reklamochmedier?id=5679>.
10. *SVT. Fri television i världsklass: strategi mot 2009*, 18.
11. Jämför Jönsson, 2008-01-03.
12. Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form* (London: Routledge, 1975/1990).
13. Williams 1975/1994, 26ff.
14. *Ibid.*, 26.
15. Intervju Hans Bonnevier, före detta planeringschef SVT (2000-08-15).
16. Maria Curman, i *ViPåTV*, nr. 5, 2000
17. Intervju med Thomas Nilsson, dåvarande programplaneringschef SVT (2000-12-21)
18. *ViPåTV*, nr. 5, 2000.
19. Intervju med Hans Bonnevier, före detta planeringschef på SVT.
20. Tom Alandh, i *ViPåTV*, nr. 28, 2000.
21. Se till exempel Ien Ang, *Desperately Seeking the Audience* (London: Routledge, 1991).
22. *Radion och televisionens framtid i Sverige* SOU 1965:20 s 72ff.
23. *Tvåkanalsystemet i TV. KANUT – Sveriges Radios utvärdering av tv 1969–1974*, (Stockholm: Sveriges Radios förlag, 1975), 111f.
24. *Ibid.*, 166.
25. *Ibid.*
26. Se Anna Edin, *Den föreställda publiken: programpolitik, publikbilder och tilltalsformer* (Stockholm/Stehag: Symposion, 2000).
27. Se *Sverigekanalens måldokument* 1987.
28. Jämför John Ellis, *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty* (London: IB Tauris, 2000), 145.
29. Henrik Søndergaard, *DR i TV-konkurrencens tidsalder* (Fredriksberg: Samfundslitteratur, 1994).
30. Se Trine Syvertsen, *Den store Tv-krigen: Norsk allmenfjernsyn 1988–96* (Bergen/Sandviken: Fagbokforlaget, 1997), 130.

31. John Ellis, *Visible Fiction: Cinema, Television, Video* (London: Routledge, 1982), 112ff.
32. Jämför Stuart Hall, "Encoding/Decoding", Stuart Hall red. *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies* (London: Hutchinson, 1980).
33. Braudel, citerad i Paddy Scannell, *Radio, Television and Modern Life* (Oxford: Blackwell Publisher Ltd, 1996), 175.
34. Paddy Scannell, 1996, 149.
35. Paddy Scannell, "Public Broadcasting and Modern Public Life", *Media, Culture & Society*, vol. 11, nr. 9, 1989.
36. David Morley, "Broadcasting and the Construction of the National Family", *The Television Studies Reader*, Annette Hill & Robert C. Allen red. (London: Routledge, 2004), 429, som i sin tur hänvisar till Yasmin Alibhai-Brown, "Whose Beed is it Anyway?", *Global Thinking: Foreign Policy Centre Newsletter*, sept. 1999, London (referens enligt Morley)
37. Daniel Dayan & Elihu Katz, *Media Events: The Live Broadcasting of History* (London: Harvard University Press), 1992.
38. Jämför Paddy Scannell, 1989.
39. Jämför Dayan & Katz, 91.
40. Jämför Eco, 1989, 71.
41. Ellis, 2000, 171f.
42. Jämför till exempel Denis McQuail, *Audience Analysis* (London: Sage, 1997), 131.

Per Vesterlund

Filmkrönika – filmkritik i ljud och bild

EN KORNIG SVARTVIT film. I bild ses den amerikanske regissören Sam Peckinpah ivrigt rökande. Ett brottstycke ur den dialog vi åhör:

Nils-Petter Sundgren (utanför bild): "What do you think about this youth revolution?"

Sam Peckinpah: "I think it's great. It is absolutely fine. I think that I have been involved in it for many years without even knowing it."¹

Sekvensen är hämtad ur ett 17 minuter långt reportage från filmfestivalen i Venedig 1970 där Sundgren dels intervjuar nämnde Peckinpah med anledning av hans senaste film *The Ballad of Cable Hogue*, dels samtalade med Peckinpahs landsman Michael Wodleigh som presenterar sitt långa filmdokument från Woodstockfestivalen.



Sam Peckinpah, intervjuad i
Filmkrönika, 10/7 1970.

Hur mycket av inslaget som slutligen visades i det program det var avsett för – *Filmkrönika* – går inte att utrona av materialet från tv:s arkiv. Ämnesvalet och attityden inför de bägge

amerikanska regissörerna är dock tydlig. Sundgren – vid tiden programledare och redaktör för programmet – väljer över lag frågor som i hög grad ligger i linje med tidens radikala strömningar. Dessutom visar han en medvetenhet om hur amerikansk mytologi och genrefilm just hade börjat stå i fokus för samtidens internationella (akademiska) filmkritik. Peckinpah får frågor om moral och samhällskritik, frågor som i intervjun hanteras såväl med förtrogenhet och respekt för hollywoodsk genretradition som med hänvisningar till den höglitterära amerikanska bakgrund (scenuppsättningar av Tennessee Williams et cetera) som Sundgren initierat vet att regissören också har en fot i.²

Film som moralisk förpliktelse

Nils-Petter Sundgrens hållning gentemot populärfilmen i intervjun med Peckinpah är inte helt representativ för de attityder gentemot filmmediet som kännetecknar *Filmkrönika* under perioden. I en intervju med den svenske producenten Inge Ivarsson (Bisonfilm) fem år tidigare är tonläget mot populär filmtradition mindre försonligt än i mötet med den amerikanske westernregissören. Intervjun med Ivarsson är en av flera där filmåret 1965 sammanfattas och motiveras delvis med att Ivarsson låg bakom höstens stora svenska succé, *Morianerna*, en thriller i regi av Arne Mattsson. Sundgren ställer Ivarsson mot väggen:

Nils-Petter Sundgren (utanför bild): ”Vad är avsikten med de filmer som Bisonfilm har gjort?”

Inge Ivarsson (i halvbild rökande cigarr): ”Först och främst är avsikten att vi ska kunna roa en viss publik, den publik vi behöver för att det ska kunna bli en affär av de filmer vi gör. ”

Nils-Petter Sundgren (fortfarande off-screen): ”Du har gjort de här filmerna: Tre dar i buren, Tre dar på luffen, Blåjackor, Bärsärkarna, Morianerna. Tycker du att det är bra filmer själv?”

Inge Ivarsson (nu i närbild): ”Fyra femtedelar av dem har varit mycket bra kassafilmer.”

Nils-Petter Sundgren: ”Det var inte det jag avsåg bara. Tycker du det är bra som film?”³

Ett tredje nedslag – nu från 1967 – ger ännu en ingång till *Filmkrönikas* (och Sundgrens) cinematiska och kulturpolitiska värdegrund i det slutande sextioalet. I detta avsnitt besöker Sundgren München. Det nya västtyska filmundret ska nagelfaras. På några år har man lyckats med

något som den svenske kulturkorrespondenten inte hade trott vore möjligt. Den västtyska filmen har frigjort sig från kommersialismens bojor och börjat kommentera samhället. Stående mitt i den sydtyska metropolen kommenterar Sundgren skeendet:

Vet ni vad: om någon för bara ett år sagt till mig: Om ett år står du i München och rapporterar om den nya unga västtyska filmen – något av det mest spännande och vitala som hänt just nu i Europa – så hade jag säkert skrattat åt honom – eller åt henne. [kameran rör sig under denna passage ner över ett klassicistiskt monument, sedan ett klipp till Sundgren i frontal halvbild] Innan hade det varit så sedan 1945 att den tyska filmen – den västtyska – legat i händerna på affärsmän som sett filmen som affärer – inte som moralisk förpliktelse, inte som konst, inte som samhällskritik. Staten har inte gjort mycket den heller, den har hållt sig passiv mycket länge, och allt det här har lett till en kvalitetskris [...] kvalitetskris då den tyska film som gjort de senare åren varit lealös, ryggradslös, utan kraft; den har sneglat ängsligt åt publiken, och den del av publiken som minst intresserar sig för kvalitetsfilm.⁴

Dessa tre exempel från sextiotalets andra hälft representerar mer än en specifik filmkritiker, eller ens ett specifikt tv-program. De tre sekvenserna från programmet *Filmkrönika* ger oss tillträde till ett förhållningssätt inför filmmediet i en filmkultur stadd i kraftig förändring.



Nils Petter Sundgren i München,
Filmkrönika, 1/3 1967.

Till ett nationellt filmpolitiskt projekt där tv:s filmkrönikor syns inta en central position i den svenska offentlighet där kvalitetsfilm blir ett honnörsord,⁵ men också till en internationell konstfilmdiskurs som under sextiotalet kommer att transformera synen på filmen som konststart och som massmedium. Sextiotalet är inte bara en tid då en kostfilmsinstitution slutligen etableras – för att tala med Steve Neale eller med (från en svensk horisont) Lars

Gustaf Andersson.⁶ Det är också en tid då filmen tillägnas ett politiskt intresse. Det slutande sextiotalet, med året 1968 som privilegierad nod, har ju mytologiserats som revoltens era.

Att konstnärligt uttryck och politisk medvetenhet går hand i hand i det inslag om den västtyska filmen som ovan återgetts kan alltså kny-

tas till olika förändringsprocesser: en medial och en politisk. Den mediala förändringsprocessen där filmen får en mer respektabel roll i den kulturella offentligheten är intressant inte minst i och med att just tv-mediet här i hög grad kan ses som en central bakgrundsfaktor. I och med televisionens ankomst utmanades biografen som central audiovisuell arena. Detta mediala tronskifte kan mot en nationell fond illustreras med hur landets biografier efter 1956 års rekordstora publik på nära 80 miljoner besök, 1963 hade tappat mer än halva sitt publikunderlag. Samma år kunde man efter sju år med reguljär svensk tv räkna in 1,8 miljoner licensinnehavare.⁷

Filmkritik och television

Att studera tv-mediets egenart och mediespecifika drag i förhållande till biografifilmen är en etablerad strategisk utgångspunkt för såväl generellt syftande tv- och filmestetiska diskussioner, som för analyser av särskilda filmer eller tv-produktioner. Även produktionsmässiga skärningspunkter har kommit att uppmärksammas. Man kan exemplifiera dessa olika ingångar till relationen film/tv med hur William Boddy i *Fifties Television: The Industry and Its Critics* beskriver Hollywoods tidiga interaktion med televisionen, med hur Jane Shattuc i *Television, Tabloids and Tears: Fassbinder and Popular Culture* beskriver hur det västtyska filmunder som Nils Petter Sundgren ovan fått beskriva också är en del av en nationell tv-kultur, eller med hur Jane Stokes i *On Screen Rivals: Cinema and Television in the United States and Britain* låter en hel monografi kretsa kring representationen av television i biografifilm.⁸

Mindre omtalad och prövad är televisionens potentiella betydelse för olika filmrelaterade kulturella fält i en bredare bemärkelse. Eller – hur ett nytt medium gör ett gammalt medium tänkbart på ett nytt sätt. Tv fungerar exempelvis med sina visningar av långfilm avsedd för biograf som en sorts gigantiskt filmarkiv och riksbiograf.⁹ Jag har i andra sammanhang diskuterat just denna aspekt av mötet mellan television och film ur såväl filmhistoriska och filmkulturella perspektiv, som från en mer generaliserande mediehistorisk synvinkel. I denna artikel kommer jag istället att göra några nedslag i filmkritik och i filmhistoria i den svenska allmännyttiga televisionen för att – främst utifrån programmet *Filmkrönika/Filmkrönikan* – diskutera hur filmmediet representerats och diskuterats i det medium som efterträder just filmen som dominerande visuellt massmedium.¹⁰

Televisionens funktion som ett forum för visualiserad filmkritik är

alltså ett fält som både anknyter till en generell mediehistorisk diskussion om förhållandet mellan film och tv och till mer renodlat filmrelaterade fält. Filmkritik i dess olika former har av David Bordwell, Barbara Klinger eller Janet Staiger undersökts ur såväl mer principiella perspektiv (hur tolkas, analyseras och värderas film?) som ur specifika historiska perspektiv: hur har särskilda filmer eller filmpersonligheter (auteurer, stjärnor) kanoniserats eller fått betydelse i en filmkulturell historisk kontext?¹¹ Offentliga röster kring film kan också användas till mer vittsträvande resonemang om filmkultur – till studier av förhållandet mellan publik, filmbransch och politisk makt ur institutionella eller mentalitetshistoriska perspektiv.¹² Sällan har dock andra medier än tryckta (dagspress, tidskrifter, veckopress, böcker) lyfts fram i sammanhanget. Ett undantag är Su Holmes studier av hur brittisk filmkultur under femtiotalet integreras med det nya tv-mediet. I ett antal program – som Holmes till och med ser som företrädare för en bortglömd genre – får biograffilmen en huvudroll. *Current Release* (BBC 1952–53), *Picture Parade* (BBC, 1956–62) och *Film Fanfare* (ABC 1956–57) är exempel hon ger på program som fungerar som en del av den samtida (nationella) filmkulturen. Holmes poängterar hur just begreppet filmkultur är mer relevant än begreppet filmkritik vad gäller dessa filmprogram, då de snarare fokuserar på stjärnor och premiärer än på att ge kritiska omdömen om de filmer som presenteras.¹³

I vårt land hanteras filmen lite annorlunda i televisionen. Här det inte irrelevant att – inte minst under just de tidiga åren – tala om filmkritik i detta sammanhang. *Filmkrönikan* heter alltså det svenska tv-program som sannolikt haft störst nationell betydelse som visuell filmkritisk arena; ett program som under sina fem decennier närmast blivit en institution i svenskt filmliv. Man skulle i och för sig kunna se *Filmkrönikan* (och liknande program) som blott en variant av pressens filmkritik förflyttad till ett annat medium: Enskilda filmer värderas och tolkas, sedan tidigt nittiotal också med en betygssättning hämtad från tabloiderna (och som vi idag också kan se i morgontidningarna). Intervjuer och reportage genomförs om aktuella filmhändelser.

Några centrala aspekter hos *Filmkrönikan* – det performativa inslaget med en filmkritiker i bild (som talking head eller som soffsittare) eller de frekventa citaten från aktuella filmer – problematiserar dock jämförelsen. Dessutom gör televisionens snabba genomslag i Sverige att programmet sannolikt kan tillmätas större vikt på nationell nivå än någon tryckt motsvarighet – inte minst under den enkanliga eran. Televisionens filmkritiker blev snabbt offentliga celebriteter på ett – får

man anta – helt annat sätt än pressens (eller radions) motsvarigheter. Nils-Petter Sundgren, som 1963 efterträdde Arne Weise respektive Gunnar Oldin som huvudansvarig för *Filmkrönika* (som programmet då ännu hette), kom under många år att fungera som en nationell symbol för seriös filmkritik. Efterträdaren Gunnar Rehlin fick senare (1994–1998) snarast rollen av pretentiös cinefil. Av senare års programledare märks kanske främst Orvar Säfström som mer framstår som ung filmentusiast ("film-nörd" eller "fan") än tidigare mer distingerade föregångare.

I centrum för *Filmkrönikans* programform står inte bara värderingen av de enskilda filmerna. Citat från de filmer som recenserats samt intervjuer med aktuella representanter för filmkulturen (regissörer, skådespelare, producenter, politiker etcetera) har sedan starten hört till de stående inslagen. Urvalet av de filmcitats som fyllt filmkrönikorna (och andra filmprogram) har självfallet oftast sin grund i filmbolagens marknadsföring, men presenteras ändå som del i en normativ filmkritisk diskurs. Denna normativa diskurs är föränderlig. Attityderna gentemot filmmediet, tv-publiken och de filmer som presenteras ser inte likadana ut 1956 som 2007. Självfallet lever programmet i hög grad i symbios med en omgivande filmkultur – filmutbud, politiska strömningar, kulturteoretisk jargong eller publik popularitet styr i hög grad innehållet. Den visuella formen leder dock till retoriska grepp (såväl medvetna som mer omedvetna tidstypiska inslag) främmande för pressens dagskritik eller tidskriftsartiklar och böcker. Dessutom utgör *Filmkrönikans* institutionella hemvist – den nationella televisionen – ytterligare en aspekt som fjärrmar den från andra röster i den filmkulturella offentligheten. Med sitt allmännyttiga uppdrag får programmet en potentiellt annorlunda uppgift än en dagstidning. Hur förhålla sig till en politiskt initierad filmpolitik? Hur agera gentemot filmrelaterade myndigheter som biografbyrån?

Det finns självfallet andra möjliga undersökningsobjekt inom tv än just *Filmkrönikan* värda att ta fasta på i sammanhanget. Presentation av långfilmer, retrospektiva seriers estetiska kapp, filmers programställning, programpresentatörers sätt att introducera särskilda filmer, inbjudna experter som filmpresentatörer eller debatter om film är alla delar av en visualiserad filmkritik och filmhistoria. Man kan också dra diskussionen än längre och fundera över hur man i televisionen styckar upp spelfilm och använder som illustrationsexempel eller som källmaterial i exempelvis historiska kompilationsdokumentärer. I denna text kommer jag dock främst att diskutera ett antal inslag från pro-

grammet *Filmkrönikan*, även om punktvisa hänvisningar kommer att göras till andra närbesläktade och angränsande tv-produktioner som dels aktualiserar samtida film, dels använder sig av historiskt filmmaterial.

Jag kommer i första hand också att uppehålla mig just vid programmets första decennier, den period då fenomenet television så snabbt transformeras från exklusiv nyhet till en vardagsvara vars skugga faller tungt över biograf-filmen, vilken samtidigt blir både undanskuffad och upphöjd. Filmen blir konst och historia – inte minst i dialog med tv-mediet. Samtidigt skriver också ett program som *Filmkrönikan* historia – genom programmet får vi i intervjuer och debatter ett filmhistoriskt källmaterial som med sina audiovisuella kvaliteter kan utgöra ett komplement till traditionell empiri som pressmaterial, bolagsdokumentation eller privat korrespondens. Artikelns syfte skulle alltså delvis kunna beskrivas som ett generellt syftande försök att använda televisionen som en filmhistorisk källa, samtidigt som en specifik filmhistorisk kontext utgör fallstudien. Det är inte minst i mötet mellan den nya svenska filmpolitiken som ser ljuset med filmreformen 1963 och den allmännyttiga televisionen, som ett program som *Filmkrönika* blir intressant.¹⁴ Vad händer när ett tydligt uttryck för kulturpolitik reflekteras i ett annat? Hur syns tidens filmpolitiska strömningar i televisionens närmande till filmmediet? Märks det i ett program som *Filmkrönika* att en akademisk disciplin formeras kring filmmediet? Huvudsakligen ligger fokus i artikeln alltså på relativt tidigt material – men några nedslag i perioden från 1980 och fram till idag används för att inte minst undersöka programmets förmåga att behålla sin trovärdighet i ett förändrat tv-landskap. Som Anna Edin skriver i sin artikel om tv-tablåer i denna bok så kännetecknas åttiotalets public service-television av en vilshenhet, en desorientering som accentueras när hotet från de kommersiella kanalerna blir verklighet i slutet av decenniet.

I takt – och i otakt – med tiden: kritikens funktion och tilltal

Om vi återgår till våra inledande exempel så är de inte bara tidstypiska. Det något paradoxala faktum att två män i medelåldern sitter och samtalar om ett ungdomsuppror som vore det deras är visserligen en händelse som sannolikt endast kunde ske i efterdyningarna av omvälvningarnas 1968. Samtidigt finns i både samtalet med Peckinpah och i presentationen av den unga västtyska filmen en allt annat än självklar

attityd till filmanalys som kännetecknar Sundgrens sätt att resonera om (och med) de filmare som fokuseras i programmet.

I en intervju med Alan J. Pakula 1974 med anledning av den nyläppta thrillern *Parallax View* gör Sundgren precis som i samtalet med Peckinpah en koppling till det samtida amerikanska samhället. Diskussionen med Pakula leds snart in på filmens uppenbara affinitet med den aktuella Watergate-affären. Filmens paranoida stämningar hänförs dock vidare till en kris som inte bara rör de politiska institutionerna – det är västerlandet och kapitalismen som borgar för paranoian. Det är också sällan som estetiska frågor fyller *Filmkrönikan* under dessa år. Under Sundgrens ledning blir det snarare ”filmen som moralisk förpliktelse” och som samhällskritik än filmen som konst (eller för den delen som underhållning) som kännetecknar programmets innehåll.



Alan J. Pakula intervjuad i
Filmkrönika, 28/10 1974.

David Bordwell har i sin ofta citerade generalmönstring av tolkningsverksamhet i offentlig och akademisk filmkritik, *Making Meaning*, kategoriserat olika tolkande och deskriptiva förhållningssätt hos kritiker. Av störst intresse i detta sammanhang är förhållandet mellan implicita och symtomatiska tolkningsstrategier. I det förstnämnda fallet avser analysen att fånga en inbyggd mening i verket – en mening som är filmens eller rent av regissörens egen. I den symtomatiska tolkningen flyttar betydelseskapaandet ett steg utanför verket – filmen blir ett uttryck för, eller ett symptom på, externa strukturer. Dessa strukturer kan vara samhällsrelaterade eller mediala.¹⁵ Som vi ser i exemplet *Parallax View* från 1974 finns hos Nils Petter Sundgren en tendens att glida mellan dessa två förhållningssätt när Alan J. Pakula själv tillfrågas om huruvida hans filmer kan ses som uttryck för samtida politiska spänningar; spänningar som inte bara hänförs till en nationell kontext utan som också av Sundgren framhålls som symtomatiska för en hel samtid. Liknande strategier, att samtidigt tolka in omedvetna underliggande ideologiska funktioner i filmer och utsätta upphovsmännen för dessa tolkningar, finns i flera inslag i programmet genom åren. *Filmkrönikan* ger alltså såtillvida prov på ett lite annorlunda förhållningssätt till filmtolkning i jämförelse med Bordwells taxonomi: symtomatiska uttryck tillskrivs paradoxalt nog upphovsmännamässigt uppsåt.

Just denna normativa emfas på en medveten samhällstillvändhet är ett tecken i tiden i det tidiga sjuttioalet. I sin översikt av litteraturkritikens funktion i nordisk dagspress *Kritik av kritiken* har Tomas Forser beskrivit sextio- och sjuttioalets ideologikritiska doxa: "Till honnørsorden i vänsterkritikernas texter hörde 'medveten', 'stark', 'avslöjande', 'klar', 'viktig', 'väsentlig', 'optimistisk', 'rak', 'tydlig', 'riktig' o.s.v. i den mimetiska poetikens lexikon."¹⁶ Det är lätt att finna paralleller med denna bild av tiden i fråga i *Filmkrönikan* åren runt 1970. När Roy Anderssons genombrottsfilm *En kärlekshistoria* 1970 anmäls inför sin premiär beskrivs den exempelvis inte så mycket med de stilmässiga grepp som för senare betraktare framstått som så särpräglade såväl för filmen som för dess regissör, det är snarare dess bild av det samtida samhället som noteras.

Om vi vänder åter till det sena femtiotal då Gunnar Oldin leder programmet ser vi ett väsensskilt förhållningssätt. En intervju med den brittiska skådespelaren Anthony Quayle 1959 kan exemplifiera. Till skillnad från intervjuer som citerats med regissörerna Pakula och Pekinpah – eller från intervjuer med filmskådespelerskor som Jane Fonda och Valerie Perrine vilka i temakrönikan *24 flickor i sekunden: ett program om kvinnobilder på bio* 1973 också utsätts för ideologikritiskt inriktade frågor – var attityden då mer försynt.¹⁷ Quayle får visserligen frågor som rör estetik och konstnärlig kontroll, men den tydliga politiska agenda som blir så central i det slutande sextioalet finns ännu inte manifesterad.¹⁸

Även Oldins förhållningssätt transformeras dock med tiden. När han 1972 gör en serie program – *Svenskarna i skrattpengeln* – med utgångspunkt i svensk filmhistoria är vördnaden inför såväl enskilda verk, skådespelare som regissörer borta. Genom nedslag i svensk filmhistoria beskriver Oldin nu hur populärfilm – främst komedi – kan spegla underliggande konflikter i ett samhälle. Några internationella nedslag görs för att belysa genrens betydelse (Harold Lloyd, Mack Sennett) men det genomgående audiovisuella materialet är inhemskt. Intressant är att ytterst få av de filmexempel som illustrerar de nationella mentalitetshistoriska strukturerna namnges. Ofta anonyma korta klipp från filmer med icke alltid namngivna aktörer (vi ser Nils Poppe, Thor Modéen, Åke Söderblom etcetera) får i de fyra halvtimmeslånga programmen representera teman som svenskhet, kärlek eller vårt förhållande till myndigheter, allt under ciceronen Oldins ledning.¹⁹ Ett undantag från anonymiteten finns. Jan Halldoffs då aktuella filmkomedi *Firmafesten* (1972) används genomgående som ett samtida exempel på att de strukturer som de äldre filmerna får illustrera

fortfarande existerar. När det gäller Halldoffs film kommer dessutom ett normerande tonläge in i programmet: *Firmafesten* bedöms vad gäller kärlekstematiken som företrädare för en nu mjukare linje: ”det glimmar till av ömhet”, och den scen där lagerarbetaren Nisse Hallberg skäller ut en tom chefsstol ses som ett uppfriskande brott mot en traditionellt sett förhärs-kande svensk arbetslinje. Programmets enda samtida namngivna exempel förlänas alltså ett reflekterande medvetande om de underliggande strukturer för vilka de historiska exemplen blott förblir omedvetna anonyma uttryck.



Kategoriserande filmpedagogik:
Svenskarna i skrattspeglarna, 1972.

Samtidigt som samtida filmare avkrävs politiskt ansvar, relateras till produktionsmässiga och filmpolitiska sammanhang eller betraktas som medvetet reflekterande sanningssägare, fräntas alltså äldre filmer denna sin mest omedelbara kontextualitet. Filmmediet antar formen av en föreställd kausal spegel av en gången samtid. Äldre populärfilm kategoriseras som symptom på samhällseliga spänningar och givna historiska kontexter – medan enskilda filmare i nuet ses som potentiellt självständiga aktörer. I detta lite motsägelsefulla förhållningssätt kan drag av såväl tidens marxistiska strömningar som en strukturalistisk teoribildning läsas in. Oavsett dessa (medvetna eller omedvetna) politiska och teoretiska hållningar finns i televisionens filmkritiska ansatser under åren runt 1970 en frapperande ambition att ta filmmediet på allvar, en ambition som inte minst visar sig i Oldins försök att förmedla en nationell mentalitetshistoria genom en uppsättning filmklipp. Allvaret kännetecknar också längden på de inslag som visas. Många intervjuer i filmkrönikan är påfallande omfångsrika och de enskilda programmen har ofta konkreta och ambitiösa teman.

Den ideologikritiska doxan var inte outslitlig. Även åttiotalet innebar en attitydförändring. Den filmkrönika som i december 1982 presenterar Ingmar Bergmans stora avsked från filmkonsten – *Fanny och Alexander* – inleds på ett sätt som vore totalt främmande bara några år tidigare. Programmet började nu med amerikansk västkustdoftande instrumental jazzrock med drag av funk och disco. Vinjettens logotyp skrivs på tidstypiskt manér med pastellfärger (grönt och lila) på svart botten och interfolieras av en uppsättning blinkande stjärnor. Vinjetten följs sedan av ett par mycket korta klipp från Bergmans film samt

från Hans Ivebergs *Gräsänklingar*, innan en dunkel studiointeriör över texten "filmsmakarna" fyller bilden. I studion ser vi två personer, en man och en kvinna (mannen är Henrik Järrel), vid ett bord dukat med tänd ljus, ett par vinflaskor och var sitt glas. De har i denna sketch (som det ju är frågan om) begåvats med namnen Siv-inger och Jöns-Henrik. En dialog följer:

Siv Inger: "Hör du Jöns Henrik, vad säger du om den svenska filmskörden? Har det varit ett fint år?" [Bägge dricker eftertänksamt och andaktsfullt ur vinglasen.]

Jöns Henrik: "Ja, det är väl ingen stor årgång direkt. Lite flackt i smaken, och med en syra utan karaktär. Undantaget är naturligtvis det gamla märket Bergman. Som har en stor och fyllig kropp. *Fanny och Alexander* smakar verkligen fint. Vilket underbart poetiskt namn egentligen, *Fanny och Alexander*."

Sketchen är en uppenbar passning till familjeunderhållningen *Nöjesmaskinen* och inslaget "Finsmakarna", med bland andra Carl-Jan Granqvist, där man med liknande koreografi och upplägg gjorde lätt-



Filmsmakarna, *Filmkrönikan*, december 1982.

samt hållna kulinariska iakttagelser. Efter denna korta sketch klipps snabbt till en excerpt från en film med Thor Modéen, innan Nils Petter Sundgren iklädd ledig men elegant rutig kavaj inleder en diskussion om hur man allt oftare återvänder till trettioalets komedivärld i svensk film.

God film är alltså inte längre främst en moralisk förpliktelse. Sketchens lätt-samt ironiska tonläge till trots markerar den något av ett paradigmskifte: film

har numera också ett estetiskt egenvärde. Kvalitetsfilm blir under åttio-talet något annat än samhällsengagemang, det blir också ett konsumtionsobjekt för finsmakare. När Gunnar Rehlin 1993 tar över ledarskapet för programmet införs en än mer konsumentorienterad parameter, betyget. Man väljer till att börja med smultron som symbol, något som senare ersätts av biostolen. Även i symbolvalet finns en tydlig agenda. Smultronet har en tydlig släktskap med filminstitutets nationellt film-historiska värden med kopplingen till Ingmar Bergmans *Smultronstället* (1957), en film som tidigare fått ge namn till SFI:s butik och som sedan sextioalet figurerat i Svensk filmindustris explicit riktade satsningar på

smalare kvalitetsfilm i speciella salonger. Tjugohundratalets biostol signalerar i sin tur snarare en filmkultur som innebär fritid och avslappning. Moraliska förpliktelser och finsmakeri ersätts nu av ett än mer konsumtionsinriktat tilltal. Film är i första hand varken konst eller politik, det är en vara som används i underhållande syfte och vars beståndsdelar kan bedömas med fasta kriterier. Hösten 2007 delas således det femgradiga betyget i tre underkategorier – foto, manus, skådespeleri – som tillsammans vägs in i ett sammantaget omdöme. Premiärprogrammet i september 2007 inleder en av de två programledarna, nykomlingen Navid Modiri (som beledsagar Andrea Reuter) med orden ”det har aldrig varit mer OK att vara filmnörd än idag”.²⁰ Nils Petter Sundgren kommenterar sorgset vad som hänt hans gamla skötebarn i en efterföljande artikel i kvällstidningen *Expressen*: ”När jag såg *Filmkrönikans* säsongspremiär i måndags kväll undrade jag om SVT:s ledning av misstag sände *Bolibompa* på fel tid”.²¹

God kultur, nöjesjournalistik, politik, fin kultur, konsumentupplysning och nördkultur. *Filmkrönikan* beskriver en vindlande väg genom de senaste femtio årens filmkulturella landskap. I vissa avseenden följer den en topografi och geografi vi redan känner på ett förutsägbart sätt, i andra avseenden tar den sig mer oväntade eller utstuderade vägval än vad annan filmkritik gör. Charlotte Wiberg har undersökt den dagliga tryckta svenska filmkritiken i artikeln ”Filmkritik i svensk dagspress – en ögonblicksbild”.²² Hon finner bland annat en närhet mellan akademi och filmkritik som är svår att finna i *Filmkrönikan*. Wiberg föreslår fyra olika ”kritikerprofiler”: den klassiska profilen, populärkulturprofilen, den akademiska profilen samt kulturskribenten.²³ Man kan snabbt se att den wibergska profil som inte finns representerad i *Filmkrönikan* är akademikern.

1969 inrättas landets första professur i filmvetenskap vid Stockholms universitet – till att börja med delfinansierad genom filmreformen. Ämnet får också sin fysiska hemvist i SFI:s filmhus på Gärdet i Stockholm, nästgårds till det jämgamla tv-huset. Någon uppenbar närhet mellan filmvetenskapen och *Filmkrönikans* filmkritiska tilltal är dock svår att påvisa genom åren. Visserligen framträder med relativt jämna mellanrum företrädare för filmvetenskapen i programmet. Örjan Roth Lindberg (då nydisputerad lektor i filmvetenskap vid Stockholms universitet) fick exempelvis 1995 äran att förgylla filmens jubelår i *Filmkrönikan* med små korta filmhistoriska inpass. Sex år senare var det Olle Sjögren (professor i filmvetenskap vid Göteborgs universitet) som i små korta betraktelser under rubriken ”Professor Olle” fick

komma till tals i programmet. Inget av dessa två inslag har dock framstått som integrerade delar i programmets tilltal, snarare har de extraherats som avvikelser ur flödet av recensioner och reportage. Sjögren och Roth-Lindberg har fått ställa upp på de villkor som satts av *Filmkrönikan* – vilket har varit att kontrastera mot de kritikerprofiler (klassiska, populära eller kulturjournalistiska om vi fortsätter följa Wiberg) som tillåtits dominera programmet. På så sätt blir filmvetaren i *Filmkrönikan* en mediefrämmande anomali som på nåder får ge röst åt en praktik som framställs som irrelevant och oväsentlig i det filmkritiska landskap som konstrueras av programmet.

Filmkritikern som offentlig celebritet

Vilka är då dessa filmkritiker som tar plats i televisionen? Om man närmar sig filmkritiken med Pierre Bourdieus fältbegrepp för ögonen kan man inte se det publikt så potentiellt inflytelserika programmet *Filmkrönikan* som särskilt representativt för den cirkulation av symboliskt kapital som beskrivs av exempelvis Charlotte Wiberg. Det ligger snarast närmare till hands att se programledarna som tv-personligheter än som representanter för ett (låt vara inte helt autonomt) fält där kulturellt kapital cirkulerar enligt de principer som Bourdieu beskrivit som konstens och högkulturens.

Sundgren, Oldin, Säfström eller Rehlin blir alltså snarare kändisar än intellektuella portalfigurer i en nationell offentlighet – allmännyttans kulturpolitiska ambitioner och tv-monopolet till trots. Deras status och personliga framtoning är dock sinsemellan högst skiftande. Avståndet mellan Gunnar Oldins korrekta utstrålning och Orvar Säfströms avspända intimitet rymmer inte bara personligt performativa skillnader utan också en kraftigt förändrad estetisk praktik vad gäller personligt tilltal i tv-rutan. I programmets (och tv-mediets barndom) finner vi i *Filmkrönika* en talking head av mest utstuderat slag. Gunnar Oldin möter oss oftast i frontal halvbild – eller till och med närbild – och läser innantill ur strikt formulerade manus. Han är till yttermera visso med sin kostym, sin vattenkammade frisy och sina hornbågade glasögon sinnebilderna av den officiella personen – en intellektuell eller en byråkrat som uppbar den upplyste expertens auktoritativa roll. Med sin bakgrund som filmkritiker med engagemang i folkbildningssammanhang (Oldin var bland annat flitig filmskribent i ABF:s tidskrift *Fönstret* åren runt 1960) framstår Oldin som kongenial representant för en allmännyttig kulturpolitik. Han ger med sin neutralt kor-

rekta och kunniga image uttryck för en strävan efter det förtroendein-
givande tilltal som är nyhetsankarets.²⁴

Någon framträdande personlig plats i offentligheten når inte Oldin. Det är istället Nils Petter Sundgren som under sina trettio år som programledare i *Filmkrönikan* antar rollen av nationellt filmankare. Det gör han inte genom samma återhållet genomskinliga tilltal som Oldin. Sundgren gör sig ju som vi sett i högre grad till en talesman för den filmpolitik som kommer att dominera svensk filmkultur från 1963 och framåt, och han orienterar sig också öppet i riktning mot den vänsterpolitiska



Gunnar Oldin, 1966.

diskurs som några år senare får större utrymme i offentligheten. Sundgren är i sin framtoning mindre ämbetsmannamässig än Oldin. Han levererar (och söker) snarare obekväma sanningar med politisk pregnans än korrekta uppgifter om den stora filmkonsten. Sundgrens intervjuer innehåller gärna återhållet provokativa frågor (som vi sett i fallet Ivarsson) eller egna tolkningsförsök i samhällsorienterad riktning (som i fallet Pakula). Han är en trägen resenär och festivalgäst vars besök i Cannes eller Venedig ger upphov till otaliga intervjuer med stora filmpersonligheter. Hans klädsel är också i allmänhet korrekt, men den är mer korrekt med nya tidens tecken än Oldins uniforma kavajkostym. Sundgren har ofta utanpåskjorta eller polotröja, och framstår som en urban intellektuell.

Näste programledare att göra sig bemärkt i offentligheten är Gunnar Rehlin som inleder sin bana 1994. Han är – som ovan nämnts – den som inför betyg på filmer. Rehlin kan i viss mån jämföras med Gunnar Oldin. Han har en liknande torr ämbetsmannamässig framtoning och är sin lite pretentiösa aura till trots snarare journalist än intellektuell. Rehlin leder programmet till 1998 och blir kanske mest bemärkt för det ironiska angrepp som han utsätts för av komikergruppen Killinggänget i pseudodokumentären *Gunnar Rehlin – en liten film om att göra någon illa* (1999). Filmen ingick i en tv-serie om fyra filmer som alla i sin titel parodierade den några år tidigare (inte minst i Sverige) så upplyfte och hyllade polske filmregissören Krzysztof Kieslowski och hans tv-serie *Dekalogen* (1989–90), ur vilken ett par biografvisade utsnitt betitlades med just frasen ”En liten film om...”. Den känga mot Kieslowski och Rehlin som inledde Killinggängets se-

rie är intressant då den ju också kan ses som ett samlat angrepp på en nationell offentlig (högstäm) filmkultur. Programmet beskriver hur en reklambyrå med namnet Killinggänget driver en landsomfattande mobbingkampanj mot Gunnar Rehlin (som också medverkar personligen i filmen). Kampanjen utgår främst från Rehlin påstådda tråkighet, vilken torgförs genom affischer och reklamfilmer. Filmen om Rehlin kan – offrets påstådda själlöshet till trots – ses som en intäkt för att *Filmkrönikan* i sekelslutet fortfarande var ett tv-program med sådan självklar publik dignitet att dess programledare på ett lika självklart sätt kunde apostroferas och parodieras i ett underhållningsprogram. Samtidigt kan man – i och med Killinggängets centrala ställning nationellt i en ung ironisk nittiotalskultur, och med hänvisning till den parodierande tonen – kanske också dra slutsatsen att *Filmkrönikan* (och Rehlin, som nyligen hade avgått som programledare) inte representerade de mest aktuella strömningarna i samtiden. Där Nils Petter Sundgren inom *Filmkrönikans* ram en gång kunde följa tätt i spåren från såväl ungdomsrevolt som omvälvande samtidskultur, befann sig programmet nu långt från såväl parnassens och politikens som populärkulturens front.

Efter ett antal tillfälliga programledare och medrecensenter under åren 1998 till 2002 (John Carlsson, Fredrik Sahlin, Sara Kadefors, Jan-nike Åhlund, Helena von Zweigbergk, Sara Wennerblom med flera) fick också programmet 2003 en radikalt ny typ av programledare i och med Orvar Säfström. Säfström hade inte samma uppenbara hemhörighet i den offentliga kulturkritiska sfären som de flesta av hans företrädare hade haft. Säfström hade varit programledare för kanalen ZTV:s motsvarighet till *Filmkrönikan*. Med bakgrund som bland annat sångare i death-metalbandet Entombed – en merit som fläckvis avspeglades i hans yviga frisyr och svarta klädsel – avvek han redan med sin visuella image på ett frapperande sätt från föregångare som Rehlin, Sundgren eller Oldin. I sitt förhållningssätt till filmmediet var Säfström också annorlunda. Nu fick programmet en frontfigur som i högre grad representerade fankultur än gammal hederlig europeisk konstfilmstradition. Specialinslag och tematiseringar handlade inte längre om filmpolitik eller om udda länders filmkulturer. Om alternativ till den breda mainstreamfilmen under åren runt 1970 definieras politiskt som vänsterradikala motvikter till en hegemonisk borgerlighet, identifieras motstånd i det begynnande tjugohundralet snarare med subkulturell populärkultur. De korta temainslag som flankerar den recensionsverksamhet som kommit att dominera programmet handlar nu om ämnen som asiatisk kampsportsfilm

eller om boxningsfilmer. När Orvar Säfström i ett program i december 2004 lämnar studion för att leda från en videobutik är också kontrasten mot Nils Petter Sundgrens utflykter till exklusiva festivaler eller radikala filmföreningar markant. Säfström samtalar med butiksbiträdet om hyrfilmsmarknaden och populära genrer, däremellan presenterar han veckans recensioner. Både radikalitetens barrikader och den stora konsten är avlägsen.

Samtliga de fyra programledare jag i det ovanstående lyft fram är män. Detta är inte en slump. Med utgångspunkt i programmets synliggjorda ledning kan man med fog läsa in *Filmkrönikan* i olika maskulina diskurser. Orvar Säfströms image och djupa kunskaper i populära genrer med maskulina förtecken är en sådan diskurs, men likväl Oldin som Sundgren kan med sina mer högkulturella ambitioner ses som sprungna ur en filmkritisk offentlighet som också den i många avseenden var en manlig angelägenhet och praktik.²⁵ Vid sidan av de icke-manliga programledare som ovan nämnts har även Ulrika Knutsson, Emma Gray Munthe och Andrea Reuter setts leda programmet, men det är svårt att frigöra sig från bilden av *Filmkrönikan* som ett genom åren i hög grad manligt revir.

Om femtiotalets *Filmkrönika* härvidlag kan ses som symtomatisk för en samtida filmkritisk offentlighet är fallet dock det motsatta under de senaste två-tre decennierna. Där ledande kritiker i dagspress (Maaret Koskinen och Helena Lindblad i *Dagens Nyheter*, eller Astrid Söderbergh Widding i *Svenska Dagbladet*) eller tidskrifter (där exempelvis Jannike Åhlund respektive Mikaela Kindblom i olika omgångar ledde *Chaplin*) varit kvinnor, synliggörs denna (i jämförelse med femtiotalet) uppbrutna genusstruktur i en filmkritisk offentlighet inte i den televiserade filmkritiken. Det är lätt att dra en parallell till de resonemang om akademien och *Filmkrönikan* som givits ovan. De återkommande försöken att integrera kvinnor och filmvetare i *Filmkrönikan* har generellt sett blivit kortlivade satsningar. Om man applicerar Charlotte Wibergs tentativa kategorisering på de programledare och andra medverkande kritiker som här radats upp kan man kanske se hur de klassiska filmkritikerna, populärfilmkritikerna och kulturjournalisterna slagits om makten över programmet på den mer akademiska kritikens bekostnad. Främst har kanske de två förstnämnda kategorierna fått representera filmkritik i televisionen – kategorier som också kanske kan ses som mer maskulint dominerande än den allmänne kulturskribentens eller akademikers? Programmets galjonsfigurer är alltså män och såtillvida är just Oldin, Sundgren, Rehlin och Säfström

representativa exempel på hur programmet lyckats lyfta filmkritiker ur anonymitet till kändisskap. Samtidig representerar de också olika faser i *Filmkrönikan* – faser som handlar om televisionens föränderliga tilltal, om en föränderlig filmkultur och kanske rent av om en förändrad offentlighet.

Filmpolitiskt fokus

De samhällspolitiska aspekterna får alltså ett stort utrymme i *Filmkrönikan* under 1960- och 1970-talet vad gäller innehållsdiskussion av de filmer som visas och diskuteras. Normen är minst lika tydlig i intervjuer, där regissörer uppmanas till samtidsrelaterade resonemang om sina films politiska tendens och där producenter avkrävs ansvar för produktion av oengagerande filmer.



Filmpolitik i bild: Harry Schein intervjuad i *Filmkrönikan* 31/10 1965.

Mer renodlat filmpolitiska frågor är ett annat stående inslag i programmet. Redan i februari 1959 tar Gunnar Oldin upp den då aktuella utredningen om kvalitetsstöd till film. Filmstödet och inrättandet av det Svenska Filminstitutet (SFI) blir under de kommande

åren återkommande inslag. Harry Schein får vid flera tillfällen möjlighet att ge sin syn på aktuellt svenskt filmliv och svensk filmpolitik. Man kan under sextioalet ibland närmast se *Filmkrönikan* som ett språkrör för en samtida svensk filmpolitik. Nämnde Schein får ju exempelvis hösten 1965 inleda ett intervjusvep med sin syn på samtidens svenska film, efter honom följer intervjuer med produktionsledare för SF, Sandrews och Bisonfilm (se ovan) vilka får en betydligt mer omild behandling av reportern Nils-Petter Sundgren. I rättvisans namn bör man dock nämna hur även aktörer som identifierar sig som radikala alternativ till SFI får utrymme i programmet. I februari 1969 görs ett långt inslag om FilmCentrum (se även nedan) och 1973 får Folkets bio utrymme i temakrönikan *Borgarnas bio och folkets: ett program om borgerligheten, folket och de fria biograferna*.²⁶

Om tonen gentemot SFI och dess underliggande smakpolitiska agenda ibland ändå kan tyckas underdånig är attityden annorlunda gentemot statens biografbyrå och dess verksamhet. Våren 1966 initierar Gunnar Oldin en debatt mellan filmkritikern Jonas Sima och pastor Gunnar Dahmén

(också ledamot av filmgranskningsrådet) med anledning av beslutet att åter stoppa den brittiska filmen *Peeping Tom*. I samma program har tidigare Filminstitutets första egenproducerade film – *Myten* av Jan Halldoff – presenterats som en intressant filmhändelse, just med hänvisning till produktionskontexten. Inslaget kring *Peeping Tom* inleds med att Oldin själv poängterar filmens kvaliteter som metafilm och mediereflexiv betraktelse, sedan lämnas ordet till de bägge debattörerna:



Gunnar Dahmén: "Filmen är ett förråande skräckpekor!" [klipp]

Jonas Sima: "Peeping Tom är en film som jag önskar att många kunde få se. Det är självklart ingen film för konfirmander precis, Peeping Tom är ganska självklart en film för vuxna människor. Själv upplever jag i första hand Peeping Tom som ett ovanligt och gripande filmpoem. Det är ingen svart bildlyrik kanske, snarare då ett slags tragiskt blodrött filmpoesi över ett till exempel extraraordinärt fall – ett patologiskt fall – av voyeurism." [klipp]



Gunnar Dahmén: "Den sakar helt konstnärligt värde. Har den något konstnärligt skulle det i så fall vara filmisk hörtorgskonst." [klipp]



Censur debatteras: Jonas Sima
och Gunnar Dahmén 4/5 1966

Jonas Sima: "Självklart anser jag att filmen har betydande artistiskt värde. *Peeping Tom* är kanske ingen ultramodern filmkonst. Det är inget bildstormande verk precis, men dess innehåll och komposition är i mitt tycke mycket intelligent. Konstnärligt medvetet och oerhört subtilt. Men jag anser absolut att filmens filmpoetiska förtjänster som understrukits av filmgranskningsrådet och av en ledamot av filmcensuren, att de förtjänsterna är så betydande att vi i publiken borde få se filmen och skaffa oss en egen åsikt om den." [klipp]

Gunnar Dahmén: "Censuren har handlat fullkomligt riktigt och har inte kunnat handla på annat sätt." [klipp]

Jonas Sima: "Statens biografbyrås handlande i den här saken är beklagligt och ganska märkligt. Filmen har alltså totalförbjudits två gånger." [klipp] ²⁷

Diskussionen fortsätter några replikskiften på liknande sätt. Sima får i långa inlägg företräda en censurkritisk hållning som uppenbart identifieras som programmets egen. Dahmén fortsätter att försvara beslutet i korta inpass. Replikerna är uppenbart filmade vid olika tillfällen, de framstår aldrig som svar på varandra även om de är inklippta i en shot-reverse-shot figur som ger illusionen av samtal mellan kontrahenterna.

Ett inslag från 1971 är lika talande. Här intervjuas dåvarande ecklesiastikministern Ingvar Carlsson (med ansvar för kulturpolitiska frågor) om censurmyndighetens ingripande gentemot filmen *The Devils* (Ken Russell, 1971). Nils Petter Sundgren ifrågasätter skarpt det ingrepp gentemot konstens frihet som censurbehandlingen av Russells



Ingvar Carlsson intervjuas, 27/9 1971.

film ger uttryck för. Den videovåldsdebatt som i början av åttiotalet ser ett upprop om censur av våldsinslag i det nya VHS-formatet födas, tar som bekant sin början i tv:s debattprogram *Studio S* i december 1980. I programmet vittnade ett antal barn om traumatiskt videotittande, upprörda föräldrar ställde de inbjudna politikerna Jan Erik Wikström (fp) och Per Olof Sundman (c) mot väggen och pro-

grammets reportrar ställde den cyniska videouthyrningsbranschen mot väggen.²⁸ *Filmkrönikan* håller sig relativt avvaktande i debatten. Det är i stället drygt tjugo år senare som man i ett undersökande reportage återvänder till videovåldet. I oktober 2002 presenterar Sara Wennerblom (som denna höst ledde programmet tillsammans med Fredrik Sahlin) videovåldsdebatten som ”den häftigaste striden om film någonsin i Sverige”.²⁹ I det reportage som följer har *Filmkrönikans* reporter Bernhard Öhrstedt sökt upp de barn som medverkade i *Studio S* 1980. De kan nu som vuxna berätta om hur de blev manipulerade av reportrar att vittna om upplevelser, som de inte egentligen hade haft, av videofilmer med våldsinslag. Filmer som – visar det sig nu 2002 – de i vissa fall inte ens hade sett. I reportaget intervjuas också Ann-Katrin Agebäck, Våldsskildringsrådet (sedan 2003 omdöpt till Medierådet) kanslichef, som också stödjer reportagets tes: *Studio S* var ett uttryck för en moralisk panik och byggde på osäkerhet inför den nya teknologi som den fortfarande exklusiva VHS-tekniken innebar och på okunskap om skräckfilmsgenren, vilken framför allt fick repre-

sentera våldet och bli i stort sett synonym med den nya genrebeteckningen ”våldsfilm”. Med illustration i scener från filmen *Braveheart* (1995) berättar Öhrstedt om hur våldsfilmerna nu försvunnit som begrepp och hur man idag kan finna ”både mer utstuderat och närgånget våld i vanlig mainstreamfilm” än i de giftstämplade skräckfilmer som en gång fick representera begreppet videovåld. Agebäck får sedan åter komma in och understryka att våldsskildringar inte generellt kan anses ha den påverkan som man en gång trodde.

Detta synsätt på en av svensk mediehistorias klassiska debatter är inte *Filmkrönikans* eget påfund. Snarare var detta en vid tidpunkten vedertagen bild av åttiotalets våldsdebatt – en rad studier inom discipliner som medie- och kommunikationsvetenskap eller sociologi kan illustrera hur videovåldsdebatten kommit att betraktas som en moralpanik.³⁰ Det nya i programmet var istället det avslöjande om manipulationen av de deltagande barnen. Om ett relativt avstånd mellan akademi och *Filmkrönikan* som kunnat iakttas genom åren i förhållande till ämnet filmvetenskap motsägs alltså av detta inlägg som snarare lägger sig i dialog med aktuell forskning, om än i andra akademiska discipliner. Inslaget ligger å andra sidan som vi sett i linje med en lång tradition inom programmet att försvara filmmediet mot censuren. Man kan alltså sammanfattningsvis se att *Filmkrönikans* hållning till en offentlig kulturpolitik som rör filmfrågor skiftar beroende på ämne. Censuren (och biografbyrån) kritiseras medan ett offentligt filmstöd ofta försvaras, samtidigt som man i svallvågorna efter 1968 också låter radikala alternativ till SFI få utrymme i programmet. Inslaget om Studio S är naturligtvis intressant även som historieskrivning. *Filmkrönikan* lägger sig inte bara i dialog med aktuell medieforskning utan också med den svenska tv-historien och vill till och med skriva om den genom att nagelfara ett av public service-televisionens klassiska samhällsmagasin.

Filmkrönikan som filmhistorisk källa

Som vi har sett är *Filmkrönikan* högst intressant ur ett film- och mediehistoriskt perspektiv. Den är det ut flera aspekter. Dels ger programmet generellt sett uttryck för föreställningar om filmmediet och för attityder inför specifika filmer som är högst tidstypiska. Denna egenskap delar *Filmkrönikan* självfallet med annan filmkritik i dagspress, radio och tidskrifter men dess oerhörda publika räckvidd som filmmagasin i ett totalt sett ganska sparsamt tv-utbud ger det en särställning som filmkritiskt forum under flera decennier.

Det finns således anledning att stanna vid filmkrönikan som opinionsbildare – inte främst för att de tolkningsstrategier eller åsikter som drivs och uttalas där skulle vara särskilt unika eller briljanta, utan snarast med avseende på dess publika roll. Det finns dock även ett annat vägande skäl för filmhistorikern att stanna vid programmet; här erbjuds ett audiovisuellt filmhistoriskt källmaterial som till skillnad från programmets filmkritikiska förhållningssätt kan ses som högst unikt. Ovan har visade (och bevarade) intervjuer med ett antal filmhistoriska storheter – Pakula, Pekinpah, Schein – lyfts fram som exempel på föränderliga diskurser hos filmkritiken. Man kan å andra sidan lika gärna betona hur materialet också tillför något till bilden av – och kunskapen om – dessa intervjuobjekt. Vi får genom att höra – och se – filmhistoriens stora ett kringmaterial som ger något utöver mer traditionella tryckta källor. Dessutom får de ”små” namn ur filmhistorien som lyfts fram – Jonas Cornell, Jan Halldoff, Inge Ivarsson – ett ansikte.

Vissa inslag leder oss också till aspekter av gångna debattkulturer som är förborgade i skriftligt källmaterial. Jag tänker exempelvis på hur man i den ovan nämnda diskussionen mellan Jonas Sima och Gunnar Dahmén inte bara får sig välkända argument för och emot filmcensur till livs. Vi ser och hör dessutom två generationer i det sena sextiotalets brytningstid konfronteras genom spontana ordval, tonfall, gester och klädsel.

Bland de mest frapperande exemplen på dessa kvaliteter i materialet utmärker sig ett bevarat inslag från 1969 där *Filmkrönikan* besöker den livaktiga föreningen FilmCentrum och dokumenterar ett styrelsemöte samt ett stormöte.³¹ Inslaget innehåller några få kommenterande neutrala inlägg av Nils Petter Sundgren i voice over – i övrigt får scenerna från FilmCentrum tala för sig själva. FilmCentrum var en både viktig och tidstypisk del av det svenska filmlivet vid denna tid. Föreningen bildades 1968 som en alternativ plattform för filmarbetare. Främst var det en kommersiell filmbransch man ville alternera mot, men även förhållandet gentemot SFI, som inledningsvis stödde FilmCentrum ekonomiskt, och SVT, som var en potentiell visningsplattform för de kortare dokumentärer man främst producerade, blev snabbt spänt.³² I det sjutton minuter långa reportaget ser vi en debatt där distributionsformer och samarbeten diskuteras. Bland deltagarna märks personer som filmaren och kritikern Carl Henrik Svenstedt, massmedieforskaren Björn Häggqvist, filmaren Sven Frostenson och avant-gardefilmaren Carl Gyllenberg.

Filmen från FilmCentrum ger dels en inblick i de frågor som delade tidens filmvänner i olika fraktioner, men den ger också ett blyxtbelysande vittnesmål om samtidens debattkultur som vardaglig praktik. Vi ser vid stormötet (som hölls i samband med en öppen filmvisning i januari 1969) tobaksröken ligga tät i den trånga lokal där filmaktivisterna samlats. Många dricker öl under debatten som kännetecknas av en tämligen kaotisk mötesordning. Frostenson, Svenstedt och Stefania Lopez-Svenstedt sitter visserligen (tillsammans med en oidentifierad kvinna) på ett litet podium och fungerar som någon slags ordförandeinstans. De tillämpar dock ingen formell talarordning, ordet grips i luften utan att någon på förhand givna dagordning anförs (även om vi filmens inledning fått se en närbild på ett sådant dokument). När Carl Gyllenberg i vredesmod lämnar salen möts han av uppmuntrande skratt och spridda applåder trots att hans åsikter syns diametralt motsatta den övriga församlingens – detta är en kultur där ställningstagande är viktigt och där tonläget är högt uppskruvat.

Det som fick Gyllenberg att lämna mötet var uppenbarligen upplevelsen av politisk styrning inom FilmCentrum. Debatten rörde i första hand distributions- och visningsformer, en aspekt av filmkultur som vid tiden var tydligt politiserad. Frostenson för exempelvis fram tanken att utnyttja arbetarrörelsens infrastruktur för att sprida god (och angelägen) film till landets arbetare. En strategi som kritiseras av Gyllenberg för dess politiska agenda som ”inte handlar om film”. En mötesdeltagare (tyvärr oidentifierad) besvarar Gyllenbergs uttalat filmsestetiska hållning med att empatiskt betona vikten av angelägna och engagerade filmer som belyser världens orättvisor. Ett inlägg som möts



 Filmkrönikan besöker Filmcentrum
 14/2 1969. På tribunen: Filmarna
 Sven Frostenson, Carl Henrik
 Svenstedt, okänd kvinna samt
 Stefania Lopez-Svenstedt.
 Undre bild: mediedebattören
 Björn Häggqvist.

med häftiga applåder. Björn Häggkvist varnar för risken att denna nya kultur skulle ”stanna i en redan trång krets av redan engagerade människor”.

Bland de intressantare inslagen i debatten är frågan om samarbete med televisionen från Filmcentrums sida. Detta är vid tiden för införandet av en andra tv-kanal och vissa röster (främst Frostenson) ställer i utsikt att här kunna visa kortare alternativ film. Samma person som tidigare så engagerat motställt sig Gyllenbergs estetiserande attityd blir nu än mer uppbragt. Att söka sig till tv – som visar filmer som ”till 99 procent är reaktionära, ointressanta och dumma”, det är som när, ”en liten fisk ska samarbeta med en för stor fisk”, menas i inlägget. Vilket knyts samman med orden: ”låt folket filma!” Med detta inlägg slutar inslaget om FilmCentrum.

Avslutning – att lägga smaken till rätta?

Som vi ser kommenterar *Filmkrönikan* alltså inte bara filmmediet. I programmet kan man också finna material med bärighet på andra mediala infallsvinklar. Inslaget om Filmcentrum avslutas således med att en radikal aktör i den nationella filmkulturen får föra fram kritik mot samma nationella television som står bakom det egna programmet. Med en filmkritiker i bild som med hjälp av frekventa citat från aktuella filmer värderar och tolkar biografernas utbud har *Filmkrönikan* utgjort ett centralt inslag i vår nationella film- och tv-kultur. Televisionens filmkritiker blev också snart offentliga celebriteter på ett annat sätt än pressens eller radions. Nils-Petter Sundgren kom exempelvis att fungera som en symbol för seriös filmkritik medan andra av programmets centralgestalter fått divergerande typer av offentliga roller: Gunnar Rehlin som den pretentiöse cineasten eller Orvar Säfström som den ungdomlige film-nörden.

Filmkrönikan är ingen självklar del av den rundgång mellan akademi och filmkritik som kännetecknar delar av dagspressens. Ändå ger programmet oss tillträde till en viktig dimension av samtida förhållningssätt till film. Mer bestämt till det nationella filmpolitiska projekt där ”kvalitetsfilm” blir ett honnörsord. Harry Schein och andra representanter för filminstitutet fick tidigt presentera sina visioner medan filmindustrins representanter i stället fick försvara sina publiktillvända ambitioner. *Filmkrönikan* är inte bara (eller främst) en del av den stora filmkonstens fält. Programmet är länge också ett forum för en samhällsorienterad filmsyn som vurmar för ställningstagandet och

för medvetna samtidsbilder. Hollywood står ofta i skottgluggen medan europeisk film oftare lyfts fram som ett upphöjt undantag. Under 1900-talets sista två decennier förändras sedan så sakteliga programmet. *Filmkrönikan* blir i allt högre grad ett skyltfönster för premiäraktuella filmer, betyg införs och samhällsengagemanget avtar.

I programsättningen av långfilmer i tv-tablåerna kan man länge skönja en tydligt fostrande strävan.³³ Denna tendens är som tydligast under sextio- och sjuttioalet. Hur är det då med *Filmkrönikan*? Är det också ett uttryck för en paternalistisk ambition att torgföra god film smak? Av de olika exempel jag lyft fram är svaret på den frågan långt ifrån självklart. Visserligen finns hos många av de filmkritiker som leder programmet en tydlig strävan att leda tv-publiken till kvalitetsfilmen. Samtidigt har programmet i andra avseenden en hållning som är mindre högkulturell, redan under sextioalet förebådas som vi sett ett motstånd mot filmcensur till populärfilmens fromma (se exemplet *Peeping Tom* ovan).

Programmet har självfallet sina föränderliga sidor. Efter en period då vänsterorientering och samhällstillvändhet råder följer ett emfas skifte som tar sig olika uttryck: såväl konstnärlig prestige som populärkulturell väckelse får växelvis leda. Kulturjournalistik och fankultur slåss således mot den traditionella filmkritiska diskurs som regerat sedan Gunnar Oldins dagar. Föränderligheten flankeras av mer konstanta inslag – en relativ maskulin dominans och ett tydligt avstånd mot en akademiserad filmkritik är exempel på sådana. Här skiljer sig *Filmkrönikan* i förhållande till den tryckta pressens filmrecensentkår som visar fler företrädare för det filmvetenskapliga fältet.

Filmkrönikan är en del av vår nationella mediehistoria. Dess popularitet och livslängd har gjort det till en institution i svensk filmkultur – rent av till en del av den svenska filmhistorien. Samtidigt skriver programmet också självt stundtals historia genom att med jämna mellanrum knyta an till kanoniserad filmhistoria eller till och med göra egna kritiska tillbakablickar, som i återbesöket hos *Studio S*. Framför allt utgör dock programmets visualiseringar av samtidens filmkultur – i form av intervjuer och reportage – ett filmhistoriskt källmaterial av oänt värde. Den internationella jämförelse som kan göras med de program Su Holmes beskriver från en brittisk horisont ger slutligen kanske allra mest relief till *Filmkrönikan*. Där de brittiska motsvarigheter som startar vid femtioalets mitt upphör några år in på sextioalet (och ersätts av program med fokus på populärmusik) är förhållandet i Sverige närmast det omvända.³⁴ Det är svårt att inte koppla denna na-

tionella profil till filmreformen och till svensk public service-tv. *Filmkrönika* hade (till skillnad från exempelvis BBC:s *Picture Parade*) redan från start en seriös framtoning, en högbrynt och/eller folkbildande ambition som förstärks under 1960-talet – nu med allt kraftigare inslag av politisk medvetenhet. I svensk tv:s filmmagasin togförs det kvalitetsfilmsbegrepp som också är ledande devis för det nyinrättade filminstitutet. Det är snarare under senare år som *Filmkrönikan* allt mer antagit den populära profil som Holmes hittar i femtiotalets brittiska filmprogram, det vill säga när vår svenska allmännyttiga television (precis som BBC redan på femtiotalet) utsatts för konkurrens av reklamfinansierade kanaler. Idag är sedan länge det nära förhållandet mellan filmpolitiken och *Filmkrönikan* borta. I skrivande stund (februari 2008) är programmet rent av på väg att läggas ned; detta samtidigt som det en gång så stolta svenska filmavtalets form och innehåll är föremål för förnyad kulturpolitisk granskning.

NOTER

1. *Filmkrönika* 1970-07-10.
2. Det bör påtalas att den syn på Peckinpah som Sundgrens samtal representerar är väl orienterat mot den bild av regissören som dominerade samtiden. Se exempelvis Erik Hedling "Regissören som kritikens hjältefigur: Om kanoniseringen av Sam Peckinpah", *Filmhäftet* nr. 79-80, 1992.
3. *Filmkrönika* 1965-10-31.
4. *Filmkrönika* 1967-03-01.
5. För en film- och kulturpolitisk kontextualisering av begreppet kvalitetsfilm – se Roger Blomgren, *Staten och filmen* (Hedemora: Gidlunds, 1998), 50-89; samt Per Vesterlund "Den svenska modellen – arbetarrörelsen, staten och filmen", *Medier och politik: Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*, Mats Jönsson & Pelle Snickars, red. (Stockholm: SLBA, 2007).
6. Steve Neale "Art Cinema as Institution", *Screen* nr 22, 1981. Lars Gustaf Andersson "Den svenska konstfilmsinstitutionen", *Filmhäftet* nr. 89-90, 1994.
7. För statistik se exempelvis Leif Furhammars *Filmen i Sverige* (Höganäs: Viken, 1991), 249, där dessa förhållanden finns åskådligtgjorda i överskådlig grafik.
8. William Boddy, *Fifties Television: The Industry and Its Critics* (Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1990); Jane Shattuc, *Tabloids and Tears: Fashions and popular culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995);

- Jane Stokes, *On Screen Rivals: Cinema and Television in the United States and Britain* (London: Macmillan Press, 1999).
9. Se Per Vesterlund, "Det televiserade cinemateket: Några nedslag i svensk TV:s visningar av biografilm", *Mediala hierarkier*, Per Vesterlund, red. (Gävle: Skrifter från avdelningen för medier, kommunikation och film, Högskolan i Gävle, 2007).
 10. Programmet byter hösten 1978 namn från *Filmkrönika* till *Filmkrönikan*. Jag använder i min artikel dagens namn *Filmkrönikan* när jag talar om programmet i generella perspektiv, och det ursprungliga namnet när jag tar upp programmaterial fram till halvårsskiftet 1978.
 11. David Bordwells *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Cambridge & London: Harvard University Press, 1989) är en principiell (och kritisk) diskussion av filmtolkning och filmkritisk praktik som blivit ett standardverk vad gäller modeller för tolkning av film. Janet Staiger genomför i *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema* (Princeton: Princeton University Press, 1992) ett antal fallstudier av hur mening konstrueras runt filmer i olika kontexter. I *Melodrama and Meaning: History, Culture and the Films of Douglas Sirk* (Bloomington, Indiana University Press, 1994) gör Barbara Klinger en grundlig studie av hur en enskild filmskapare upplever en skiftande retrospektiv status i dialog med olika kulturella och teoretiska kontexter.
 12. Se exempelvis Mats Björkin, *Amerikanism, bolsjevism och korta kjolar: Filmen och des publik i Sverige under 1920-talet* (Stockholm: Aura, 1998).
 13. Su Holmes, *British Film Culture in the 1950s. Coming to a TV near you* (Bristol: Intellect Books, 2005), 85.
 14. För diskussion om filmreformen 1963, se Roger Blomgren samt Per Vesterlund "Den svenska modellen – arbetarrörelsen, staten och filmen",
 15. Bordwell (1989), 71ff. Filmer kan tolkas som omedvetna uttryck för samtidspolitiska maktstrukturer eller samhällsliga tendenser, samtidigt som de likväl också kan ses som uttryck för mer tidlösa ideologiska konflikter eller orättvisor. Bordwell pekar också på hur själva filmmediet – eller mer specifikt en grundläggande narrativ tradition som det klassiska hollywoodberättandet – har betraktats som uttryck för en västerländsk kapitalistisk samhällsordning.
 16. Tomas Forser, *Kritik av kritiken* (Gråbo: Anthropos, 2002), 156.
 17. *Filmkrönikan* 1973-01-29.
 18. *Filmkrönika* 1959-02-03.
 19. Frapperande är att inte ens eftertexterna anger vilka filmer som visas i programmet.
 20. *Filmkrönikan*, 2007-09-17.
 21. *Expressen*, 2007-09-18.

22. Charlotte Wiberg, "Filmkritik i svensk dagspress – en ögonblicksbild", *Solskenslandet: svensk film på 2000-talet*, Erik Hedling & Ann-Kristin Wallengren, red. (Stockholm. Atlantis, 2006).
23. *Ibid.*, 269.
24. Se exempelvis Anna Edin, "Förankrad", *Ankare – för sändning eller publik?*, Birgitta Ney, red. (Stockholm: Institutet för mediastudier, 2007).
25. Ett antal kvinnliga filmkritiker med central plats i en nationell kulturell offentlighet bör självfallet omnämnas: Gerd Osten, Elsa-Brita Marcussen och Marianne Höök var alla flitiga och ansedda skribenter vid 1900-talets mitt. Alla tre kan också ses som viktiga förnyare i svensk filmdebatt. Den absoluta lejonparten av kritikerkåren var dock män.
26. Inslaget om FilmCentrum visas 1969-02-14, temaprogrammet om borgarnas bio visas 1973-10-21.
27. *Filmkrönika* 1966-05-04.
28. För beskrivning av programmet och debatten runt det finns en rad studier. Se exempelvis sociologen Erik Højdestrands avhandling *Det vedervärdiga videovåldet* (Uppsala: Uppsala universitet, 1998) eller Mark Comerfords artikel "Den stora faktaslakten: En kritisk analys av Studio S:s videomassaker", *Filmhäftet*, nr. 77-78 1992.
29. *Filmkrönikan* 2002-10-17.
30. Tre doktorsavhandlingar i det sena 1990-talet kan exemplifiera: Højdestrand (1998) och Ulf Dahlkvists *Större våld än nöden kräver: Medievåldsdebatten i Sverige 1980-1995* (Umeå: Borea, 1998), bägge inom ämnet sociologi, samt medievetaren Göran Bolins *Filmbytare: Videovåld, kulturell produktion & unga män* (Umeå: Borea:1998).
31. Det som återstår i SVT:s arkiv är endast själva inslaget. Det framgår tyvärr ej om hela det relativt oredigerade reportaget verkligen visades i sin helhet i *Filmkrönika*. Inslaget visades 1969-02-14.
32. Se Ingrid Esping, *Dokumentärfilmen som tidsresa: Modstrilogin* (Lund: Lunds universitet, 2007), 116ff, för en längre diskussion om föreningen.
33. Vesterlund, 2007.
34. Holmes, 256ff. Holmes ger dock en allt annat än förenklad bild av historien i detta avseende. De populärt inriktade programmen upphör – men ersätts av olika försök att höja mediet, häri innefattar Holmes också visningar av biograf-film i televisionen.

Per Olov Qvist

Kartan och historien – *Hem till byn* 1971–2006

DEN 17/9 1971 var en märkesdag i svensk television. Då inleddes, intonerad av *Berg Kristins polska*, visningen av det som skulle bli den mest långlivade tv-serien i svensk tv-historia, tillika ett historiskt, sociologiskt och kulturellt dokument över det nutida Sverige som skulle sträcka sig ända till 2006, det vill säga tre och ett halvt decennium – serien *Hem till Byn*. Som mest nådde den en publik på 76 procent av den totala tv-befolkningen.¹ Serien kom emellanåt också att reflektera över sitt eget medium genom att fokusera vad tv gör med människorna i det nutida samhället och hur mediet påverkar de sociala vanorna.

Valet av vinjettmusik var i sig en viktig berättarmarkör. Jan Johanssons uppjazzade version av den gamla folklåten signalerade tydligt seriens blandning av tradition och modernitet. Hur det mitt i vår moderna samtid finns en kärna av tradition, en illustration till den osamtidighet som kommit att utmärka utvecklingen av hela vårt samhälle från landsbygds- till industrisamhälle och i förlängningen tjänstedito.²

I den allra första omgången 1971 inleddes också avsnitten med att förtexterna avtecknade sig mot den ekonomiska kartan i skala 1:10.000, vilket kan ses som ännu en viktig berättarmarkör. I det första avsnittet återkom samma karta omgående i handlingen, när tjänstemannen från lantbruksnämnden med denna i sin hand diskuterar med småbrukaren Henning Löfgren om hur myndigheterna vill att



Hem till byn – kartan och historien.

landsbygden skall omstruktureras till nya och mer lönsamma enheter. För tjänstemannen representerar Löfgren något passé som är dömt att försvinna, trots att denne säger att han bedrivit sitt jordbruk på sitt otidsenliga sätt i över 50 år.

Etableringsbilderna i en film sammanfattar i regel mycket av det som kommer att skildras och valet av kartan är knappast någon tillfällighet. En karta är en abstrakt avbildning av verkligheten, sedd från ett ovanperspektiv. Vad serien ville visa var verkligheten bakom abstraktionerna; vad politiken och samhällsutvecklingen faktiskt gör med människorna och den lilla del av världen de lever i. Det kommer i förlängningen också att handla om betydelsen av att berätta historien om dessa människor och ge dem ett sammanhang. Glömmer vi historien dör människorna, tycks seriens författare Bengt Bratt mena och för därför in temat med gamle magister Berglund, som oförtrutet arbetar på sin sockenhistoria för att visa att också den här bygden har en historia, som han säger. Att beskriva hembygden är även ett sätt att rita en karta över det närmaste geografiska rummet för att skapa en identitet och orientering - en mental ordning i symbolvärlden, som i sin tur ger mening åt det historiska skeendet.³ Här är det ett förflutet som få har någon medvetenhet om, trots att det gjorts rika fornyfynd i trakten. Särskilt viktigt att skriva historien blir det enligt Berglund eftersom deras egen kommun i kommunsammanslagningarnas tid nu uppslukats av den större centralkommunen. När seriens första omgång gjordes hade den stora kommunreformen 1971 nyss ägt rum i verkligheten. Så småningom får Berglund en oväntad bundsförvant i Lars-Erik Dahl, som dittills låtit dagarna gå och sett livet rinna förbi. Lars Eriks "mentala tillfrisknande" i de avslutande omgångarna får en viss metaforisk betydelse. Han fortsätter den gamle magisterns byhistoria i akt

och mening att inte låta byn glida in i historiens glömska och hela serien slutar som något av en hoppingivande appell, genom att referera till det faktum att därute ligger många andra byar och väntar på att få sin historia skriven.

Förhistorien

Upphovsmannen bakom serien, Bengt Bratt, själv en småbrukarson från Värmland, hade några år tidigare gjort sig uppmärksammad genom några tv-pjäser som ansågs bryta ny mark inom den svenska tv-dramatiken. Hans debut som tv-författare med *Nattcafé* 1965 hade hälsats av tv-kritiken som något radikalt nytt genom sin lyhördhet och avlyssnande stil som varit den själva dramatiska poängen i berättelsen. Han följde upp detta bland annat med pjäsen *Villa med staket* samma år och den starkt kontroversiella tv-filmen *Exercis*, 1968, som skapade stor debatt inom och utom försvarsmakten. Även här låg det dramatiska i att han avlyssnade situationerna på ett diskret men effektivt sätt.

1969 skrev han manus (tillsammans med Henri Högberg) till den första dramatiska serie som Göteborgs-TV iscensatte, *Friställd*, ett verk som kan räknas som stilbildande för en typ av debattdramatik i serieform som genom åren blivit något av ett signum för denna lokalstation. Serien skildrade vad som händer på en liten ort när det dominerande företaget läggs ner och ägarföretaget vill koncentrera till mer lönsamma enheter inom koncernen. Detta speglas genom en enskild familj där nedläggningen och de ändrade levnadsförhållandena sätter såväl individerna som familjebanden på prov. Även här imponerades många kritiker av Bratts speciella stil och en recensent använde ordet dokumentärfiction om denna typ av dramatik.⁴ Andra kritiker uttryckte sig i liknande termer. Till stilen bidrog säkert även Jackie Södermans regi, den regissör som också skulle regissera alla omgångar av *Hem till byn* utom den allra sista. I ett avsnitt besöker huvudpersonen, den friställda arbetaren Einar, sina svärföräldrars hem på landet och får frågan om han inte borde ta över jordbruket – numera nedlagt och utan arrendator. Einar trodde dock inte på sig själv som jordbrukare.

Ur detta avsnitt föddes så idén till serien *Hem till byn*. Bakgrunden var den utveckling som hade skett inom svenskt jordbruk under efterkrigstiden. Här är 1946 års stora jordbruksutredning central. Det uttalade jordbrukspolitiska målet var där att koncentrera och rationalisera, något som skulle ske med både morot och piska. Till det sistnämnda bidrog inrättandet av särskilda lantbruksnämnder som skulle över-

vaka och mana på denna process. I tv-serien kallas dessa följaktligen vid åtskilliga tillfällen för "utrotningsnämnden". I arbetar- och regeringspressen (särskilt i *Aftonbladet*) flödade under 1960-talet en bondefientlig retorik som i serien får ett eko i rollfiguren Gustav på sågen som inte försakar ett tillfälle att angripa arbetarkamrater från bondgårdar. Främst drabbas småbrukaren Evert Persson och sedan Per Löfgren i tredje omgången 1976. Där förmänskligas Gustav såtillvida att han sluter fred med Per sedan han förklarat sin fattiga bakgrund som illa behandlad bonddräng.

Resultaten av statens politik uteblev inte och på ett decennium halverades de svenska småjordbruken, något som fick ett stort genomslag i den svenska populärkulturen. Inte minst i filmen, där nostalgin sedan fyrtiotalets slut hade flödat över en döende landsbygd och näring⁵. *Hem till byn* var ingalunda opåverkad av denna landsbygdsskildrande tradition, vare sig idémässigt eller formellt. Det fanns en traditionell land-stad-tematik i tv-serien och rent berättarmässigt anknöt den tydligt i sin ikonografi (till exempel genom en snarfager landskapskildring) och bitvis långsamma dramatiska uppbyggnad till sina historiska föregångare. Bitvis kan man uppleva den som en palimpsest där man kan uppfatta brottstycken av några populära föregångare inom landsbygdsgenren. Mer allmänt kan man som en delförklaring till seriens stora popularitet även se hur den knyter an till en rad vitt spridda etniska motivstereotyper, inbegripet personskildringen, som gör att åskådaren mycket väl kan känna igen sig i miljö och människor.⁶

Vid sidan av Bengt Bratt och Jackie Söderman måste man nämna ett tredje namn, Gunnar Hagner, som var seriens ursprungliga producent och som måste anses vara direkt drivande i skapandet av en form av "reportage-teater" om problem i samhälle och arbetsliv som med åren blivit ett signum för Göteborgs-TV. Hagner hade en bakgrund inom journalistiken med intresse för dagsaktuella frågor.⁷ Man kan också använda termen "bruksteater" för denna form av dramatik som inte minst *Hem till byn* representerar, särskilt om man ser till seriens manifesta innehåll. Den har i olika omgångar tagit upp högst dagsaktuella spörsmål när det gäller landsbygdens överlevnad och de olika hot den utsatts för, från staten och andra överhögheter, med en ofta lättfattlig pedagogik som inte lämnar åskådaren i tvivelsmål genom konkreta läroexempel i form av situationer eller repliker. Nu kom serien inte att begränsa sig vid rena landsbygdsfrågor utan kom i mycket, särskilt i senare omgångar, också att handla om arbetarklassens läge mer allmänt. Man kan bland annat se detta intresse manifesterat i

de realistiska, närmast sinnliga skildringar som finns av industriarbete som när den bortrationaliserade småbrukaren Evert Persson i avsnitt 8/1973 lär om till svetsare.

Mer kritiskt skulle man också kunna benämna det som pekpinneteater, något som antyds i en del av kritiken av serien. På ett positivt sätt försvarades detta av exempelvis Göran Greider som menade att detta var realism när den var som bäst, inbegripet en politisk sådan. Även om det var sketchartad politisk teater som den sadistiske advokaten, spelad av Anders Lönnbro, som gladde sig över att arbetarklassen i dag vet att hålla sig på sin plats.⁸

Denna lättfattlighet, som serien delar med mycket annat av den debatt-dramatik som producerats vid Göteborgs-TV, inte minst av Carin Mannheimers penna, har säkert varit viktig för den framgång den rönt hos publiken. Denna lättfattlighet kan till del hänföras till den tid serien ursprungligen kom ur. Den bär drag av både 1970-talets politiska teater och den så kallade ”gröna vågen”, ett begrepp som proklamerats av bonderörelsens tidning *Land* 1971. I och för sig innehöll de två första omgångarna av serien 1971 och 1973 en lätt ironisk skildring av en av dessa utflyttarfamiljer, som var en del av denna våg, genom skildringen av familjen Mohlin som i slutet av denna omgång övertog småbrukare Perssons hus och nästan genast kom på kant med de övriga byborna. De skildrades som mycket naiva i sin inställning till livet på landet. Mohlins kom att mycket konkret få uppleva hur livet på landet låg långt från den idealbild de ursprungligen haft. I den sista omgången 2006 hade deras roll något övertagits av en familj sommarvärdar som upplevde krocken mellan förment sommaridyll och det verkliga livet på landet.

Men det fanns också ett allvar i seriens ursprungliga gröna vågen-tema. Som en kritiker påpekade skildrar serien människor som malts ner av utvecklingen. Bratt tar upp saker som gröna vågen reagerade mot. I själva verket, menade skribenten, kunde serien ses som centerpropaganda även om Bratt själv inte nödvändigtvis behövde vara centerpartist.⁹ Björn Mohlin, hur naiv han än blev framställd, fick också vid ett tillfälle ställa mer kritiska frågor om priset för det rationella storjordbruk som familjen Andersson bedrev i form av energiåtgång och förgiftning av naturen.¹⁰ Tjänstemannen Ekberg från lantbruksnämnden, som knappast hör till seriens sympatiska figurer, avfärdar vid ett tillfälle gröna vågen som rena sinnesförvirringen och en asocial tendens.¹¹

Serien delar berättarstrategi med åtskilliga andra tv-serier, inte minst med såpoperagenren, genom att skildra några familjer som var för sig får representera olika temakluster. Man kan också uttrycka det

så att tvåloperadramaturgin här fungerar som sockret kring det politiska pillret. Tv-historien är full av sådana tids- och samhällskrönikor, inte minst i den anglosaxiska världen. Ibland är dessa serier så förankrade i sin kulturella kontext att de varit svåra att överföra i sin originalform till andra kultursfärer. Den brittiska serien *Coronation Street* om en typisk engelsk förstadsgata är ett tydligt exempel på detta. Den är ju snarlik en serie som *Hem till byn*, men försöken att 1970 introducera den för en svensk publik misslyckades helt. Det gick däremot bättre några år senare (1975) för en motsvarande brittisk serie i landsbygdsmiljö *Emmerdale Farm (Hem till gården)* – troligen beroende på likheterna i miljö – och den visas än idag i svensk tv (TV4).

Familjerna i byn

Genom att ställa seriens familjer bredvid och mot varandra skapas dramaten och budskapet. Under årens lopp har familjernas funktion förändrats på olika sätt samtidigt som de i mycket varit konstanta i sin



Tjänstemannen Ekberg från lantbruksnämnden (Evert Lindkvist, th) och Henning Löfgren (Roland Söderberg, tv).

struktur. Genom dem berättas de frågor som varit dagsaktuella just i de ögonblick då serien tillkommit och sänts. En grov skiss av seriens familjestruktur skulle kunna se ut på följande sätt. Anderssons kom från första början att representera den ekonomiska verkligheten, såsom den kommer till uttryck i den statliga jordbrukspolitik. Familjens uppgång och fall följer i stora drag konjunkturerna i denna politik. När de åter kommer

på någorlunda grön kvist efter Sveriges inträde i EU anknyts till ännu en ekonomisk och administrativ förändringsfas. Familjen Löfgren, som är något av seriens emotionella centrum representerar i sin tur mer ett slags intimsfärdramatik, på samma gång som de står för en förgången – eller rent av utdöende – landsbygdskultur.

Familjen Dahl å sin sida fyller rollen av att personifiera ett deklinationstema med vissa drag av såpopera. Man kan faktiskt se deras familjesaga som ett slags sydstatsdrama med sin ”storpappa” Ragnar Dahl, den

försupne och otrogne sonen Mattias som lider av sin fars höga krav, den olyckliga sonhustrun Elisabeth samt sonsonen Lars Erik som uppvisar tydligt narcissistiska drag och mest av allt lever ett dagdrivarliv och i de senare omgångarna blir ett mellanting mellan klok sanningssägare och helig dåre. Han introduceras också följaktligen i det första avsnittet med att han ligger på sin säng och lyssnar på bluesmusik. Till detta kommer dottern Karin som sitter i rullstol efter en självförvållad bilolycka och nu är ensam och bitter. Typiskt nog kommer familjerna Dahl och Löfgren att ha starka intresseband sinsemellan. Ingrid Löfgren är otrogen med Mattias Dahl och Karin Dahl kommer att så småningom att förenas med Per Löfgren, först känslomässigt och sedan ekonomiskt.

Familjen Persson kommer att stå för ett mer traditionellt landstad-tema genom att bli de tydligaste offren för den hårdhänta rationaliseringspolitiken. De är samhällets och seriens otvetydiga förlorare, något som Lisa Persson konstaterar mot slutet av 1976 års omgång efter det att familjefadern dött i en bilolycka. Familjen Strid hörde till en början till intimsfärdramatiken och hade en ganska marginell del av skeendet. Deras återkommande familjegräl blev mer ett slags dramatiska pauser. I första omgången fick Lena Strid också kritiskt kom-



Delar av familjen Andersson i 1971 års upplaga Anna-Lisa (Ingrid Ryning), Bernt (Anders Janson), Lillemor (Gunilla Nyroos). Foto: BoAje Mellin/SVT

mentera den starka sociala kontroll hon upplevde i byn, Allteftersom tiden framskred kom de mer och mer att bli seriens ekonomiska centrum där familjeöverhuvudet Willy Strid direkt kom att representera senare decenniernas ekonomiska smartness och klippekonomi med klara inslag av ekonomisk brottslighet och fiffel.

Förutom dessa centrala familjer förekommer en rad olika figurer i periferin, ibland av det mer udda slaget som det luffarliknande byoriginalet Jonas eller magister Berglund, som rätt och slätt övertagit den antika körens funktion av att inflika kommentarer till skeendet. Ibland får också dessa individuella öden också representera tidens och verklighetens gång som till exempel lanthandlarparet som slutligen rationaliseras bort på ett hårdhänt sätt i de senare omgångarna på 1990-talet sedan de dukat under för konkurrensen från stormarknader och Willys närköp.

Omgångarna 1971, 1973 och 1976

I den allra första omgången 1971 etablerades några av de frågor och motsättningar som kom att genomsyra även de närmast kommande omgångarna, vilka bildar ett kontinuum i sig. Bland annat kom det att gälla framtiden för de småbrukare som fanns kvar i byn, som Löfgrens och Perssons, och det aktiva tryck som myndigheterna utsatte dem för genom tjänstemannen från lantbruksnämnden som med jämna mellanrum klev in i handlingen för att få dem att lägga ned och sälja, eller att (som i familjen Anderssons fall) att utöka och satsa än mer kapital på sitt storbruk. Familjen Löfgrens roll var här mer passiv, de kom att representera ett stilla avtynande som småbrukare. Ändå kan man se Löfgrens som en form av berättarcentrum för serien, kring vilket de övriga familjehistorierna centrerar sig. Hela serien inleds med att sonen Per kommer hem efter flera år till sjöss med en bananstock på axeln, som påminner om en exotisk värld där borta. Både rent konkret och bildligt är han emellertid på väg tillbaka, "hem till byn" och till ursprunget.

I andra omgången kom Per att åter gå till sjöss men kom i delo med ett sjöbefäl och han återvänder hem för andra gången och det slutar med att han flyttar ihop med Karin Dahl, vilket kom att bädda för en ny dramatisk konstruktion, som ytterligare flätar ihop Löfgrens och Dahls öden med varandra. Systemen Ingrid som vistats på psyket efter affären med Mattias Dahl och det efterföljande självmordsförsöket kommer tillbaka och försöker arbeta som kassörska men skuggan av relationen med Mattias hänger alltjämt kvar. Per börjar arbeta på det lokala sågverket i den tredje omgången men vantrivs och funderar på att bli sin egen. Han



Familjen Persson i Gårdsten. Eva (Katarina Söderberg), Lisa (Gun Jönsson), Jan (Jan Mohlin), Evert (Rune Ottoson), Anders (Jonas Hellborg), Kristina (Pia Hermansson).
Foto: Lars Wiklund/SVT

får ett tips om en skogsfastighet som skall auktioneras bort. Lantbruksnämnden förmår Bernt Andersson att trots att han nekat till att ge bud på den att de utökar sitt innehav genom att ge lånegarantier, något som orsakar spänningar mellan Per och Bernt. Med hjälp av Ragnar kan Karin dock ge ett högre bud men nekas ändå förvärvstillstånd varvid skogskiftet köps av ett bolag som genast kalhugger det.

Kritiken i denna tredje omgång kommer således att gälla både traditionell antikapitalism, genom skildringen av "klippekonomin" intåg (betingad av de förändringar som skett i den gamla jordförvärvslagen). Se den kommentar som Bratt själv gav där han betonade den förskjutning som skett från kritiken av lantbruksnämnden till hur rika markspekulanter köper upp jord- och skogsmark utan att det kommer invå-

narna tillgodo.¹² Och antibyråkrati, här representerad av Willy Strids kamp för att få bygga ut sitt hus, där han får nej av byggnadsnämnden. Till sist får han dock hjälp av Ragnar som har kvar gamla kontakter. Som en ironisk kommentar till att Karin och Per nekas förvärvstillstånd kom Karin senare vid ett par tillfällen att tacka dels tjänstemannen från lantbruksnämnden, dels Bernt för att de inte fick köpa. Karin använde istället pengarna de lånat för det tänkta köpet till att köpa aktier och tjänade mer pengar på detta än om de skulle ha köpt skogskiftet. Sålunda fick det hela ännu en antikapitalistisk knorr.

Familjen Perssons fåfänga kamp mot myndigheterna i den första omgången kulminerar med att man får avslag på statlig lånegaranti för att man hoppas kunna utveckla sitt småbruk. Förbittrad tvingas familjefadern Evert sälja jorden till Anderssons och själva boningshuset övertas av en familj gröna vågare, lärarfamiljen Mohlin. I den andra omgången fick familjen Persson bära land-stad-temat på ett didaktiskt och handfast sätt genom att en större del av hela handlingen kom att fokuseras på familjen Persson efter deras avflyttning från byn. Därigenom introducerades också en ny miljö genom den betongförort (Gårdsten i Göteborg) dit de flyttat. Perssons försök att anpassa sig skildras som tafatta. Barnen kan inte hitta hem när de varit ute och handlat eftersom alla portar i husen ser likadana ut och de får problem i skolan, på liknande sätt får pappa Evert symboliskt nog köra vilse i trafikdjungeln när de skall åka till en stormarknad.

Evert omskolar sig till svetsare och börjar arbeta på varv och kommer där att bli utnyttjad av arbetskamraten Johnny, en arbetare som föraktar bönder. I slutändan blir även Johnny en tragisk figur, en rotlös individ som bor i husvagn och vars "kärleksliv" finns på gatan. I den tredje omgången blir land-stad tematiken än mer utmejslad genom familjen Persson. Evert Persson längtar bort från sitt jobb som svetsare omkommer slutligen i en bilolycka (vilket var en påtvingad lösning då Rune Ottoson som spelade rollen omkom i verkligheten under inspelningen). Under tiden tröstar sig hans fru Lisa med bingo-spel i den påtvingade sysslösheten och möter andra lika ensamma människor. Överhuvudtaget utmärks stadsavsnitten av många mörka nattbilder, med bland annat dottern Eva som vandrar omkring planlöst om natten.¹³ Hon får senare plats i en så kallad fin familj och kommer att distansera sig från mammans vanor. Efter Everts död ser Lisa i tidningen att deras gamla hus i byn är till salu men nu har priset trefaldigats och hon konstaterar att hon aldrig har råd att flytta tillbaka.

Familjen Andersson uppmuntras från första stund att förvandla sitt



Per Löfgren (Lars Green) på väg hem i avsnitt 1. Foto: Lars Wiklund/SVT

jordbruk till en större enhet enligt 1960-talets ideal där målet var stora och bärkraftiga jordbruk på bekostnad av små grannar. Staten gav lånegarantier och skuldsättningarna var i regel i miljonklassen. Så sker också här trots den gamle farfaderns varningar och pappa Andersson upplever också osäkerhet som ger sig till känna av hans ständiga anfall av magsmärtor. Sonen Bernt som just tagit över och är med på det hela ser dock

optimistiskt på sin framtid och är i första omgången på väg att gifta sig. Det blir en lycka som får smolk i bägaren när serieomgångens näst sista avsnitt avslutas med deras bröllop och Evert Persson offentligt meddelar sin avfärd från byn, vilket resulterar i allmän tystnad och förstämning kring bröllopsborden. Familjen Andersson fortsätter i de följande omgångarna att bygga ut sin maktställning, vilket kommenteras av lärarfamiljen Mohlin, som i och med tredje omgången får nog av byn och beslutar sig för att sälja. Innan dess har de guidat runt sina bekanta och presenterat byn och dess invånare på ett ironiskt sätt, bland annat familjen Andersson som köper, bygger, arrenderar, gödslar och förgiftar.

Familjen Dahl – de mest utpräglade tvåoperakaraktärerna – representerar på sitt sätt bilden av en landsbygd på tillbakagång. Den gamle Ragnar Dahl har en gång varit kommunalpamp, men i kommunsammanslagningarnas era har han skjutits ut i periferin. Han försöker dock rida spärr mot utvecklingen och vägrar för sin del att ge upp, vilket till exempel representeras av den korta (närmast legendariska scen) scen där han upprepade gånger backar sin bil över en trafikräkningskabel på landsvägen för att hålla uppe statistiken så att vägen därigenom garanteras fortsatt underhåll. Sonen Mattias som övertagit det jordbruk som en gång i tiden var byns dominerande har låtit detta förfalla. Jorden arrenderas numera av familjen Andersson och själv har han förfallit i alkoholism, mycket beroende på att han inte orkat med faderns förväntningar, och inlett ett förhållande med Löfgrens dotter Ingrid. Det handlar kort sagt om att förkroppsliga ett yttre samhällsligt förfall genom att rulla upp en familjs individuella öden. Bratt använder överhuvudtaget det välanvända dramaturgiska greppet med att låta samhällsutvecklingen avspegla sig i psykosomatiska tillstånd. Detta grepp blir genomgående genom de följande serieomgångarna och kanske accentueras än mer i de senare. I den andra omgången accentueras motsättningen mellan far och son, Ragnar och Mattias, som i den famösa älgjakten då Mattias förefaller ha missat en älg han skjutit emot och öppet hånas av sin far, men där det senare visas att Mattias verkligen träffat älgen och därigenom visat att han varit värdig att delta i den manbarhetsrit som älgjakten innebär.

I den tredje omgången 1976 går familjen Dahls forna storhet definitivt i graven när Lars Erik återvänder från Stockholm och Mattias åker fast för rattfylleri och döms till fängelse, där vistelsen gör att han paradoxalt nog för första gången känner sig fri. Elisabeth Dahls föräldrar blir bestörta över att de inte längre brukar jorden utan arrenderar ut den till Anderssons.

Hem till byn II (1990–2006)

Efter den tredje omgången 1976 deklarerade Bengt Bratt att nu skulle det vara slut, absolut, men redan följande år meddelade han att han tänkte skriva en fortsättning.¹⁴ Eet dröjde dock 14 år innan serien nystartade och då med en något förändrad framtoning varför man bör behandla de tre första omgångarna för sig. Omgångarna från 1990 och framåt kom att skilja sig en del från de tidigare som kanske mer ensartat behandlat den enskilda byns problem och småjordbrukets utsatta läge. Nu kom relationsproblematiken och dramatiken att få ett relativt större utrymme.

Ett första skäl låg i det mer triviala faktum att en del av de ledande personligheterna försvunnit därför att respektive rollinnehavare gått bort under tiden och i enlighet med seriens praxis inte ersattes med andra. Den fjärde serieomgången inleddes nu med begravningen av Ragnar Dahl vilket inte hade så liten symbolisk betydelse. Det var det gamla landsbygdssamhället som här gick slutgiltigt i graven och därmed också en del av den tematik som funnit i de tre första omgångarna av serien på 1970-talet. Den strävsamme småjordbrukaren Henning Löfgren hade också gått bort under tiden och därmed de sista resterna av en gammal brukar- och odlarkultur. Lite paradoxalt kom nu Bernt Andersson att axla något av en äldre jordbrukskultur. I avsnitt 31/1995 besöker han sin lillebror Lennart, som är anställd vid ett storjordbruk, och förskräcks över det som han uppfattar som det rent maskinmässiga sätt på vilket det bedrivs. Efter sin konkurs då han fick sälja alla sina djur och sin maskinpark (1995) började han emellertid om på nytt med lite ålderdomliga redskap i omgången 1999 då Sveriges inträde i EU några år tidigare gjort att han kunde klara sig vidare tack vare nya frikostiga stöd till jordbruket (vilket också inkluderade att han fick bidrag för sina gamla stenmurar).

Ett annat skäl som torde ha vägt ganska tungt var det helt nya medielandskap som börjat växa fram i början 1990-talet. När de tre första omgångarna sändes härskade alltjämt det statliga tv-monopolet med två tv-kanaler. 1990 hade vi redan börjat få konkurrerande kommersiella kanaler. TV4 låg alltjämt i sin linda 1990 men blev rätt snart en konkurrent även vad gäller inhemskt producerad tv-dramatik. Även Sveriges Televisions egen dramaproduktion hade förskjutits mer mot det kommersiella genom produktionen av serier i såpoperaformatet, med titlar som *Lösa förbindelser* (1985), *Goda grannar* (1987) och *Varuhuset* (1987). Frågan blev således hur denna till synes gammalmodiga

serie skulle kunna stå sig i konkurrensen. Det visade sig emellertid gå ganska bra, även om serien aldrig nådde upp till 1970-talets rekordsiffror, men avsnitten 1999, 2002 och 2006 samlade ändå en snittpublik på över en miljon åskådare.¹⁵ Här fanns också en samtidig tendens i svensk biografifilm att skildra en längtan efter hembygd och rötter som främst kom att manifesteras i en publikdragare som *Änglagård*.¹⁶

Nu tillkom några nya mer centrala gestalter av inte mindre symbolisk betydelse. Tros- och existensfrågorna blir allt tydligare. I den första omgången 1990 blev detta högst påtagligt speglat i den unge Tomas Löfgrens ögon, till exempel vid begravningen av Ragnar Dahl och senare vid älgjakten vid åsynen av den skjutna älgen och dess brustna ögon.¹⁷ Allt detta blir en återspeglning av det förgänglighetstema som drar genom de senare omgångarna. I viss mån kom detta också till uttryck genom etablerandet av en ny centralgestalt, kyrkoherde Berit Sjöo och med henne skedde en indirekt tematisering av kyrkans plats i det moderna samhället. Hennes trassliga privatliv, pådrivet av för hög alkoholkonsumtion i omgången 2006, gör henne till en högst mänsklig gestalt som avspeglar en kyrka som egentligen numera bara står för rituella värden i människors liv. Med Lena Strids syster Mia, en före detta narkoman, kom en fläkt av den farliga yttervärlden in i själva byn, sedermera än mer accentuerat i och med pundaren Conny och hans "familj", som introducerades 1999. Dittills hade omvärlden mer hållits på avstånd, något symboliskt åskådliggjort i ett av de tidigare avsnitten där Willy och Lena sitter framför tv:n och zappar mellan programmen och man för en kort stund ser ett inslag från militärkuppen i Thailand som man dock snabbt väljer bort till förmån för programmet *Nygamalt*.¹⁸ Efter 1990 blir omvärlden mycket mer påtaglig, kanske främst genom den albanska flyktingfamiljen som blir en del av byn. Vi har också Lena som gråter framför tv:n över åsynen av de ryska gatubarnen.¹⁹

Det som var frapperande med denna nya årgång 1990, och som observerades av flera kritiker, var att synen på landsbygden blivit svartare den här gången och byn mer fått karaktären av ett existentiellt ruinlandskap, främst personifierat av Lars Erik Dahl som återvänt och nu gick omkring som en skugga eller spökfigur och förgäves försökte nå någon slags kontakt med den nya kyrkoherden. Inom själva byn hade det under den långa tid som förflutit sedan 1970-talet med bland annat 1980-talets casinoekonomi skett en del avgörande förändringar. Lanthandeln hade blivit utkonkurrerad av Willy Strid som utvidgat sitt imperium med närköp och travhästar. Familjen Anderssons storjordbruk började alltmer digna under sina stora lån och räntebördor

och det blev allt fler desperata besök på banken och man gjorde slutligen konkurs. Denna styrde numera det mesta, vilket Bengt Jahnsen påpekade i sin recension i *Dagens Nyheter*. Han menade att detta exakt motsvarade vad som hände ute i det svenska samhället, så sannare bild än den som visades i tv fanns inte.²⁰

Vad de nya omgångarna hade gemensamt med de förra var greppet att analysera samhället genom familjegemenskapen, vilket Bengt Jahnsen också utvecklade i en längre artikel, och Jahnsen menade att serien i sig var en förlängning av gångna tiders släktromaner av Ivar Lo och Vilhelm Moberg. Därför håller serien ställningarna från den gyllene tv-teatertid som såg serien födas, även nu när Sverige håller på att läggas ner. Bratt tecknade här enligt Jahnsen upp tillgångarna i det dödsbo som byn utvecklats till. Inte bara skogen var förverkad utan även människorna. Det är ett sjukt samhälle som håller på att driva människan sönder och samman, och han exemplifierade detta med Lena Strid som ständigt gick upp i varv med ostyriga nerver.²¹

När nästa serieomgång kom 1995 hade Sverige precis röstat om inträdet i EU och även om medlemskapet ännu inte påverkat livet i byn så började det redan kasta vissa skuggor över serien och Bratt kommenterade själv det nya läge som uppstått. Skillnaden nu mot när serien startade var att det då handlade om att lägga ner småbruket medan det nu var mer tal om att få betalt för att inte odla.²² Typiskt nog hade tjänstemannen från lantbruksnämnden, som vandrat som en ominös figur i landskapet i de första omgångarna, nu blivit en före detta tjänsteman.

Omgången 1995 kom helt uppenbart i skuggan av den ekonomiska kris som drabbade Sverige under åren 1992–1994. Det fanns dock inte bara förlorare, som Bernt Andersson. Willy Strid utnyttjade samhällskrisen och köpte upp tillgångar från dem som drabbats, bland annat lastbilar som han kom över till vrakpris och sålde vidare



Sinnebilden för smartness – Willy Strid (Carl-Ivar Nilsson) och Lena (Christina Stenius) i Hem till byn. Foto: Bo Håkansson/Bilduppdraget/SVT

till utlandet. Willy Strid-figuren kom i och med detta allt mer i förgrunden och omgången började symboliskt med att han stod inför rätta för att ha misshandlat en ung inbrottstjuv. Han blev dömd vilket medförde viss skadeglädje för den numera utkonkurrerade före detta lanthandlaren Ljung. Willy Strid blir härmed själva sinnebilden för den smartness som Bratt uppenbart menade kännetecknade den nya ekonomin. När kyrkoherden ber Willy Strid gömma en flyktingfamilj som är på flykt är han först avvisande men när han upptäcker att han kan utnyttja dem som billig, svart arbetskraft svänger han om. Hans bilfirma blir alltmer centrum för en tvivelaktig affärsverksamhet som omfattar krockskadade bilar vilka används av stöldligor från öst. Den svarta ekonomin finns för övrigt lite varstans, till exempel försörjer sig Lisa Persson en tid genom att städa svart på en restaurang.

Omgången 1999 rörde sig i mångt och mycket kring existentiella frågor på en intimsfärnivå. Upphovsmännen lät nu både stora samhällseliga yttre förändringar och mer privata omvälvningar drabba byborna. Bernt Andersson och hans fru hade tvingats lämna sin gård efter konkursen och flyttat till en lägenhet, men fick en ny chans tack vare EU. Lars Erik Dahl åkte till Norge och fick där besked om att hans mor dött under sitt arbete i hemtjänsten. Detta kom att ge honom en mental knäck och han vandrade länge omkring som en nästan levande död innan han åter kom på fötter efter mötet med Lena Strids syster Mia, som också var en trasig vildfågel. Hos Löfgrens dominerade tvisten om arvet efter föräldrarna mellan Per och hans bror Gunnar, som åter framträtt i serien och krävde sin rätt och trodde att hans två syskon försökte lura honom.

I denna omgång introduceras ytterligare en figur som fick en mer framträdande roll i de två avslutande omgångarna. Det är pundaren Conny som får en metaforisk betydelse som spegling av hur storstadsvåldet smyger sig in också på landsbygden – kanske en omedveten reflektion av hur storstadsfientligheten en gång i tiden formulerades i landsbygdsromantiken. Lika symboliskt blir det lik som Per och Berit hittar dumpat i skogen. Uppenbart handlar det om offret för en kriminell uppgörelse men man får aldrig någon ytterligare förklaring. Det ouppklarade mordet hänger dock över byn som ett diffust hot och påminner om att våldet numera är mycket nära. För Willy blir det en obehaglig påminnelse om att hans affärskriminalitet kan få otäcka konsekvenser.

Det hela kan karaktäriseras av Jörgen Olssons beskrivning att tonläget numera inte var så muntert. Det första nya avsnittet präglades starkt, nästan för starkt, av svärmod och provningar med ekonomiska



Butiksparet Ljung (Inga Ålenius och Karl-Gustaf Gustafson) i bakgrunden, innan de rationaliserats bort. Här med biträdet Barbro (Tove Granditsky) och Lars-Erik Dahl (Ulf Dohlsten).

och privata bekymmer, besvikelser, osämja och missräkningar. Det var välspelat och fint berättat men onekligen dystert i överkant. Christer Borg kommenterade också den alltmer dystra verklighetsbilden. Detta var den bästa omgången hittills med en vardagsnära och äkta glesbygdsskildring. Samtidigt hade dramatiken tätat och våldet var påtagligt nära; på samma sätt som det svenska samhället hade förråats och brutaliserats blev verkligheten allt kallare och hårdare också för invånarna i byn.²³

De senare omgångarna 2002 och 2006 kan sägas ha spunnit vidare på den linjen. Här dominerar samhällsröten och hot om ett underliggande våld, inte minst genom Conny-figuren som uppträder som en nästan övervärldslig ond kraft. Genom sitt gäng bosatt i skogen har han ett destruktivt inflytande också på resten av byn. Han har som affärsidé att utnyttja det civila samhällets godtrogenhet genom att ta sig an fosterhemsplaceringar mot frikostig betalning. En av dessa, Gabriella, rymmer dock och tar sin tillflykt hos Lena Strid, som får utkämpa en hård kamp mot de sociala myndigheterna som vill återföra Gabriella till Connys familj.

”Grus-Olle” får representera den ekonomiska brottslighet som numera blivit en integrerad del av samhällsekonomi och inte oväntat får Willy Strid en hel del affärer med denne samtidigt som han fortsätter att utnyttja flyktingar som svart arbetskraft. Seriens avslutande del blir dock något av ett moraliskt domslut, då Willy i slutet av näst sista omgången drabbas av stroke och blir ett hjälplöst vårdpaket för att sedan dö innan den allra sista omgången – självfallet betingat av skådespelaren Carl Ivar Nilssons död i verkligheten just som man stod i begrepp att inleda inspelningen av denna, varvid manus snabbt fick omarbetas. Men även bortsett från detta blev sista omgången en form av moralisk uppgörelse. Willys son och änkan Lena satte som sin uppgift att reda upp hans affärer och ställa en del till rätta igen. Conny som tagits av polisen i näst sista omgången men frikänts i början av den sista kom att helt tappa greppet då medlemmarna av hans familj en efter en övergav och till sist lämnade honom helt ensam.

Kritiken av de sista omgångarna betonade å ena sidan de positiva egenskaper som man ansåg vidlåda serien i form av en igenkännande spegling av samhället, samtidigt som den negativa delen av det som skrevs påtalade draget av konstruktion och att vissa karaktärer blivit utformade på gränsen till karikatyrer, till exempel ”Grus-Olle” och Conny. Ulf Clarén såg till exempel seriens främsta värde i sin funktion som tidsdokument, inte skådespeleriet eller dramaturgin. Mest negativ var Gert Malmberg som ansåg att det hela nu gick på övertid med en dialog lika platt som ett salsgolv. Av tidigare samhällskritik fanns inte mycket kvar.²⁴

Leif Furhammar menade dock att samhällsutvecklingen gjort en företeelse som Connys kriminella sekt trovärdig. Ondska och djävulskap tittar fram i alla fasadsprickor, rättsväsendet är ihåligt och advokaterna förbrytarnas bästa vän. Vad som var problematiskt, enligt Furhammar, var istället att berättelsestrukturen brutits upp i sådan hög grad, och han fortsatte därvid den kritik han tidigare framfört. Folk fjärmars från varandra och kommunicerar mer per telefon än mun till mun. Mobilen blir ett karaktäristiskt verktyg för att hålla ihop dialogen i en berättelse där persongalleriet med åren spritts ut i geografin. Själva byn har förlorat sin ursprungliga funktion som spelplats och familjekollektiven sin dramatiska förtätning. Det finns så många skilda öden att berätta om och det har inte varit lätt att få de parallella historierna att korsas på ett berättartekniskt fruktbart sätt. Serien har emellanåt fått något besvärande likheter med såpoperaformatet och dess fragmentariska intrigblandning.²⁵

Kritik

Man kan konstatera att efter en viss inledande skepsis kom denna form av dokumentärteater att vinna inte bara publikens utan även kritikens beivring, vilket i sin tur visar att serien kom rätt i tiden. Landsbygdsproblem och avfolkning hade tidigare avhandlats i framför allt tv-serien om en by i Norrland, *Lavforsen* men fick inte samma genomslag som *Hem till byn*. Den första omgången väckte relativt liten uppmärksamhet från tv-kritikens sida. Flera klagade inledningsvis på det långsamma tempot som till exempel Bengt Jahnsen. Lars Rundkvist ansåg det onödigt av tv att gå omvägen över en dramatiker för att berätta vad ett vanligt tv-reportage kunde ge. Margareta Sjögren i *Svenska Dagbladet* gjorde också en ogynnsam jämförelse med pjäsen *Låt ogräset växa* som gjorts tidigare detta år och som hade en snarlik tematik. Hon uttryckte även tvivel på att detta skulle kunna bli ett dramatiskt inlägg av mer angeläget slag. Macke Nilsson anslog mer positiva tongångar och trodde att serien skulle få samma genomslag som *Fri-ställd*, och ansåg det vara TV2-teaterns viktigaste uppgift att ta närbilder av människor i uppbyggdets Sverige. Ibland hade man misslyckats, som med pekoralet *Lavforsen*, men Bengt Bratt kunde människorna och visste att göra vardagsdramatiken levande.²⁶

Samtidigt som det visade sig att serien blev en tittarframgång kom tongångarna att bli mer positiva. Hemming Sten uppmanade efter serieomgångens sista avsnitt Bengt Bratt att skriva en fortsättning och Leif Zern ansåg att *Hem till Byn* var en stor teaterhändelse. Bratt hade inte nöjt sig med den dokumentära teaterns objektivitet utan använt sig av fantasi och medkänsla, gestaltning och inlevelseförmåga. Även Zern hade i början upplevt serien som långsam och stundtals något övertydlig men sedan hade frånvaron av abstraktion gjort serien till en stor upplevelse. Bratt borrade sig in i människorna och lät dem visa sina egna liv. Macke Nilsson återkom i en krönika och menade att så här skulle tv-teatern fungera, genom att skildra hur människor upplevde verkligheten och hålla fram den i egen rätt. Det var ingen skönmålning av miljön utan här fanns ensamhet, hjälplöshet, vanmakt, oförmåga att samarbeta och skvaller samt stenhård social kontroll och intolerans.²⁷

Senare kritik kan sammanfattas med att å ena sidan upplevde många kritiker serien som splittrad genom att Bratt ville berätta för mycket med alltför många medverkande, samt att personteckningen kunde upplevas som väl schablonartad.²⁸ Ett handfast exempel på en

utpräglad vänsterkritik kunde man exempelvis finna i en längre analys i tidskriften *Filmhäftet*, där dock ganska lite utrymme ägnades åt själva serien och man snarare pekade på det episodiska berättandet och koncentrationen av individuella bekymmer som tenderade att överskugga de verkliga orsakerna till landsbygdens avveckling.²⁹ Å andra sidan pekade andra kritiker på de faktorer som sannolikt bidrog till seriens omedelbara genomslag. Här handlade det inte bara om att berömma Bratt för att skriva verklighetsnära och levandegöra verkliga problem eller att upphöja skådespeleriet som utmärkt, utan man började även lyfta fram faktorer som igenkänning och kanske mer väsentligt att det handlade om en del av Sverige som var på väg att försvinna.³⁰

I mycket kom kritiken så småningom att kretsa kring dessa faktorer, inte minst sökandet efter rötterna i det svenska samhället. Macke Nilsson frågade sig varför denna tradiga rapsodi ändå hittat en miljonpublik. En nyckelreplik som härvidlag framhölls var att när en av byborna [Ingrid Löfgren, författarens anmärkning] sade att ”det här är ingen idyll” så kände vi igen oss; vi som brutit upp och lämnat byar och mindre tätorter. Och vi kände inte bara igen landskapet som vi älskar och återvänder till och som vi bär inom oss, utan även utarmningen, konflikterna, orättvisorna och klassamhället. I första omgången blev det mest ett indignationsnummer mot förändringarna inom lantbruket i form av den förändring till stordrift, pådriven av lantbruksnämnderna, som utpekades som företrädare för en kallhamrad byråkrati. Nu hade serien istället utvecklats i riktning mot tankeväckande vardagsteater, samtidigt som det politiska tonades ned. De som hade hoppats att serien skulle backa upp den verklighetsförfalskning som kallades gröna vågen blev besvikna – liksom de som hoppats på ett predikande vänsterbudskap med analys av politiska missförhållanden.³¹

Nilsson hade onekligen en poäng med detta. Omgången 1976 kom att i stor utsträckning föra ner handlingen på en mer allmängiltigt dramatisk nivå, även om de politiska inslagen inte var helt frånvarande. Relationsdramatiken kom att uppta större utrymme som till exempel Willys tillfälliga otrohet som resulterade i att Lena lämnade honom med barnen för ett tag innan han lyckades beveka henne att komma tillbaka. Än mer framträdande blev sedan relationsproblematiken i omgångarna efter 1990.

Britt Marie Svedberg tog emellertid upp den kanske mer väsentliga aspekten, nämligen att det i slutändan handlade om ett förlorat paradis. Styrkan hos serien, menade hon, var att den fungerade som ett stort, osorterat utsnitt ur verkligheten som slutade lite abrupt men

ändå stilenligt, där de flesta i publiken hade kunnat känna igen sig – både de som bodde kvar på landet och de som flyttat till städerna men inom sig bar något av en döende bygd. Allt fanns med och det var bara att vaggas med i den hemlängtan som också var en längtan efter ett förlorat paradiset. Men denna bredd var också seriens svaghet där ambitionen att få med allt och belysa alla glesbygdspöblem, samtidigt gjort den ohanterlig och försvårade personskildringen. Många av personerna i serien hann aldrig bli riktiga människoöden och ett flertal individer flimrade förbi mest som stereotyper. I slutändan var det således inte människorna utan byn själv som stod i absolut fokus.³²

Kritiken pekar onekligen på väsentliga aspekter, som i själva verket ger serien en central position i en svensk landsbygdsskildrande tradition. Temat med det förlorade paradiset kan snarast ses som ett fundamentalt inslag här, även om en stor skillnad är att det i tidigare skeden var ett förlorat paradiset som samtidigt var möjligt att återvinna - om inte konkret så på ett mer psykologiskt plan, som i en av den svenska filmhistoriens största framgångar *Hon dansade en sommar*³³ I *Hem till byn* är dörren till paradiset slutgiltigt stängd, något som mycket konkret åskådliggörs i omgången från 1976 när Lisa Persson konstaterar att det gamla hemmet nu har blivit för dyrt att köpa tillbaka. Hon kan bara fortsätta nostalgiskt drömma om att återvända till sitt ursprung. Drömmen om det förlorade paradiset kom att ytterligare accentueras berättarmässigt i de senare omgångarna då man regelbundet klippte in svartvita återblicksbilder från de tidigare omgångarna, som ibland fick karaktären av kommentarer till det nutida skeendet. Serien fick därigenom en både retrospektiv och självreflekterande prägel. I omgångarna från 1990 finns sålunda till exempel i avsnitt 21 magister Berglund med, i avsnitt 22 figurerar Jonas och i avsnitt 24 får publiken ta del av familjen Perssons tidigare tillvaro i byn.

Gemeinschaft och Gesellschaft – gammalt och nytt

En kärnpunkt genom alla serieomgångar kom att gälla motsättningen mellan det äldre samhället och det nya som gradvis växt fram under de år som serien pågick. Den tyske sociologen Ferdinand Tönnies myntade i slutet av 1800-talet motsatsparet "Gemeinschaft" och "Gesellschaft" för att beskriva den omvandling som skedde när landsbygdssamhället övergick i industrisamhället, en utveckling som inte bara fick ekonomiska konsekvenser utan i lika hög grad påverkade de mänskliga relationerna i en mer generell mening. Den fiktiva lands-

bygdsskildringen har traditionellt uppehållit sig vid att framställa det förgångna, "Gemeinschaft", som ett förebildligt tillstånd, något att längta efter eller att se som just ett paradiset, förlorat eller ej. I föreställningen om det förlorade paradiset återfinns också en annan av agrarromantikens hörnstenar, nämligen arvet (från fäderna) som hotas att förlösas genom de moderna tidernas levnadssätt. I serien framskymtar detta emellanåt, även om det inte tillåts ta någon större plats. Men när Bernt Andersson ringer upp jourhavande bonde för att tala ut om den desperata ekonomiska situation han befinner sig i, trots att han sliter dag och natt med sin gård, tillägger han att det handlar om en gammal släktgård och det känns av den anledningen extra hårt att se den gå förlorad. Hans svåger anklagar honom emellertid för att ha förskingrat den gamla släktgården.³⁴

Hem till byn anknyter i mycket till gemenskapens föresteg samtidigt som det finns ett tydligt ambivalent drag i inställningen till seriens "gemeinschaft" till exempel att den, som framgått, också inrymmer negativa element som inskränkthet och intolerans. Här finns också en tydlig parallell till 1950-talets landsbygdfilmer, som innehöll samma element, till exempel *När kärleken kom till byn* (1950) och *Ung sommar* (1954). Den sistnämnda filmen bygger på en roman av Per Olof Ekström (som också skrev förlagan till *Hon dansade en sommar*), och som var en av de främsta kritikerna av otidsenlig efterblivenhet på efterkrigstidens landsbygd³⁵. I själva verket står Bratt och Ekström egentligen varandra nära i dessa avseenden. En intressant likhet är när Ingrid Löfgren efter sitt självmordsförsök tvekar om hon kan åka tillbaka till byn och se folk i ögonen, men psykologen uppmanar henne att göra det för att komma över det hela.³⁶ Motsvarande tema finns i *Ung sommar*, där huvudpersonen/musikern misslyckats i sin musikaliska karriär i Stockholm och nu skäms för att återvända till sin hemby – vilket han trots allt gör till slut och därmed återfår sin plats i gemenskapen. Även om landsbygdsgemenskapen i *Hem till byn* har sina baksidor, är det trots allt mycket värre ställt med staden och dess ensamma människor som Johnny och sjukpensionären Åke, eller Gunnar Löfgrens mentala och fysiska misär i sin förortslägenhet.

I sina första omgångar kom serien i mycket att handla om att komma hem eller komma tillbaka, respektive tragedin att vilja komma hem men inte kunna som i fallet med familjen Persson, där mamma Lisa ville komma hem efter makens död och öppet visade detta. I omgången från 1995 berättar hon till och med om sina drömmar att vara tillbaka och att allt då skulle vara som förut. Det hela slutar emellertid

med att hennes son tar henne med tillbaka till byn för att visa att det är annorlunda numera och de kommer lagom för att bevittna hur man börjar auktionera bort Bernt Anderssons gård.

Per Löfgren kom hem i första avsnittet och åkte ut på sjön igen bara för att slutgiltigt återvända igen. Lars-Erik Dahl åker vid upprepade tillfällen bort, först till Stockholm och sedan blir det en sejour i Norge innan han kommer tillbaka för gott efter Elisabeth Dahls död. Det är som han säger i sista avsnittet av omgången 1976 när han åker tillbaka till Stockholm om att är man född i en sådan by kan man aldrig åka ifrån den. Något som står i bjärt kontrast till det han säger när han första gången åker till Stockholm att det var sista gången han satte sin fot i byn.³⁷ När han sedan är i Stockholm skriver han hem till sin mor Elisabeth hur väl han trivs i Stockholm, men breven till sin faster Karin andas bara besvikelse, ensamhet, vantrivsel och hemlängtan.³⁸ Det vill säga, var vi än hamnar i världen finns alltid ursprunget närvarande och det hela blir en påminnelse om vi alla ytterst har våra rötter i ett äldre samhälle som alltjämt präglar oss, på gott och på ont och oavsett om vi är medvetna om det eller ej. Sjukpensionären Åke säger vid ett tillfälle till Lisa att det märks att hon är från landet för hon har tålamod att lyssna.³⁹ Själv upplever hon sig själv som en gammal "bondkärning" och vid ett tillfälle ser hon likheten mellan sig själv och en gammal flyktingkvinna från det forna Jugoslavien som också hamnat i Gårdsten.⁴⁰

På ett sätt förstärks detta även av inslagen av det man kan kalla etniska motivstereotyper. Här finns ritualer som älgjakten och midsommarfirandet, kräftfångst och kräftkalas. För Evert Persson som flyttat till Göteborg blir älgjakten ett tillfälle att komma hem igen och när Lisa säger att de inte har något hem däruppe och priset för köttet inte är värt allt det han lägger ner på jakten, så känner han fortfarande samhörighet med byn. När han kommer tillbaka och berättar om hur Mohlins, som köpt deras gård, beskrivit den som "paradiset" så börjar Lisa trots allt att gråta.⁴¹

De första omgångarna kom också något mer handfast att peka på hur ny tid möter gammal vad gäller själva jordbruket. Mer än en gång möts Henning Löfgrens häst och Bernt Anderssons nya, moderna traktor (och som ett mellanting finns här Evert Perssons "grälle", Massey Fergusons populära traktor från 1950-talet som man i så hög grad kan förknippa med den tidens småjordbruk). Eller så är det som i avsnitt 8 från 1973, med Bernts skördetröska och Henning som skär sin säd på traditionellt sätt. Henning Löfgren och Evert Persson får

släppa ut sina djur på ystert vårbeta (för säkerhets skull visas den sistnämnde i senare repris) medan Anderssons djur står bundna i sin ladugård som de produktionsenheter de blivit med den moderna jordbrukspolitiken, utsatta för lönsamhetskravet. Inte undra på att Lillemor Andersson vid ett tillfälle suckar över en sjuk kalv, och om att han lika lite som hon själv och hennes man Bernt längre är lönsamma.⁴² För jordbrukets del handlar det också om en ny låneekonomi, som ställs mot en gammal syn där skulder är något man bör undvika⁴³ Pappa Erik Andersson på Åsen oroar sig för att man skuldsätter sig mer och mer, medan sonen Bernt ser det som helt naturligt att låna för att utveckla och införa nya, moderna jordbruksmetoder.

Henning Löfgren sköter i de första omgångarna sitt småbruk enligt samma metoder som gällt i generationer och han blir irriterad när sonen Per slarvar med att slå rent med lie längs kanterna på vallen när man tar upp hö. För Per framstår det som meningslöst att slösa energi på några ynka höstrån. För Henning Löfgren är livet och arbetet en ritual som måste följas likt den ständiga närvaron kring mat- och kaffebordet med den dagliga väderrapporten på radion. Det ligger därför en viss symbolik i att han i ett avsnitt drabbas av ett yrselanfall när han sletter ute på sina ägor med sina gamla metoder med att gå och så för hand, den traditionella bondeidealiseringsurbild. En gammal kultur håller verkligen på att gå i graven. Det ligger ett förtätrat skymningsljus över Perssons sista höbärgning (vilket sker på traditionellt sätt med hässjning) och när han för sista gången släpper ut sina kor på vårbeta finns ett visst vemod närvarande. Att de gamla metoderna också har ett pris får vi se i första omgången när Jenny Löfgren visar upp de förvärkta fingrar som hon fått av åratals handmjölkning. När Per säger åt sin syster Ingrid om hur olönsamt det är när hon går och handmjölkar så säger hon att allt inte kan räknas i pengar och för att understryka detta argument får vi en blick över den natursköna sjön i sommarkvällen.

Bratt sentimentaliserar alltså knappast det faktum att mycket av det gamla håller på att gå i graven, även om han ofta betonar den existentiella ensamhet som präglar modern "gesellschaft" och som spridit sig också över landsbygden. Ett åskådligt exempel på detta är till exempel hur den moderna tv-kulturen påverkat människorna så att de inte längre kan umgås med varandra på ett naturligt sätt. Som den gamle magister Berglund argt påpekar kan man inte längre tala med någon efter klockan sju. Framförallt från 1976 års omgång, där det som påpekats blivit mer av intimsfärsdramatik, kommer inslagen av ensamhet och alienation att blir mer påtagliga än i tidigare omgångar.

Ett annat inslag i samma linje handlar om hur det moderna samhället skapar klyftor och motsättningar mellan människor i byn. Anderssons expansionsplaner, påhejade av den statliga representanten, skapar konflikter med grannarna så till den grad att gamle pappa Erik Andersson ser sig föranlåten att gå hem till Löfgrens för att försäkra sig om att de i alla fall inte är ovänner. 1990 återkommer temat med bysammanhållningen i och med mötet i byns utvecklingssällskap, något som initierats av myndigheterna och som dittills varit överksam genom Ragnar Dahls sjukdom. När man efter hans död försöker blåsa liv i verksamheten visar det sig att mötet åter rör upp gamla motsättningar i byn.

Men det var inte entydigt bättre förr, sociala klyftor fanns också tidigare och en stark social kontroll dröjer sig alltjämt kvar. "Bondehataren" Gustav på sågen, som i början var en ren karikatyr, blir i omgången 1976 lite mer nyanserad när han får förklara sin stora avoghet mot bönder med att hans förfäder var backstugusittare och att han själv varit dräng med dålig erfarenhet av sina arbetsgivare. Det hela slutar med att han sluter fred med Per, som dittills tröttnat på hans eviga prat om lata bönder. Men han uppmanar ändå Per att så att säga välja sida, bonde eller arbetare (och Bratt avlägsnar sig därmed från den traditionella socialdemokratiska tanken på att det fanns en generell intressegemenskap mellan dessa grupper).

Det finns andra punkter där Bratt anknyter till Tönnies dikotomi och den traditionella agrarromantik som är nära förknippad med denna. Inslagen av antistad och antibyråkrati hör till det som behandlas på ett mer konkret sätt och bitvis ger intrycket av pamfletteater (i motsats till de återkommande konkreta diskussionerna om till exempel jordbrukskrediter, subventioner och matpriser). Framförallt gäller det den statliga byråkrati som direkt griper in i byns liv och vill diktera villkoren, personifierad genom lantbruksnämndens representant, som vid ett tillfälle i första omgången 1971 också har med sig en representant från länsarbetsnämnden för att förmå småjordbrukarna att sälja sin mark till de större för att de skall bli mer bärkraftiga. För dessa statliga representanter är småbrukarna "iglar" som håller sig kvar och därmed bör skäras bort, säger man. Henning Löfgren utbrister indignerat vid de två statliga representanternas ankomst att "det är skottpengar" på småbönder och på ett liknande sätt uttrycker sig Evert Persson om dessa som han uppfattar det "skrivbordsmänniskor" som beskär hans tillvaro och framtid och ser på människorna som brickor som man flytta hur som helst. Antibyråkattemat i serien

fick ytterligare påspädning efter Sveriges inträde i EU, vilket visserligen gav en del ekonomiska fördelar för landsbygden och byn men som också förvandlade lantbrukarna till stressade bidragsjägare. I avsnitt 39/1999 får vi se Bernt Andersson med en ansenlig hög blanketter och i spåret av den nya politiken dyker nya former av bondfångeri upp som den firma ”Svensk landsbygdsinformation” i samma avsnitt som säljer dyr kunskap om alla stödformer.

Det finns också andra aspekter på antistadstemat. Staden inrymmer inte bara okända byråkrater utan även rena skojare, som det par som lurar av Evert hans kohage i den första omgången. De erbjuder sig att köpa den och han går med på det men upptäcker för sent att kontraktet stipulerar att de kan betala när de själva behagar, det vill säga när värdeökningen på marken gjort att de i själva verket fått den för en spottstyver. Till detta kommer den romantiska antikapitalism som serien kom att präglas av då och då, till exempel genom skildringen av osund spekulation i jord och mark och Karins aktiespekulation som är mer lönsam än att arbeta med verkliga saker som jord och skog. Bratt kunde heller inte undvika att emellanåt beröra det tidiga 1990-talets bankkris, som när Bernt kommenterar sin kalhuggna skog med att alla pengar gick till räntor vilka bankerna i sin tur lånade ut till fastighetspekulanter som kom att förskingra 100 miljarder.⁴⁴

Familjaritet

Ett genomgående drag i kritiken av serien nästan från första början var att betona dess höga grad av igenkännbarhet, inte minst hos personerna – något som ytterligare hamnade i fokus när serien började lida mot sitt slut, naturligt nog. När Leif Furhammar riktade sin kritik mot serien menade han att serien hölls vid liv mer av folkets kärlek och upphovsmännens ömhet än av någon inneboende dramatisk energi. Ömhet var för all del en oskattbar dramatisk kraft och det kunde vara svårt att erkänna att man inte kommit att känna en stor tillgivenhet för människorna i serien. Men det hade mer att göra med den långa bekantskapen än det framflytande dramatiska nuet i dagens förvecklingar, menade Furhammar.⁴⁵

Furhammar pekar här på en av de mest väsentliga faktorerna till varför serien kom att bli så långlivad och återkom gång på gång trots upphovsmännens försäkringar att nu var det slut. Det var inte oväsentligt att en och samma skådespelare spelade samma roll och att rollkaraktären fick lämna berättelsen i samma mån som verklighetens



Familjen Strid i modern upplaga. Lena (Christina Stenius), Pontus (Anders Hjort), Pernilla (Sofia Stenius-Bratt), Willy (Carl-Ivar Nilsson), Mia (Wiveca Warenfalk).
Foto: Bo Håkansson/Bilduppdraget/SVT.

skådespelare lämnade det jordiska livet. Serien blev med tiden en familjekrönika nästan som på riktigt och självfallet uppstod också problem när berättarstrukturen, som Furhammar påpekar, förändrades så att de olika personerna mer och mer hamnade i periferin och skildes åt. Trots detta uppfattades nog seriens personage ända till slutet som ett slags "familjemedlemmar", som troget tog plats i tv-rummen på regelbunden och utsatt tid.⁴⁶

Familjaritet är en av grundstenarna i den moderna tv-kulturen och hör inte minst samman med de förändringar som skett i samhället under de senaste decennierna, ja, kanske rent av det senaste seklet, där gamla familje- och släktband förändrats och delvis löst upp genom de geografiska omflyttningarna och den ökade sociala rörligheten. Även detta skeende behandlas högst handfast i serien, till exempel genom skildringen av den gamla Ragnhild i Bråten (omgången 1990) som

bor ensam i sin stuga och får svårt att klara sig själv trots hemtjänsten. När hon ramlat och slagit sig tillkallar Ingrid hennes son som i likhet med sina syskon har svårt att engagera sig på grund av att de alla bor långt borta och har sina arbeten att tänka på. De nya bostadsområdena blev mer sovstäder än förorter, privata rum som man drog sig tillbaka till för att igen sig i efter dagens arbete i det offentliga rummet. Det blev ett mer isolerat boende än i det gamla brukssamhället (eller för den delen landsbygdssamhället). På så sätt blev tv:n en nödvändighet och programinnehållet kom att förmedla centrala kulturella värderingar och en gemenskaps känsla som i hög grad ersatte tidigare och förlorade sociala kontakter.⁴⁷

Att serien kan fungera på det sättet beror också på att den i hög grad anknyter till vissa etablerade etniska motivstereotyper i sin personskildring. Utan att förfalla till klichéer utnyttjar Bratt några av våra mest populära självföreställningar om svensken, något som säkert är en viktig delförklaring till seriens popularitet. Detta drag blir än mer framträdande i de senare omgångarna där till exempel skildringen av Per Löfgren och hans möte med Berit Sjöo bär syn för sägen; här förkroppsligar Per allt vad man kan förknippa med myten om den tyste, inbundne svensken, känslomässigt hämmad – ja, överhuvudtaget passar hela familjen Löfgren in i ett sådant mönster, inte minst storebror Gunnar som försöker dricka bort sin eländiga vardag. Även en framträdande person som Bernt Andersson bär på detta drag, med sina inneboende hämmade aggressioner som självfallet förstärkts av hans ekonomiska situation. Så även Willy Strid med sin tysta ilska som ständigt speglas i hans ansikte, men då och då får verkliga utbrott. I avsnitt 18 från 1976 botar han sin sorg över att Lena lämnat honom efter hans otrohet (en affär som i sig inrymmer en etnisk motivstereotyp, med "den vita sommarnattens" förförande demoni) och super sig redlös.⁴⁸ I mycket kom dessa drag att ytterligare förstärkas av Jackie Södermans regi, med sitt låga tempo och betonandet av långa ordlösa pauser.

Betydelsefullt i vårt sammanhang blir förstås också själva miljön med en landsbygdsgemenskap som ger rötter bakåt i tiden. Landsbygdsskildringen har traditionellt tjänat som ett slags antivärld, ett reservat i kontrast till tidens kulturella och sociala omvälvningar. Nu skiljer sig *Hem till byn* i slutändan emellertid en del från detta. Det är inget slutet reservat längre, utan här finns en påtaglig samtid som inte kan ignorera vare sig statlig jordbrukspolitik, EU eller andra omvälvande förändringar. Men samtidigt kvarstår seriens funktion av att vara en "familjeersättning" i en omvälvande tid. Genom att välja ut

och över lång tid följa några familjers skiftande öden, som stundtals kan likna våra egna, skapas en känsla och erfarenhet av att leva i en by som numera har blivit global.

NOTER

1. Per Olov Qvist, *Jorden är vår arvedel. Landsbygden i svensk spelfilm 1940-1959* (Uppsala: Filmhäftet, 1986), 296. Där finns siffrorna för de tre första omgångarna redovisade. Den första omgången 1971, där det endast finns siffror för de två sista avsnitten var relativt låga (kring 30 procent) men 1973 års omgång uppvisar klart högre siffror och närmade sig halva tittarskaran mot slutet. 1976 års omgång uppvisar än högre siffror för de avsnitt som finns redovisade.
2. Per Olov Qvist, *Folkhemmets bilder: Modernisering, motstånd och modernitet i den svenska 30-talsfilmen* (Lund: Arkiv, 1995), 16. Där berör jag det osamtidiga utifrån Ernst Blochs resonemang kring detta begrepp.
3. Per Olov Qvist, "Svensk film upptäcker landsbygden" *Filmrutan*, nr. 3, 1992.
4. Pelle Ahrnstedt *Expressen* 1969-05-07.
5. Allt detta finns utförligt beskrivet i Qvist 1986. Där finns också utförliga litteraturhänvisningar till annan litteratur som kan vara relevant här, såsom diskussionen om "Gemeinschaft och Gesellschaft", 58f.
6. Nils-Hugo Geber, "Den problematiska 'svenskheten'. Anteckningar om etniska strategier i svensk biografilm och TV-produktion", *Filmhäftet* nr. 53, 1986, innehåller en diskussion kring detta samt ger exempel på sådana. Se även Qvist, 1995, kapitel 10 och 11.
7. Bengt Forslund, *Dramat i tv-soffan. Från Hamlet till Svensson, Svensson. Svensk tv-dramatik under 50 år* (Stockholm: Bokförlaget Arena: 2007), 212-216.
8. Göran Greider, "Hem till byn" är realism när den är som bäst. *Dagens Nyheter* 1995-12-08.
9. Hemming Sten, *Expressen* 1973-10-18.
10. Avsnitt 17/1976.
11. Avsnitt 11/1973.
12. Bengt Bratt, *Aftonbladet* 1976-09-22.
13. Avsnitt 10/1973.
14. Osignerad "Nu är det slut-absolut" *Röster i Radio-TV*, nr. 46, 1976; nyhetsnotis *Svenska Dagbladet* 1977-03-17
- 15 De tittarsiffror som finns tillgängliga (avsnitten 1999, 2002 och 2006) ger vid handen att serien trots allt hävdade sig ganska bra trots den mycket större kon-

kurrensen även om man naturligtvis inte kunde nå 1970-talets höga tittarsiffror på över halva tittarpopulationen. Nu pendlade de mellan 17 och 21 procent enligt uppgift från Magnus Telander SVT Väst.

16. Qvist, 1992.
17. Avsnitt 23/1990.
18. Avsnitt 20/1976.
19. Avsnitt 31/1995.
20. Bengt Jahnsen, *Dagens Nyheter* 1990-01-25.
21. Bengt Jahnsen, "Oron sprider sig i byn", *Dagens Nyheter* 1990-02-14.
22. Peter Lenken, "Hem till byn mot slutet men livet går vidare", *Göteborgs Posten*, 1995-12-10.
23. Jörgen Olsson, *Arbetet* 1999-03-02; Christer Borg, *Aftonbladet*, 1999-04-13.
24. Ulf Clarén, *Sydsvenska Dagbladet*, 2006-09-20; Gert Malmberg, "En omgång att missa", *Göteborgs Posten*, 2006-09-18.
25. Leif Furhammar, "Ömhetsinvestering, 'Hem till byn' är ett unikt historiebysge", *Dagens Nyheter*, 2006-09-20; Leif Furhammar, "'Hem till byn' lever av folkets kärlek", *Dagens Nyheter*, 1999-04-22.
26. Bengt Jahnsen, *Dagens Nyheter* 1971-11-18; Lars Rundkvist, *Aftonbladet* 1971-11-18; Margareta Sjögren, *Svenska Dagbladet*, 1971-11-18; Macke Nilsson, *Aftonbladet*, 1971-11-18.
27. Hemming Sten, *Expressen*, 1971-12-23; Leif Zern, *Dagens Nyheter*, 1971-12-22; Macke Nilsson, *Aftonbladet*, 1971-12-23.
28. Margareta Sjögren, *Svenska Dagbladet*, 1973-09-27 och 1973-11-11; Karl-Olov Eliasson, *Dagens Nyheter* 1973-09-27; Bengt Melin, *Aftonbladet* 1973-10-11 och 1973-10-18.
29. Lasse Svensson & Rickard Nordgren (slutlig bearbetning av grupparbete), "Hem till byn och avfolkningsproblematiken", *Filmhäftet*, nr. 2, 1973.
30. Margareta Sjögren, *Svenska Dagbladet*, 1973-10-04; Elisabeth Sörenson, *Svenska Dagbladet* 1976-09-22; Karl-Olov Eliasson, *Dagens Nyheter* 1973-10-04; Elisabeth Sörenson, *Svenska Dagbladet* 1976-11-10; Monika Nyberg, *Expressen* 1976-09-30; Berith Ekeflo, *Expressen* 1987-10-28.
31. Macke Nilsson, *Aftonbladet* 1976-09-23.
32. Britt Marie Svedberg, "'Hem till byn', förlorat paradiset", *Dagens Nyheter* 1976-11-11.
33. Per Olov Qvist, "Det förlorade och återvunna paradiset", *Möjligheternas landskap*, Anders Linde-Laursen & Jan-Olof Nilsson, red. (Köbenhavn & Stockholm: Nordiska ministerrådet/Nordiska rådet, 1994), 126-143.
34. Avsnitt 26/1990.
35. Qvist 1986, 71ff.
36. Avsnitt 11/1973.

37. Avsnitt 7/1973.
38. Avsnitt 11/1973.
39. Avsnitt 14/1976.
40. Avsnitt 33/1999.
41. Avsnitt 9/1973.
42. Avsnitt 25/1990.
43. Jordbrukets skuldsättning är ett gammalt tema i den traditionella agrarromantiken och redan Nils Wohlin såg i sin bok om "Bondeklassens undergrävande" den liberala penningekonomin som ett dödshot mot bonden och hela näringen, se Qvist 1986, 59.
44. Avsnitt 27/1995.
45. Leif Furhammar, "'Hem till byn' lever av folkets kärlek", *Dagens Nyheter*, 1999-04-22.
46. Detta kom att beröra seriens skådespelare på ett högst påtagligt sätt. Christina Stenius, som spelade Lena Strid, har vid flera samtal med förf. beskrivit hur helt okända människor kommit att tilltala henne på gatan som om det gällde en gammal familjebekant och hon fick till och med tiggARBREV från människor som inte kunde skilja på roll och verklighet.
47. Ole Breitenstein, "Oljemiljonären och hemmadottern. Om några av våra TV-grannar", *Filmhäftet* nr. 71-72, 1990.
48. Jag har något berört alkoholens roll i etablerandet av en viss etnisk motivstereotyp vad gäller svensken och svenskheten i Qvist 1995, 261ff. Nu är det dock knappast något exklusivt svenskt utan man kan tala om ett svårmodsbälte som hör samman med starksprit som löper över det norra halvklotet.

Ingrid Lindell

Från *Niklasons* till *Svensson, Svensson* – situationskomedin som vardagsterapi

EN AV TV-MEDIETS mest populära genrer är situationskomedin. En snabb titt i det svenska tv-utbudet visar att vi regelbundet kan se nya och gamla avsnitt om och om igen. Trots sin popularitet är forskningen kring denna genre relativt mager, något som till stor del kan förklaras genom de olika aspekter som spelar in när en genre klassificeras i kulturella hierarkier.¹ Situationskomedin har utmärkts av ett lågt kulturellt stigma på grund av sin tillhörighet till det komiska, det seriella formatet, kopplingen till den amerikanska populärkulturen och det folkliga vardagsämnet. Den tradition som genren knyter an till kan emellertid spåras långt tillbaka i teaterhistorien, men problemet är att de folkliga komiska grenarna uppvisar en flyktighet både historiskt och i sin samtid. Äldre scenframställningar har sällan sparats åt eftervärlden, inte minst för att de bygger på en muntlig tradition och improvisation. Många av de låga folkliga genrererna brukar även förpassas till kulisserna när det skrivs teaterhistoria i modern tid, där gränsen för vilka sceniska framställningar som "räknas" sätts mitt ibland tv:s olika typer av dramatiseringar.² Men tack vare ljud- och bildarkiv har en hel del av produktioner från de elektroniska medierna sparats, trots genrens låga status. Populärkulturen har över huvud taget fått ett allt större berättigande i den officiella kulturen och idag kan vi till och med inom akademien acceptera att en genre som situationskomedin

framstår som ett centralt kulturellt uttryck där samhällsutvecklingen speglas på ett intressant sätt.

Att tala om svensk tv och populärkulturella genrer utan att förankra diskussionen i en amerikansk/engelsk mylla vore bedrägligt. Att beskriva situationskomedin som genre utan att förankra den i en teatertradition vore lika rumphugget. Att bortse från denna genres relation till publikerna genom olika tider vore att missa en mycket central del i det folkligt komiska. Därför skall här presenteras en mängd aspekter i en önskan att fördjupa förståelsen för en genre som är en stor del av många svenskers vardagstittande. Tanken med denna artikel är inte att lista alla de svenska program som anknyter till genren sitcom.³ Denna kulturanalys av genren kommer istället att utgå ifrån *Svensson, Svensson*, en av de mest populära komediserierna som producerats i vårt land.⁴ Som fond till denna samtida serie ställs det tidigaste svenska exemplet på situationskomedi, *Niklasons* från 1965.⁵

Det kulturanalytiska perspektivet på denna del av svensk mediehistoria innebär att jag här undersöker hur kulturen speglar sig själv via kulturella artefakter i egenskap av meningsskapande praktiker. Kulturell mening kan då vaskas fram genom att man undersöker hur ett visst fenomen representeras i relation till en social dimension. Genom att iakttäta det sätt på vilket en kultur representerar exempelvis olika sociala kategorier, kan vi se hur hierarkier och värderingar formeras och i det långa loppet hur kunskap konstrueras. Liksom flera andra kulturforskare argumenterar jag därför för att vi just i dessa kulturellt mindre respekterade produkter kan göra fruktbara avläsningar av hur samtiden förhandlas.⁶ Att vi samtidigt kan finna både en progressiv potential och en bevarande kraft i ett ambivalent uttryck. Huvudtesen är här att vi i Gustav Svenssons gestalt kan avläsa en så kallad "manning i kris" som finns beskriven inom samtida kultursociologi och att detta är en närvarande undertext i denna serie. Efter en skiss över situationskomedins plats i ett samtida medielandskap, övergår jag till att beskriva genrens typiska drag och historiska bakgrund. Därefter ges en beskrivande analys av de båda svenska exemplen och avslutningsvis analyseras dessa utifrån tanken på situationskomedin som terapeutisk spegel av samtiden.

Plats i kulturen

En snabb blick över tv-tablån ger en god bild av situationskomedins plats i medielandskapet. Den absolut största majoriteten av serierna

är amerikanska. Dess närvaro utmärks av ett slags slit-och-släng eller återbruk där populära serier repriseras, löper parallellt i olika kanaler, startar och självdör, går en gång i veckan eller varje vardag, pågår och mjölkas ur till sista droppen publikintresse. De lanseras i pilotavsnitt, körs i första, andra, tredje inspelningsomgång. På en kanal läggs hela sjok i timmar av olika serier och som betalalternativ finns en egen komedikanal. Avsnitt repriseras sedan i det oändliga över hela klotet och, om du ändå inte är nöjd, kan du köpa serien i en DVD-box. Man kan med fog tala om en genre som genomsyrar utbudet, mer på vissa platser, mindre på andra. I en studentgrupp kan de flesta prata både länge och initierat om olika varianter av genren och dess betydelse för dem. Om att en serie kan bli på gränsen till beroendeframkallande och om hur en del fans åtrår nya avsnitt så mycket att man ber vänner i USA spela in avsnitt som ännu inte kommit till Sverige.

Men i fråga om svenskproducerad situationskomedi är inte ovanstående det vanliga förloppet. Denna nationella genrevariant har inte det bästa rykte och kan möjligen få recensionen: ”bra för att vara svensk”. Mest talas det dock om hur dåliga svenska komediserier är. På internet finns listor över vilka svenska serier som möjligen skulle kunna kvalificera sig som ”bra” – som *c/o Segemyhr* (1998) eller *Pistvakt* (1998). I denna artikel görs emellertid inga kvalitetsbedömningar, men det är en viktig ingrediens när genren diskuteras som möjlig yta att förhandla vardagen för åskådaren. Tydligt är dock att publiken föredrar amerikanska eller engelska serier framför svenska. En majoritet av oss som har växt upp med tv kan relatera till en mängd olika situationskomedier och andra serier som en del av vår erfarenhet, vår medierade erfarenhet.⁷ Att titta på och visa intresse för denna genre är dock förenat med en viss tvekan, vilket naturligtvis hör samman med genrens position i kulturen. Som vuxen renderar kanske inte just situationskomedier något högre kulturellt kapital. Snarare blir olika serier ett kuriosum, ett nostalgiskt minne av något som en gång var en del av vardagen.

Genretypiska drag

Vissa av situationskomedins genretypiska drag tenderar att vara förhållandevis konstanta medan andra förändras, och precis som inom varje annan genre genomgår den sin egen utveckling med intertextuella kopplingar bakåt och i sidled. En klassisk amerikansk komediserie varar i ungefär 22 minuter, har två reklamavbrott och upptar en halv-

timme i programtablån inklusive reklampausor. Som regel skall varje avsnitt omfatta minst en huvudhistoria sammanvävd med en eller flera parallellberättelser, där alla skall avslutas inom avsnittets ram. Den komiska dramaturgin kan lätt avlyssnas i rummet bredvid – efter tre replikbollningar följer skratt – ett, två, tre, skratt. Detta förutsätter att serien använder sig av bakgrundsskratt, men ”närvaron” av en publik är ett centralt karaktärsdrag för genren.⁸

Ett annat utmärkande drag är genrens dramatiska tempo med snabba och rappa replikskiften, ett tempo som hör samman med den komiska traditionen över huvud taget och med hur man levererar ett skämt. Karaktäristiskt för de flesta komiska genrer är även det man kallar *excess* i spelstilen, det vill säga överdrift i röst, rörelse, händelser, etcetera. Om man snubblar, snubblar man mycket. De flesta av skådespelarna kommer vanligen från stand-up-scenen eller från andra komiska teatersammanhang, varifrån mycket av stilen ärvt. Vad gäller karaktärerna framställs de som grovt huggna stereotyper, där publiken redan vet vad en viss karaktär kommer att göra och vad som kommer att hända. Komiken består därför ofta i *hur* det händer, och till vilken grad. Att förstå upprepningens betydelse inom olika konstformer kräver en utläggning i sig, men det kan understrykas att genrer i hög grad bygger på en förväntningshorisont just kring upprepning respektive variation.

Spelplatsen för en situationskomedi föreställer i grunden ett hem i medelklassmiljö där vi möter en kärnfamilj. Inspelningsstudion utgörs av ett slags tittskåpsscenen, där scenografin är fast och kretsar kring vardagsrum, kök och möjligen sovrum. I vardagsrummets fond finns en trappa och på sidorna har vi in- och utgångar. På så vis finns möjlighet för karaktärer att kvickt göra entréer respektive sortier utan att tempot bryts och utan att kameran behöver flyttas. Kameran får vanligen inta en imaginär tv-apparats plats och mitt i bild står därför soffan. Mycket sällan lämnas dessa miljöer för andra och inte minst utomhusscener används sparsamt.

Grundprincipen är att alla karaktärer är stereotyper vars personligheter är konstanta genom seriens gång, vilket också styr hur komiken byggs upp och uppfattas. Detta har dock visat sig vara en förenkling och bli svärbemästrat i populära serier, inte minst där framförallt barnskådespelare av naturliga skäl måste åldras och därmed möta nya situationer. Navet bland karaktärerna i de flesta komiska format är sedan lång historisk tid den som motsvarar pajasen, lustigkurren, spjuvern, dummerjöns, Harlekin. Centralt för det klassiska ur-spektaklet *Commedia dell'Arte*, är att storyn eller fabulan inte är särskilt viktig.

Så är fallet även i situationskomedin, där skådespelarnas skicklighet och komiska talang står i centrum.⁹ Som dramatisk form kan man tala om hur skådespelet här i hög grad är performativt snarare än agerande, och att det är uppspelet av de mer eller mindre sammanhängande situationerna som fokuseras. Detta kan i vissa fall visa sig genom så kallat extrafiktionellt spel där skådespelarna blinkar till publiken/ser rakt in i kameran, vilket förstärker relationen till publiken som en del av leken. Vanligt är också att skådespelarna redan är kända i något annat medialt sammanhang, vilket ger serien draghjälp. Här finns även en tydlig linje mellan de under 1800-talet så populära melodramteatrarnas föreställningar – vaudevillerna – och situationskomedier.¹⁰ På dessa scener spelades familjescenerier upp i de så kallade borgerliga sedekomedierna och ofta förekom olika uppträdanden under pågående föreställning. Dessa kunde liknas vid varietéer, där man blandade lite allt möjligt som kunde tänkas roa. Man bjöd in ”gästartister” och ”kändisar” som fick spela med eller sjunga en stump. Idag kan vi känna igen detta där vissa, kanske lite mer anarkistiska situationskomedier, får besök av artister/kändisar eller till och med andra sitcom-stjärnor! Detta bör då ses som en lekfullhet inom genren.

Den övergripande principen för situationskomedin blir således att vi under en knapp halvtimme skall undersöka vilka komiska situationer som uppstår om vi släpper ned följande problem i en redan bekant miljö med kända variabler. Lusten ligger i att gång efter annan se hur samma typ av komiska skeende spelas upp i viss begränsad uppsättning av situationer. Varje avsnitt tar avstamp i en jämvikt för att – efter lösandet av avsnittets problem – avslutas i ett nytt jämviktsförhållande. En jämvikt som dock oftast är identisk med utgångspunktens, eftersom genren inte bygger på en utveckling hos karaktärerna. Grundidén är alltså att den ordning som störs skall återställas inom avsnittets tidsram. I en del ”modernare” fall kan vi få se skylten ”To be continued” vilket har spillt över från en annan tv-genre – såpoperan. De teman som vanligen dramatiseras är kort sagt stridigheter om kulturell makt, kampen mellan könen, generationerna, klasserna, etniciteten och hur det höga plockas ned.

Om man trålar efter situationskomedier en vanlig vecka i november 2007 i svensk tv:s basutbud finner vi följande regelrätta sitcoms: SVT *Svensson, Svensson* (se nedan), TV3 *Nanny* (1993), *2 ½ män* (2003), *Kung av Queens* (1998), *Tredje klotet från solen* (1995), *Will & Grace* (1998), *That '70s show* (1998), *Jims värld* (2001) Kanal 5 *Joey* (2004), *Vänner* (1994), *Fresh Prince i Bel Air* (1990), *Christine* (2006), *Seinfeld*

(1990), TV4 + *Skenet bedrar* (UK 1990), *M.A.S.H.* (1972), TV6 *Ett geni i familjen* (2000), *Våra värsta år* (1987), *Scrubs* (2001), *Spin City* (1996), Kanal 9 *Frasier* (1993), *Monk* (2002). Av dessa 21 exempel går alla varje dag under vardagarna utom *Svensson, Svensson*. 19 stycken är amerikanska, omkring tio år gamla och inne på sin ”femtioelfte” reprisomgång. Av dessa 21 skildrar 17 ett hushåll, men endast sex stycken uppvisar traditionell familjebildning – mor + far + barn. Andra familjeliknande konstellationer är två bröder och ett barn, en utomjordisk låtsasfamilj, två vänner där den ena är homosexuell, tre kompisgäng, fem arbetsplatsgäng. I de fall huvudpersoner förekommer är de i 13 fall män, i tre fall kvinnor och i övriga är fokus jämt fördelat. De flesta av dessa serier handlar om personer i åldern 25-30-40 år (16 stycken). Dessutom förekommer två tydliga ungdomsserier och en med barn i centrum, och slutligen den engelska serien *Skenet bedrar* som för ovanlighetens skull cirklar kring en äldre kvinna, Hyacinth Bucket (uttalas Bouquet), och hennes försök att imponera på sin omgivning. Den övervägande majoriteten utgår ifrån ett medelklassperspektiv, där vi dock har två som centreras kring låg klass möter hög (*Fresh Prince i Bel Air* och *Nanny*) och en tilldrar sig i den skraltigaste av alla dysfunktionella familjer i *Våra värsta år*. Även i *Kung av Queens* är ekonomiska problem förekommande. Ur ett etniskt perspektiv finner vi en färgad man som någorlunda central person i *Spin City* och i *Fresh Prince i Bel Air* är hela familjen färgad och dessutom överdrivet rika. Förekomsten av icke-heterosexuella fasta karaktärer är en viktig del i *Will & Grace*, markeras i *Spin City* men är en invävd del av handlingen, medan homosexualitet blir mer en besvärande lustifikation i *Vänner* respektive *2 ½ män*.¹¹ Att använda sig av utomjordingar för att nagelfara västerländskt vardagsliv, som i *Tredje klotet från solen*, är inte heller någon nyhet inom genren. I populära serier som exempelvis *Min vän från Mars* från 1963 och *Mork & Mindy* från 1978 användes samma grepp.¹²

Om hemmet som spelplats och vardagen som tema – genrehistoria

Vad vi får se i dessa halvtimmesavsnitt är en iscensättning av hemmet som spelplats där vardagen tematiseras i ett komiskt format. Vi får skratta åt vardagsmänniskans tillkortakommanden och småsegrar, vi kan känna igen oss själva och andra. Den humor som presenteras framstår som kravlös och okomplicerad. En del av dragningskraften och den lust som tillfredsställs hör säkerligen samman med den möjlighet genren ger

till självspjeling. Den vanliga familjen och dess problem syns och hörs, får en plats i kulturen. Även om det här handlar om komisk respresentation, så är det den vanliga människans "lilla kamp" att få ihop vardagen som ges utrymme. Dessutom får vi här en möjlighet till självspjeling vad gäller livsstil, det vill säga vi kan få se hur andra har det hemma och hur de gör. Genrehistoriskt bör därför denna iscensättning av det "vanliga" i första steget bindas samman med 1800-talets borgerliga sedekomedi, där vi får se en ny samhällsklass och deras liv bli föremål för uppspel.¹³ Borgarklassens uppkomst får inledningsvis ett uttryck genom den borgerliga familjeromanen och borgerligt familjeliv spelas även upp på underhållningsteaterns scen.

Familjefiktionerna får tidigt utlöpare inom etermedierna. Ur ett svenskt perspektiv känner vi kanske igen komiska radioserier som *Lille Fridolf och jag* (1955). Redan vid tv-starten 1956 visar svensk television amerikanska *I Love Lucy* (1951–1961). Innan jag ger mig in på en beskrivning av den första svenska situationskomedin i televisionen – *Niklassons* (1965) – är det dock nödvändigt att kort förankra genren ännu längre tillbaka än till 1800-talet. Ett ögonkast på svensk teaterhistoria ger också vid handen att svensk scenkonst under lång tid har varit högst beroende av utländska produkter.¹⁴ Den komiska genre som i rakt nedstigande led knyter an är som redan inledningsvis konstaterats den folkliga Commedia dell' Artetraditionen, med anor i medeltidens italienska kultursfär.¹⁵ Här finner vi flera gemensamma karaktäristika med moderna tiders situationskomedi, som kan få illustrera arketyper inom komik. Utgångspunkten är att det här handlar om spexartade och uppslupna stycken som har vissa ständigt återkommande inslag. Ur denna tradition sägs både lustspelet, cirkusen och varietén vara sprungna. Komiken bygger i hög grad på skådespelarnas snabba replikväxlingar och improvisationsförmåga. Särskilt intressant är även att det är i denna västerländska teaterform som kvinnor för första gången förekommer som skådespelare. Man kan till och med tala om Commedia dell' Arte i termer av en feministisk teater då mannen framställs som offer för sitt kön, medan kvinnorna är balanserade och intelligenta. Ursprungligen var huvudkaraktären Harlekin; ful i mun, ständigt hungrig och inte särskilt klipsk. I en fransk version tvåhundra år senare framställs han som mer kvicktänkt. I denna mer karnevaliska teater är ännu en gång temat att plocka ned de som tror sig vara förmer än andra. Skrattet skall vara på deras bekostnad. Vad vi kan känna igen är förstås också hur det är någon av folket som försöker klara kniviga situationer i livet, i den lilla människans vardag.¹⁶

Genrehistorikerna Steve Neale och Frank Krutnik begränsar situationskomedins ursprung till de amerikanska veckomagasinens tecknade serierutor i slutet på 1800-talet, för att därefter se en fortsättning i radions komediserier.¹⁷ Här görs underligt nog inga kopplingar till komiska kortfilmer med Chaplin, och inte heller nämns den långa komiska tradition som går tillbaka till alla tiders scenspel. Ett av problemen med deras framställning är just att de stannar i massmediernas värld, vilket jag menar innebär att man missar grunden för många av de komiska standardformat som finns i de flesta humoristiska framställningar även idag.¹⁸ Situationskomedin blir i David Grotes tolkning den komiska traditionens sammanbrott i en jämförelse med antikens komiska berättelser.¹⁹ Denna ”nya” komedi saknar helt en progressiv social kraft till förändring, menar han, och likt en del andra uppfattar Grote genren som statisk och konserverande. Jag ansluter mig i denna fråga till Jane Feuer, som i sin överblick över perspektiv på televisionsgenrer ”Genre Study and Television” poängterar att en genre inte har sådana egenskaper av naturen, att en statisk form självklart skulle innebära ett statiskt och entydigt innehåll.²⁰ Även om många situationskomedier kan sägas bekräfta familjen som institution, bär de samtidigt på en social satir. Komediseriens samtid står under ständig förhandling och här iscensätts hur tidens skiftningar kan hanteras, även om det inte leder till revolution.

Förändringar inom genren har rört karaktärer, handling och scenrum, men det är viktigt att se hur dessa förändringar främst bör betraktas som variationer på ett tema.²¹ Dramaturgiskt sett är det nämligen vissa funktioner i formatet som ska behållas för att motorn ska snurra. Vi har fortsatt en familjeliknande konstellation som centrum för handlingen och huvudkaraktärerna skall med jämna mellanrum förenas på en eller två fasta platser – vardagsrum, kök eller favoritfik. Under lång tv-tid var utgångspunkten en amerikansk vit medelklassfamilj med mamma, pappa, barn. En brytpunkt för detta sker med den färgade familjen i *The Cosby Show* (1984–1992). Vi får gradvis se andra sociala kategorier representerade inom genren – vit blir svart, familjen och hemmet blir vänkretsar/kollektiv. En annan sentida förändring är att familjen ersätts av arbetsplatsen. Ett intressant stråk att följa är hur homosexualitet förhandlas i olika komediserier. Under senare delen av 1900-talet blir ett sådant tema allt mer närvarande – hur skall familjen, vännerna, arbetskamraterna förhålla sig till detta? Det finns även flera exempel med ironiskt dysfunktionella familjer som motsats till de präktiga. Inom genren över tid tänjs genregränserna allt mer

och blandgenrer som dramakomedi förekommer allt oftare. Man skulle kunna säga att genren genom åren tar sig allt mer och mer på allvar som komisk dramatisk form där konstnärlighet och egen stil blir allt viktigare. Parallellt med denna utveckling produceras dock ständigt nya sit-coms, främst i USA, men även hemma, som använder gamla goda basingredienser – en kärnfamilj med två barn som bor i förorten – exempelvis i *Vivalla utanför Örebro*.

Genren ur ett könsperspektiv

En modern brytpunkt för genren ur ett könsperspektiv kan märkas i *Sex and the City* (USA, 1998–2004) som både fokuserar kvinnor och tänjer på genregränser.²² Här presenteras fyra högst kapabla kvinnor i urban miljö och ämnesvalet betonar relationer, sex och mode. Dessa kvinnor kan jämföras med en vimsig yrhätta som Lucy i genrens tidiga skede, men som på sin tid markerar ett trendbrott, trots att titeln *I Love Lucy* avslöjar att det är makens blick som är utgångspunkt. Därefter skapar Lucille Ball sin egen *Lucy Show* där nyblivna änkan Lucy flyttar ihop med nyskilda väninnan Vivian och vi får följa dessa kvinnors dråpliga försök att vara exempelvis hemmafixare.²³

I en skissartad överblick över mannens roll i situationskomedin är den extra intressant. Ur ett könsperspektiv talar vi om en patriarkal könsordning som styr maktförhållandena i samhället, där mannen är överordnad och kvinnan underordnad. I den officiella världen behärskar mannen det offentliga rummet, medan kvinnan härskar i hemmet. I genrens standardformat får vi följaktligen ofta se mannen marginaliserad och alienerad i dessa dramatiserade familjer. Pappa är något som ska hanteras, så att vardagen kan flyta på utan konflikter. Han saknar kompetenser som handlar om relationer både inom som utom familjesfären. Han sköter inte det löpande arbetet inom hushållet utan tillsägelse, och kanske inte ens då. När han försöker göra en insats blir det fel. Han är familjeförsörjare. Ofta handlar övriga familjens insatser i relation till pappan om att hindra honom från att leva ut sina barnsliga sidor och tillfredsställa sina lustar, för att i stället få honom att ta sitt ansvar med barnen och hushållet. Det finns således en koppling mellan mannen och barnet. Mannen är en icke-vuxen som inte tar ansvar. Detta ansvar landar i stället på frun och, eftersom de flesta sit-coms har denna barnslige man som fokus, handlar en hel del konflikter om detta förhållande. Hur skall den stackars oförarglige maken komma undan den arga hus-truns vrede.²⁴ Här kan vi snabbt återkoppla till en tidig svensk komedi-

serie som *Lille Fridolf och jag* (1955), vilken som sagt började sin bana på radio, men som raskt också transformerades till fyra långfilmer.²⁵ Mannens roll kan antingen anta toffelhjältens eller barnets, men oavsett vilken roll den manliga huvudkaraktären får är det mannens "dilemma" som fokuseras – hur skall han klara det här? Det är således inte hustru Lena Svenssons dilemman att hantera sin man som står i centrum. Hon får i sin andrahandsroll skaka på huvudet – "Vad ska man göra?" – men det blir också hon som är den stadiga pelaren i familjen med vett och sans. Spelplatsen iscensätter på så vis en stereotypisk diskurs kring det "kvinnliga" och det "manliga", och i varje avsnitt spelas scener upp där komikens slutkläm framstår som förlåtande gentemot mannen. Den kvinnliga huvudkaraktären blir sekundär, eftersom hon i mångt och mycket har att endast agera i förhållande till vad mannen gör respektive inte gör. De "manligheter" som tematiseras är de som hör samman med familjen och med rollen som make och far. Äktenskapet som sådant är dock aldrig i slutändan hotat och inte heller den stadiga vardagskärlek som tas för given mellan makarna. Dock spelas ibland ett sådant hot upp genom att hustrun tvivlar på att maken verkligen älskar henne när han nu betar sig som han gör. Detta leder till att mannen får göra taffliga försök att bevisa sin kärlek. Därför kan slutsatsen dras att situationskomedin, och framför allt familjekomedin som undergenre, har extra stort fokus på kampen mellan könen, vanligen ur mannens synvinkel.

Vissa förändringstendenser inom genren kan ses som en spegling av förändringar i det senmoderna samhället. Förutom effekter av en övergripande demokratiseringsprocess, där fler och fler sociala grupper syns och hörs i kulturen, ser vi också hur upplösningen av traditionella strukturer, inom olika institutioner som kyrkan, politiska rörelser, klassamhället, könsordningen och inte minst familjen, vandrat in i denna komiska genre. Det som kastas in som komiska ämnen i en snabbskjutande genre som situationskomedin kan därför både sägas utgöras av banala vardagssituationer, och hur man i denna vardag kan hantera livets stora frågor. Därför kan vi hävda att psykosociala förändringar speglas i genren, men sällan den ensamma människans kamp för tillvaron utan den kollektiva individens kamp med relationer och identitetsskapande.

"Här vare, vare, vare Niklasons"

Lördagsunderhållningen *Niklasons* anges vara den första svenska situationskomedin och visades i tio avsnitt 1965 i regi av Hasse Ekman.²⁶

Vid en snabb rundfrågning bland vanligt folk är det idag svårt att träffa någon som minns serien, utan mer intressant är kanske det faktum att det dröjde så pass länge innan vi fick en svensk produktion i genren.²⁷ Enligt Bengt Forslund ansåg dåvarande teaterchefen på tv Henrik Dyfverman att just serier som format, och inte minst komediserier, var märkta av alltför låg kvalitet för att visas på svensk television.²⁸ Av detta skäl dröjde det ytterligare ett decennium i de amerikanska succéernas efterföljd innan situationskomedin förpackades i svensk form.

Niklasons handlar om en vanlig modern medelklassfamilj i radhus där scenrummen antar ett igenkännligt upplägg med vardagsrum och kök i ett, fars arbetsrum samt barnens sovrum. Slående är att det även förekommer utomhusscener i exempelvis garaget eller skogen, vilket måste räknas som atypiskt för genren och inte minst med anledning av de ekonomiska krav som komediserier vanligen beläggs med. Karaktärerna som befolkar serien är mor, far och två barn, där båda föräldrarna lämpligt nog är hemarbetande. Motorn är pappa Bengt (Karl-Arne Holmsten) som skall sitta i sitt arbetsrum och skriva kåserier. Hans karaktärsdrag är att gnälla och klaga med pipan i mun. Han är lite töntig, tycker inte om folk, är ogin (jfr Gustav Svensson) och det är frun som håller ordning på honom. Mamma Elisabet (Sickan Carlsson) är hemmafru, skrattar överseende åt makens små hyss och är den som sköter den mellanmännsliga kommunikationen i serien. Hon är för det mesta passiv i handling, men reglerar och jämkar relationerna i hushållet, även om hon understundom går iväg för att sätta på ugnen. Mamma, hon pratar och pratar och är lite tossig. I de olika avsnitten försöker hon hitta en hobby – spår och går på språkkurser – men hon är ju så ombytlig. När hon skall träffa ”flickorna” tar far för givet att de ska skvallra, när hon i själva verket håller på att ta skepparexamen i smyg. Hennes problem i serien är således att komma på vad hon skall göra med sin överblivna tid och hon påpekar även att hon känner sig onyttig som inte arbetar. Detta slätas dock över av maken direkt, som menar att frun ”går med håven”.

Barnen består av tonårsdottern Monica som stereotypiskt läser idolblad, gillar kläder och popmusik. Hennes rollfigur är dock relativt passiv. Större fokus läggs på lillebror Lasse, 13 år. Han är en snusföruftig liten allvarlig minister som är fullt upptagen av att producera sin egen tidning. Vi möter således en aktiv kille och en passiv tjej, och i dramaturgin är det sonen som skapar komiska poänger och inte dottern. Grannparet bör även nämnas som mer eller mindre tokiga och de skapar oordning i familjens vardag. En av grundprinciperna är också



Den första svenska situationskomedin – *Niklas* från 1965 i regi av Hasse Ekman.

att överösa varje avsnitt med gästspel av olika samtida kändisar från svensk underhållningsscen, med dragning åt crazy-humor – som Gösta Bernhard, Sune Mangs, Gösta Ekman, Sven Lindberg, Siv Ericks, Gunnel Broström eller Mille Schmidt.

Vad är det då för konflikt som uppstår och skall lösas inom varje avsnitts 30 minuter? Inledningsvis möter vi kåsören som inte tycker att barnen gör lika roliga saker längre som han kan skriva om. Annars handlar det om att far har lovat städa garaget, där det är hustruns uppgift att veta: ”hur man ska få en man att hålla fast vid vad han håller på med”. I slutändan är det dock ändå hon som städar. Pappa måste hantera att

sonen inte tycker fars texter är tillräckligt seriösa för hans tidning eller att Lasse puttast golf och spelar schack bättre. Som i de flesta komiska genrer uppstår ständigt smärre missförstånd, där man ringer polisen (våldigt ofta faktiskt och de kommer!). I allmänhet kan man tala om att vi presenteras olika former av könsgruff mellan makarna – om hurdana män respektive kvinnor är, men det är aldrig fråga om djup och varaktig söndring. Smågnabbet kan även handla om skillnader mellan generationer eller klasser. Ingetdera skall ses som politiska markeringar utan naturaliseringar av stereotyper, självklarheter. I det andra avsnittet konfronteras familjen exempelvis med högt – lågt, populärkultur – finkultur och tonåring – vuxen. Mamma vinner ett restaurangbesök med Pop-Martin (Gösta Ekman) och den ”fina” matsedeln ställs emot ”att vara sig själv” kontra ”kändisskap”. Just i denna scen interfolieras deras samtal med ett slags nummerrevy i crazy-anda där kyparen Mille Schmidt endast presenterar rätter med champinjoner, för att därefter klaga på att folk är som ”galna med att ha champinjoner”! Under måltiden stiger Pop-Martin upp på scenen och sjunger ”It’s a mad, mad world, sad, sad, world”, vilket inom genren kan ses som typiskt historiskt sett. Man blandar varietémässigt olika typer av inslag, men i det här fallet vill man driva med popsångarens tungsinne utan påtagligt intellektuellt djup. Utöver detta fortsätter de absurda inslagen med att en i flera episoder pågående läkarsåpa spelas upp i familjens tv, där regissören Hasse Ekman spelar tjugusig doktor och Lena Söderblom syster. På flera plan möter vi en drift med populärkulturen, vilket faktiskt skapar ett dubbelt budskap inomtextligt i serien. Den tar på något sätt inte sig själv på allvar, rycker undan mattan på sig själv. Den tar inte heller genren på allvar, tycks det. Detta skulle möjligen förklara varför den inte vinner större popularitet. En nödvändig ingrediens i all dramatik är nämligen autenticiteten – att vi tror på karaktärerna mitt i denna lek med stereotyper och överdrifter. Om man å ena sidan kan rikta kritik mot *Niklasons* utifrån estetiska kategorier som avsaknad av punchlines och tempo – kan seriens brist på appeal å andra sidan också ligga just i att den inte tar sin publik på allvar.

Man använder sig i serien av tydliga komiska signaler, det vill säga genremarkörer som talar om att det här är roligt, vilket exempelvis tydliggörs genom att familjen bor på Bechamelvägen 33. Just det faktum att pappa arbetar som kåsör kan lägga ribban för hur oförargligt och småroligt det här är tänkt att vara. Den komik som sticker ut mest är de tidigare nämnda inslagen av crazy-humor, varför blotta närvaron av alla dessa gäststartister signalerar en önskad förväntningshorisont –

detta är komiskt. Allmänt förekommer dessutom lättviktiga sensmoraler av typen ”vi måste samarbeta mer”. Som helhet kan Niklasons sägas ansluta till genren på flera punkter, men samtidigt utmärker den sig också för att bryta mot produktionstraditionerna och främst vad gäller tempo i scener och dialog.

Svensson, Svensson – scener ur ett äktenskap

Under hösten 2007 kan vi notera ett intressant fenomen i den svenska mediehistorien – en svenskproducerad situationskomedi som tio år efter den första succén lanseras i nya avsnitt och som får extremt höga tittarsiffror.²⁹ Det faktum att en svensk komediserie drar en stor publik på lördagskvällar bästa sändningstid är anmärkningsvärt i sig och föranleder mer än vanlig uppmärksamhet. Denna popularitet kan ställas emot alla dem som undrar hur man över huvud taget kan titta på situationskomedier. Somliga reagerar argt över programformen eller över hur Gustav framställs. Genom en kulturanalys av serien och hur den förhåller sig till genrens traditioner respektive förnyelser kan möjligen öppna upp för en förståelse för den lust som tillfredsställs via *Svensson, Svensson*.

I någon mån måste *Svensson, Svensson* betraktas som ett skolexempel på en situationskomedi. Med soffan i centrum snurrar familjelivets händelser runt Gustav och hans projekt. Här finns en son och en dotter samt en kapabel och stadig fru, Lena, som sköter hushållet och sitt högstatusjobb. Emellertid är det aldrig äktenskapet eller kärleken som ifrågasätts, utan Gustavs problem att hantera vardagen och sig själv. Den som är herre i huset är snarast sonen Max. Han fäller de mest dräpande kommentarerna mot pappa och får ha skarpast blick för allas livslögner. Via barnens och hustruns häcklande skrattar vi åt Gustav. Han är en förlorare i den moderna världen och slås ideligen till marken, men reser sig igen för att därefter upprepa sina misstag med en dåres envishet. Han lär sig aldrig, utvecklas aldrig, men återkommer alltid full av förtröstan och tillit till sin förmåga. Precis som Harlekin. Emellertid skiljer sig den upp-och-nedvända värld som den medeltida Harlekin bebor ifrån Gustav Svenssons senmoderna liv. Den ryske litteraturforskaren Michail Bachtin talar om hur det medeltida karnevaliska skrattet var av en annan typ av skratt än det vi finner i senare tiders komiska uppträden.³⁰ Om vi hade fått se en Gustav gå segrande ur varje situation hade det varit ”karneval”, men här får vi i stället ständigt se en förlorare. Vi vet i varje avsnitt att han aldrig kommer att lyckas. Gustavs karaktär an-



Svensson, Svensson (1994–).

sluter sig också bakåt inom genren till en lång rad klassiska amerikanska hopplösa fäder av typen Archie Bunker.³¹ Vad som utmärker dessa är att han tillåts säga saker som vi i vanliga fall håller tyst om. Sensmoralen blir dubbel – vi får veta att man inte kan bete sig som Gustav men samtidigt roas vi att höra på honom.

Kvinnorna i denna serie kan indelas i två kategorier: dumma grannfruar som man blir störd av när de kommer på besök och så starka, kompetenta som Lena. Tonårsdottern Lina utgör en blekare karaktär utan någon påtaglig komisk funktion.³² Jobbig och dum grannfru är i ena fallet Sara vars kvinnliga egenskaper utmärks av att vara högljudd, pratsam, slarvig, rörig, ostrukturerad, känslös och på mer eller mindre misslyckad jakt efter en karl. Den nya grannfrun Annika, som är nygift med snickaren Göran, är också lite dum, naiv, påträngande, skriver och läser upp töntiga dikter, lynnig i humöret. Kvinnor-

nas liv cirklar kring männen. De förhåller sig till det som de gör för det mesta, och deras yrkesliv får vi inte följa. Lenas hemmaliv består i serien av att parera makens utfall, umgås med barnen och sköta hushållet. Ofta sitter hon även och förbereder nästa arbetsdag på olika sätt, vid bordet eller ligger i sängen och läser pappersbuntar. I serien markeras att Lena är en seriöst dubbelarbetande individ och står i tysthet som kontrast till Gustavs brist på ambition och medkänsla. Då och då pyser Lena ut hur hopplös hon tycker att maken är, men det leder aldrig till konfrontation.

Ur ett etniskt perspektiv framgår det tydligt hur serien tematiserar ”det svenska”, vi ser en svensk familj och valet av efternamn står som tydlig markör. I vinjetten upprepas inför varje avsnitt dygnsrytmen i ett svenskt radhusområde – solen går upp, flaggan sätts på huset, tidningen hämtas i brevlådan, pappa går till jobbet, barnen lämnar en stor hög med leksaker efter sig vid dagens slut då pappa kommer hem i sin kostym, ut att jogga, solen går ned och flaggan tas ned. Hos familjen Svensson äter man råkor när det är festligt, är stolt över svenska idrottshjältar, firar jul på ett lagom lågmält sätt framför tv:n, plockar svamp, fikar, har en Volvo, och så vidare. De sociala konfrontationer som presenteras är främst klass och kön, där både etniska och sexuella frågeställningar undviks.³³

Tidigare har jag nämnt betydelsen av excess i komiska format och i *Svensson, Svensson* är det en hel del som är överdrivet, men här saknas också många karaktäristiska drag från farsen. Komediteatrarnas spelstil med högt tonläge och spring i dörrar lyser exempelvis med sin frånvaro i denna serie. I stället understryks det excessiva i beteende och handlinger hela tiden av den extrema vardaglighet som betonas. Sötlimpan som skivas och bestryks med alltifrån mjukost till kaviar, får exempelvis stå som markör för det svenskaste av svenskt – smörgåskulturen. Igenkänningsfaktorn är hög. Gustav förfäktar en matkultur som går emot den officiella världens krav på den trimmade kroppen och goda matvanor. Han vet förstås vad som är ”rätt och fel”, men likt ett barn slinker det ständigt ned mackor, godis, chips och om han står för middagen blir det hämtpizza. På ett plan är det sannolika – likheten med verkligheten – ett specifikt drag för denna serie. Det som är minst överdrivet i serien är det vardagsnära, vardagen runt omkring Gustav. Det är i själva verket Gustav som är excessen. Serien skriver fram denna igenkänningsaspekt av vardagen, men det till synes enkla är ofta ytterst komplext. Alternativt ger det föregivet enkla formatet en mängd öppningar för publiken att plöja ned sina egna behov i texten.

Svensson, Svensson – såsom i en spegel

Hur kan man egentligen förklara *Svensson, Svenssons* enorma popularitet och höga tittarsiffror? I de nya avsnitten får vi se en man som är så långt nedtryckt i skorna att all självkänsla borde vara uttraderad. Han har inget jobb, ingen utbildning, omsprungen i självförverkligande av hustru och barn, lever med en skev självbild, etcetera. Vem vill titta på hur han plågas i avsnitt efter avsnitt? Hustru Lena utbrister exempelvis: ”Pappa är en idiot och det vet vi allihop!!” Borde inte Gustavs hustru lämna honom så snart som möjligt? Vad ser hon hos honom? Gustav bryter mot den senmoderna samtidens alla krav på en perfekt kropp/ hälsa, självförverkligande i karriären och odling av själen. Ditt liv är ett projekt som du själv är ansvarig för. Mansrollen i kombination med rollen som god far och förebild kanaliseras i Gustavs fall till olika flyktmål: oändligt sportintresse, skräpmat eller tv:s barnprogram. Det är på gränsen att det som spelas upp är ren mobbing av en slagen och liggande man. Skrattar vi *med* eller *åt* Gustav? Varför ligger detta högst på tittartoppen?

Inom det komiska formatet som helhet kan man generellt påstå att en komisk karaktär är den som låtsas vara något den inte är och att komik uppstår genom att en sådan person häcklas. *Svenssons, Svenssons* komiska yta utgörs av den diskrepans som uppstår mellan Gustavs önskade uppenbarelse och hur den krockar med verkligheten. Ett annat skäl till att vi överlever det sätt på vilket Gustav ständigt slås till marken kan höra samman med principen för spelstilen. Brett Mills talar om att stilen bygger på att det finns en distans mellan karaktären och skådespelaren, att vi som publik håller isär dem.³⁴ En del av tillfredsställelsen för publiken handlar således om att beundra skådespelaren Allan Svenssons sätt att spela Gustav.

Ytterligare en aspekt hör samman med situationskomedins bruksvärde. Här får vi möta den ”lilla” världen ur ett komiskt perspektiv, eller, här förhandlas i grunden hur man i vardagen försöker hantera människans senmoderna livsvärld. Varje 25-minutersavsnitt blir en förhandling av hur individer på olika sätt möter förändring, konflikter och inte minst hur olika sociala kategorier försöker samexistera. Komik bygger också i grunden på mötet mellan olika föreställningsvärldar och hur vi hanterar Jag och Du, respektive Vi och Dom. Inte minst när det går åt pipan. Där kan jag skratta åt någon som har det värre än jag, som är snurrigare än jag, men ändå kan jag känna igen mig och se hur någon annan gör. Dessutom behöver jag inte oro mig för att nå-

got faktiskt förändras, för efter en halvtimme har ju egentligen ingenting skett, allt är som förut.

Är det då därför vi tittar på situationskomedier – för att få förhandla vår kulturella oro? På ett plan är skrattet åt någon annans försök att hantera sin vardag förlösande för en sådan oro och att få skratta åt det tillfredsställer en lust. Lust är en kärna för tillfredsställelse vad gäller stora delar av populärkulturen. Som åskådare till situationskomedier kan jag ha lust till en serie på en mängd olika nivåer – i del som i helhet, beundra skickliga skådespelarinsatser, få se mediestjärnor agera, identifiera mig, etcetera. Igenkänning är centralt för familjekomedins popularitet. Det vi människor har gemensamt är ju just ”vardag” – den lilla världen.³⁵ De senmoderna livsvillkoren utmärks av en traditionsupplösning, saker och ting är inte som de en gång var.³⁶ Vi har familjestrukturer i upplösning, med nya könsroller och klassmässiga förändringsprocesser. Här får vi möta en Gustav som förtvivlat försöker hålla fast vid allt som förflyktigas – barn som flyttar hemifrån, rationaliseringar på jobbet, en fru som gör karriär, han skall behöva städa och laga mat, att göra om hemma etcetera. Vi får se hur han återoppar gamla fackliga slagord inför första maj, samtidigt som han i hastigheten glömt att han inte betalt fackavgift på många år. Gruppsolidaritet är viktig i tanken, men jaget kommer först! Han ser sig som socialdemokrat av den gamla goda stammen, men i praktiken är han en fullfjädrad svartfot, överläpare och egoist. Han försöker konstruera krystade familjekvällar, utan tv, som varken fru eller barn vill delta i. Han vill vara den gode maken och fadern, men är redan detroniserad och avslöjas dagligen som kejsare utan kläder. Barnen får inte växa upp, de ska vara små och söta. Han jagar efter Linas pojkvänner som inte duger, vilket följer med tio år senare och den make hon valt. Gustav vill värna om gamla goda värden i livet som att man ska sitta och prata utan tv på nyår, men det går inte alls. Allra minst för Gustav själv.

Om vi ska ta berättelsen om Gustav på allvar handlar den således om hur han försöker hantera samtiden och därmed de senmoderna livsvillkoren. Hustru Lena och barnen har i princip inga problem, förutom hur de ska hantera Gustav och hans egenheter. Lena verkar betrakta Gustav mer som ett släpänkare som hon måste förklara världen för än en partner, vilket är en del av komiken och kanske något igenkänningsbart för många kvinnor. Hon är gift med en man som hatar förändring, saknar social kompetens och empati både inom och utom familjen. Här får vi se en man som har dessa brister i excess och som man kan få känna igen och skratta åt. Lena måste klara hushål-

let: medan han ligger i soffan kommer hon hem med matkassar eller står och stryker. Barnen tycks inte heller ha någon större nytta av sin far, utan försöker undvika hans hjälp. På något sätt lever den övriga familjen sina liv bortom Gustav, som existerar i ett parallellt universum som de andra måste förhålla sig till. Man kan nästan inte ha honom till någonting alls, han är mer som ett lustigt och understundom besvärligt husdjur. Trots det uttrycker både han och de andra att de älskar varandra. Så, i slutändan, trots alla tillkortakommanden och världen i förändring utanför radhusdörren i Vivalla, stannar vi kvar med varandra, tolererar varandra. I Gustavs värld skall allt vara som det är, inget skall förändras. Varför ska man byta jobb, måla om, flytta, äta nya saker, följa med i det nya som händer? Vi har det väl bra som vi har det! Gustav får då stå till uttryck för en vardagskänsla av motstånd mot allt som flyter omkring och hela tiden skiftar. Gustav får stå som symbol för allas vår inre tröghet inför senmodernitetens krav på förändring. Kanske är det därför vi tycker så mycket om att stirra känslan i vitögat och med huvudet inse att vi inte kan vara som han, men någonstans längtar efter att få sitta och bara titta på tecknad film med en sötlimpemacka i handen. En längtan efter att få bejaka vår ovilja till förändring, vår utmattning inför nya tekniska prylar som ska installeras och behärras, etcetera.³⁷

Niklasons och Svenssons

I båda de svenska exempel på situationskomedi som här behandlas kan vi se hur det är mannen som är dramaturgens nerv. Det är hans nycker och infall som ska pareras och han som ska övertygas. Hemmet är å andra sidan kvinnans domän på så vis att det är hon som håller ihop relationerna och hushållet vad gäller mat, städning eller handling. Både Bengt och Gustav ses leka likt barn och den allmänna meningen är att det är synd om far – Stackars pappa! Jämte sin älgjagande, militäriske granne framstår Bengts manlighet som ganska mild och han gillar att vara hemma. Där Bengt känner sig trygg i sin roll som man, tycks Gustavs trygghet vara en konstruktion som oavbrutet faller samman. Hans mansroll är ständigt attackerad, inte sexuellt så mycket som hans egenskap av patriark. En tydlig skillnad är att barnen vänder sig till Bengt för att få råd och hjälp, han är en klippa, medan alla är rörande överens om att ”stackars” Gustav verkligen är hopplös. Den förmildrande nivån handlar om att det trots utbrott som: ”Det vet väl alla att pappa är dum i huvudet!”, finns ett område som aldrig beträds. I de se-

naste episoderna kan vi till och med få se Lena uppgivet fråga sig om hennes livsval att stanna med Gustav har förfelat hela hennes tillvaro. Som åskådare undrar man om hon inte för länge sedan borde ha skilt sig, men då vet vi att hela komediserien skulle falla pladask och innebära Gustavs död. Komedi skulle förvandlas till ögonblicklig tragedi. Hotet om skilsmässa och splittring av familjen spelas alltså aldrig ut, utan det råder en överslätande icke villkorad kärlek inom familjen.

I maktförhållandet mellan könen kan vi se en tydlig skillnad. Det äldre exemplet uppvisar ett samspelt förhållande som ändå bottenar i en maktstruktur med en naturaliserad manlig överordning. Fru blir lite nervös när hon inte tycker som maken och hennes liv cirklar självklart runt honom och hans behov. Hemma hos Svenssons är köns- maktförhållandet mellan makarna en medveten dramatisk poäng och seriens nav. Pappa har ingen makt, men tror att han har det. Lena Svensson är till skillnad från Elisabeth Niklasson ingen kvittrande liten hemmafru med sysselsättningsproblem, utan en högst kapabel yrkeskvinna och mor. I sin samtid representerar hon den dubbelarbetande kvinnan med en hopplös man i släptåg. Både fru Niklasson och fru Svensson har det gemensamt att de sköter relationerna i familjen och hushållet. Båda vet också redan innan hur deras makar kommer att reagera på olika händelser, även om Lena i de senaste avsnitten från 2007 lägger sig ned på soffan och vägrar fixa och dona inför besöket av dotterns blivande svärföräldrarn. Hon har också gett upp ambitionen att skyla över vilken tölp till karl hon har. Det är väl lika bra att de får veta hurdan han är med en gång, tycker hon.

Den värld som finns runtomkring dessa båda radhus stiger över tröskeln och skapar konflikter i något olika form. I *Niklasons* staplas medie- och populärkulturen på varandra i avsnitten som en fara som väller in. En annan fara är tekniken som hotar att skapa ett absurt kaos. Niklasons medelklassvärld hotas av att "främmande" ringer på dörren och kräver olika saker av familjen – uppfinnaren kusin Albert tar plats och stör, men också en tidning som ska göra hemma-hos-reportage, eller en statistiker som vill ställa frågor. Vid ett tillfälle skall Bengt själv göra ett undersökande reportage om tiggeri och ett klassproblem landar på dörmattan. Även om frun i huset visar stor generositet är tiggare ändå något besvärligt, som måste hanteras.

Hemma hos Svensson förekommer många av samtidens stora frågor i Gustavs mun och han ger snabba analyser av hur tiden är ur led. Dessa för dock sällan till praktisk handling, utan brukar leda till något av hans favoritteman: sport, mat, tv. Men serien har emellertid en an-

nan tematik genom att Gustav ständigt utsätts för social förändring och sociala utmaningar. Den visar således medvetet upp samtidens livsvillkor och det är dessa Gustav då inte kan hantera.

Avslutning

Idag händer det inte så ofta att man på kultursidorna får läsa något utfall mot gamla populära genrer som tv:s familjekomedier. Oftare är det nyare populära format som får sin beskärda del av mediepaniken – genrer som dokusåpor eller talangjaksprogram. Därför är det extra intressant att det härförleden dök upp en krönika på *Göteborgs Postens* kultursidor som just uttrycker en stark irritation och besvikelse över en av Sveriges mest populära komediserier.³⁸ Serien ”utstrålar kunskapsförakt och arbetsovilja” och representerar ”inkrökt mobbarpropaganda”. Avslutningsvis betackar sig krönikören för den ”mediala stereotypfabriken” och önskar sig ”program för och om tänkande människor”. Även om vi inte ska dra för stora växlar på en enstaka krönika, kan den ändå stå som representant för en kulturell position. Den irritation som här uttrycks blir på gränsen till komisk om man betänker att det är en kulturell kod och urgammal komisk princip krönikören blir arg på. Den lista på Gustavs tillkortakommanden, som i krönikan förorsakar ilska, är enligt min mening så tydligt framskriven i sin ironi. Den komiska poängen är just att Gustav sprattlar i ett nät där dessa brister inte leder till ett bra liv. Han framställs inte som ideal utan hans försök att få ihop en idealistisk grundkänsla med ett narcissistiskt ego, avslöjas ständigt. Han undervisas av hustrun, är allas driftkucku, och måste förklaras inför främmande. I serien upprepas således ett uråldrigt komiskt koncept i en samtida kontext. I *Svensson, Svensson* driver man med någon som fastnat i en annan värld, som inte kan hantera den moderna världens alla krav, och ett modernt mansideal, som far och förebild, som make, i karriären. I denna serie får vi möta en skruvad vardag där just den oduglige mannen ställs ut till allmänt åtlöje.

Till skillnad från den kritiska insändaren har jag således inga problem att förstå de behov som en *Svensson, Svensson* tillfredsställer och de är inte heller nödvändigtvis låga. Kan kvinnor kanske till och med uppleva serien som stärkande?³⁹ Komediserien skulle kunna beskrivas som en kulturell artefakt med en spelyta att förhandla upplevelser i senmoderniteten utifrån den ”lilla världens” perspektiv – i vardagen. Situationskomedin ger oss en möjlighet att skratta åt hur vi i vardagen trampar runt och försöker få ihop våra identiteter och relationer. Vi

erbjuds faktiskt en halvtimmes terapi som för vissa kan vara förlösande. I programtablån kan man på bästa sändningstid välja mellan seriösa nyhetsprogram, granskande dokumentärer och på andra flanker så kallat lättare underhållning. Är du skicklig kan du kryssa dig igenom en kväll och faktiskt bara se situationskomedier. En del förfäras av ett sådant perspektiv på massans liv, men frågan är varför någon väljer att göra det. Vad kan få mängder av människor att välja bort seriösa program till fördel för "trams"? En förklaring hör samman med ett slags kulturell "trötthet" och "oro", där den stora världens problem inte känns hanterbara. Ur ett psykiskt perspektiv talar man om hur det faktum att vi ständigt matas med nyheter om världens lidande gör att vi till slut stänger av för att skydda oss själva. Vi orkar inte hårbärgera all denna komplexitet och blir utmattade av att vi inte kan hjälpa. En väg ur denna låsning är att välja underhållning och trams. Men – är detta bara trams eller finns det i denna genre en progressiv potential? En öppning för att ge tröst, kraft och verktyg att hantera vardagen?

NOTER

1. Se Brett Mills, *Television Sitcom* (London: BFI, 2005), som ger en god överblick över forskningsfältet.
2. I *Ny svensk teaterhistoria*, från 2007 Thomas Forser & Sven-Åke Heed (red.), nämns i förbigående en del specifik tv-producerad dramatik (t.ex., 328–334, band 3), men ett komiskt format som komediserier saknas.
3. Se Bengt Forslund, *Dramat i tv-soffan: från Hamlet till Svensson, Svensson: svensk tv-dramatik under 50 år*. Malmö: Arena i samarbete med SVT, 2006, och Olle Sjögren *Den goda underhållningen. Nöjesgenrer och artister i Sveriges radio och TV 1945–1995* (Stockholm: Stiftelsen etermedierna i Sverige, 1997), 193–198.
4. *Svensson, Svensson* (1994, 1996, 2007). Skapad av manusgruppen Tre Vänner bestående av Hjort, Kindblom och Tivemark, samt regissörer Mikael Ekman & Björn Gunnarsson.
5. *Niklasons* (1965). För en redogörelse av svenska komediserier hänvisas här till Forslund (2007)
6. Se Jane Feuer "Genre Study and Television", ur *Channels of Discourse, Reassembled. Television and Contemporary Criticism*, Robert C. Allen, red. (London: Routledge, 1987/1992), där hon markerar detta samband: "Ultimately, genre criticism is cultural criticism", 143.

7. J B Thompson skiljer mellan vår *levda* respektive *medierade erfarenhet* när han diskuterar mediasamhällets betydelse för vår identitetskonstruktion i det senmoderna. Se John B, Thompson, *Medierna och moderniteten*, (Göteborg: Daidalos, 1995/2001).
8. Mills, 49–52, delar upp bakgrundsskratt, *laugh tracks* i ett antingen 'skratt' eller 'inte skratt', oberoende av om det är förinspelat (burkat), från levande publik eller levande publik som ser en redigerad färdiginspelning. Han hävdar också att utvecklingen idag alltmer går mot att man överger skrattspår i Storbritannien. Ibid, 51.
9. Mills (2005), 69ff. och Giacomo Oreglia, *Commedia dell'Arte. Maskerna, komedianterna, scenarierna* (Stockholm: Ordfront, 2002).
10. Rune Waldekranz, *Så föddes filmen. Ett massmediums uppkomst och genombrott*, (Stockholm: PAN/Norstedts, 1976).
11. Se Mills för en djupare analys av hur det icke-heterosexuella representeras inom sitcom.
12. *Min vän från Mars* (originaltitel: *My Favorite Martian*) hade svensk premiär 1963. Robin Williams genombrottsserie *Mork & Mindy* hade svensk premiär 1980.
13. Se Waldekranz.
14. Se *Ny svensk teaterhistoria – 1900-talsteater*, band 3, s 7, Forser/Heed (red.).
15. Se Oreglia, 2002.
16. Oreglia, 73–101. Se även Mills.
17. Frank Krutnik och Steve Neale, *Popular Film and Television Comedy* (London: Routledge, 1990), 233.
18. Jfr hur teaterhistoriker ofta stannar i teaterns värld.
19. David Grote, *The End of Comedy: The Sit-Com and the Comedic Tradition* (Hamden, Conn.: Shoestring Press, 1983). Man skulle kunna tänka sig att Grote är ute i samma ärende som jag, men att han gått ännu längre bakåt i tiden. Emellertid tar jag fasta på situationskomedins genretypiska drag och inte det komiska formatet som helhet, där antika komedier mest handlar om kärleksproblem.
20. Feuer, 148.
21. Se vidare Feuer där hon både beskriver en utvecklingsbana som är mer cyklisk än linjär, och att genren gått från att vara episodisk till att bli alltmer bundet seriell, *continuing serial*, 151ff.
22. *Sex and the City* bör betraktas som dramakomedi, men utgör ett trendbrott inom tv-produktion. Detta gäller även *Ally McBeal*, båda kan ses som genreutvecklingar genom överskridning av genregränser.
23. Totalt 156 avsnitt spelades in under åren 1962–1968.
24. Samtida exempel förutom *Svensson, Svensson* är de amerikanska *Everybody Loves Raymond* (1996) eller *Jims värld* (2001).

25. Radioserie av Rune Moberg och filmerna kom mellan 1956–1959. Därefter lever Fridolf vidare i serietidningsformat.
26. Producerades direkt för TV av Svenska Filminstitutet och Sandrews med originalmanus av Lars Björkman & Ove Magnusson (Forslund, 2006), 105ff.
27. En kritisk recension förekommer i *Svenska Dagbladet* 1965-10-03 skriven av Gunnar Falk.
28. Forslund, 103. Vad gäller *Niklasons* kan man konstatera att programtidningen *Röster i Radio*, nr. 36, 1965, inte ens känns vid denna nystartade komediserie när det begav sig.
29. Källa: MMS mediamätning i Skandinavien, http://www.mms.se/report_week_se.asp.
30. Michail Bachtin, *Rabelais och skrattets historia*, (Gråbo: Anthropos, 1965/1986).
31. *All in the Family* (1971) som i Sverige fick heta *Under samma tak*.
32. Jfr dottern i *Niklasons*.
33. I 2007 års version var det först tänkt att dottern Lina skulle ha gift sig med en invandrare, men Gustavs sätt att hantera detta skapade alltför provocerande dialoger att man valde en dirigent i stället och landade på ett klassmöte. Källa: *Aftonbladet* 2006-06-02.
34. Mills, 83.
35. Litteraturvetaren David Lodge låter i den skönlitterära romanen *Therapy* författaren till komediserier finna att denna genre har hög terapeutisk potential. (London: Secker & Warburg, 1995), 104.
36. För en samlad beskrivning av senmoderna livsvillkor se t.ex Lindell, I (2004, 207–221).
37. Intressant är att denna typ av man finns beskriven inom den sociologiska samtidsforskningen. Se *The Corrosion of Character* av sociologen Richard Sennett.
38. Lisa Ahlqvist, *Göteborgs Posten*, 2007-10-30, ”Brevbäraren som inte tänker själv”.
39. Kring kvinnors reception, se Andrea Press, *Women Watching Television. Gender, Class and Generation in the American Television Experience* (Philadelphia: UPP, 1991). Hennes undersökning visar bland annat att just humor kan vara en vattendelare för hur kvinnor beroende av klass/etnicitet/ålder relaterar olika till TV-program.

Margareta Rönnberg

1970-talets *Barnjournalen* och dagens *Lilla Aktuellt* – barnnyheter som public journalism respektive infotainment

VARFÖR TYCKS BARN och nyheter inte riktigt höra ihop? Frågan har ställts förr, till exempel av David Buckingham om tonåringars ointresse för denna den förmodat vuxnaste och viktigaste av tv-genrer.¹ Intresset för nyhetsmedier och politik sägs minska för varje ny generation, samtidigt som man har tillgång till allt fler nyhetskanaler. Beror det på barnen eller på nyhetsprogrammen? På medieutvecklingen i stort, andra samhällsförändringar, eller på de politiska partierna? Barn brukar ju annars gärna se program riktade till en äldre åldersgrupp än de själva tillhör och de strävar onekligen hela tiden efter att begripa sin omvärld.

Här kommer förklaringen till det eventuellt minskande intresset huvudsakligen att lokaliseras till förändringar i nyhetssändningarnas innehåll, form och tilltal till den unga publiken. Och då avses inte *Rapport*, *Aktuellt* eller *TV4 Nyheterna*, utan de enda nyhetsprogram specifikt riktade till barn som genom åren har förekommit i svensk tv: 1970-talets *Barnjournalen* respektive dagens *Lilla Aktuellt*. Buckingham lägger också han skulden på utformningen av nyheterna och upp-täcker avgörande skillnader mellan de fem brittiska och amerikanska nyhetsprogram för unga, som han undersöker receptionen av. Hans föreslagna lösning är mer av underhållande nyheter, formförnyelse och nytänkande kring vad som överhuvudtaget menas med politik.

Här ska istället det rakt motsatta föreslås: en återgång till en gammaldags allvarlig, engagerad nyhetsframställning utifrån en traditionell politikförståelse. Ingen genre har starkare sanningsanspråk än nyhets-sändningar, men börjar programmakarna laborera alltför mycket med formen, eller filtrera bort alla konflikter och hemskheter som dominerar i vuxennyheterna, har barn föga skäl att ödsla tid på glättiga barnnyhetssändningar. En mer ungdomlig politikförståelse, med mindre av formell politik och fokus på relationen mellan det personliga och det politiska, skulle inte heller minska klyftan till fortsatt dominerande vuxna synsätt och beslutsprocesser.

Barnnyhetspubliken

Publiken för tv-nyheter speciellt avsedda för barn har inte alltid varit liten. *Barnjournalen* drog under 1970- och 1980-talet enorma tittarskaror med dagens mått mätt. Programmets publiksiffror är det visserligen många bud om (allt ifrån 1,5 miljoner till hälften så många) och torde givetvis ha varierat en hel del under de nära 20 år som journalerna sändes, beroende på till exempel sändningstid, antal konkurrerande kanaler, innehåll och politiskt klimat. År 1978 hade *Barnjournalen* en genomsnittlig publikstorlek på 691.000 personer.² Under en studerad höstmånad 1979 sågs programmet (då visat på lördagar klockan 19.00) av i genomsnitt 54 procent av 9–14-åringarna.³ Många vuxna, framför allt pensionärer, följde också *Barnjournalen*.⁴ Tio år senare sågs *Barnjournalen*, trots begynnande konkurrens från kommersiella kanaler, faktiskt av fler personer (i snitt 844.000 personer⁵), men hotades ändå av nedläggning.⁶ Programledaren sedan 17 år tillbaka, Bengt Fahlström nere i Malmö, slutade och två år senare lades *Barnjournalen* ned. Efter ett par års uppehåll ersattes det av dagens motsvarighet, producerat av SVT och Utbildningsradion gemensamt.

Under startmånaden september 1993 hade detta program, *Lilla Aktuellt*, 485.000 tittare och sågs då av nästan var tionde i åldersgruppen 11–15 år.⁷ Därefter har *Lilla Aktuells* tittarskara stadigt minskat och till synes blivit allt yngre. År 2007 är man nere i knappt hälften av de siffrorna och lockar framför allt 3–6-åringarna.⁸ *Lilla Aktuellt* verkar som bäst ha kommit upp i knappa tredjedelen av *Barnjournalens* publiksiffror i sin målgrupp 8–13 år (det vill säga som mest 15 respektive 50 procent).⁹ År 2007 torde huvudsändningen på torsdagar i realiteten nå högst fem procent av åldersgruppen. Att jämföra dagens barnnyhetspublik med 70-talets, då enbart två public servicekanaler

fanns att välja mellan (och nästan inga datorspel eller videoapparater ännu existerade), är förstås vanskligt. Statistiken påverkas även av nya mätmetoder, som emellertid verkar i upphaussande riktning vad tittarsiffrorna anbelangar. Det till synes stora intresset våren 2007 från 3-6-åringarnas sida torde till exempel kunna tillskrivas dagens mätteknik med så kallade people meters, innebärande att de yngsta sitter kvar efter barnprogrammen visade precis innan och inte kodar ut sig bara för att det blir lite nyheter. Ändå säger tittarsiffror någonting om programmens attraktionskraft och huvudpublik. Tv-tittande är dessutom, alla nya medier till trots, fortfarande barns överlägset vanligaste fritidsysselsättning. Därför kvarstår det faktum att dessa två nyhetsprogram haft så olika framgång, då det gällt att locka 8-13-åringarna.

Beror denna skillnad enbart på dagens ökade konkurrens, eller även på förändringar i synen på vad som lämpar sig i barnnyheter? På att redaktionen underskattar sin tänkta publik? Riktat man sig de facto till 8-åringar, medan *Barnjournalen* hade 11-åringen som riktmärke? Att göra nyheter som passar såväl 8- som 13-åringar torde i själva verket vara en omöjlighet. Eller hänger attraktionskraften samman med programledare och tilltal? En jämförelse mellan dessa bägge program kan förhoppningsvis kasta ljus över publikminskningen. Få medieområden är emellertid så utforskade som nyhetsprogram för barn. Nästan enbart barns reception av vuxna nyheter har studerats. Även på produktionssidan är detta ett lågstatusområde, såväl inom tidningsbranschen som i tv.¹⁰ Barnnyhetsredaktionerna i tv bemannas numera ofta med projektanställda, som får sluta just när de börjat få grepp om svårigheterna. Ointresset från potentiellt berörda parter torde i hög grad kunna förklaras av en utbredd syn på barn som oskuldsfulla och sårbara, eller enbart leksugna och nöjeslystna, men ännu icke några politiska samhällsmedborgare.

Ty text-, publik- och produktionsaspekter hänger givetvis samman. Föreställningarna om barnpubliken styr – precis som i fallet med alla andra publik och genrer – hur texterna utformas, ja, om programmen överhuvudtaget blir till. I barnfallet är begriplighets- och relevansbedömningar (och ibland även det didaktiska) dominerande. Av det skälet ska här även receptionsaspekter beröras, men skillnaderna mellan 1970-talets *Barnjournalen* och dagens *Lilla Aktuellt* kommer att stå i fokus. Bygande på mer än fyra timmars material från vardera programmet (sammanslagt 284 nyhetsinslag¹¹), men främst exemplifierat utifrån fyra inslag där två borgerliga och två socialdemokratiska statsministrar intervjuas av barnreportrar, diskuteras här hur nyheterna för barn har förändrats innehållsligt och estetiskt de senaste 30 åren.

Huvudfrågan i min artikel lyder helt enkelt: Vilken politik- och demokratiförståelse främjar *Barnjournalen* (BJ) respektive *Lilla Aktuellt* (Lilla)? Hur framställs politiskt inflytande, makt och beslutsfattande? I vad mån bibringas tv-tittaren uppfattningen att medborgare (inklusive barn) kan göra sin röst hörd och påverka utvecklingen? Valet av just denna frågeställning hänger givetvis samman med att sådana insikter brukas anses som viktiga för ett demokratiskt medborgerligt deltagande.

Att "ta barn på allvar"

En känsla av att barn överhuvudtaget räknas och är likvärdiga med vuxna är en första förutsättning för att barn ska tilltalas av specifika barnnyheter. Denna känsla förmedlas exempelvis av den respekt man visar barn. Mantrat att "ta barn på allvar" brukar dock ofta vara liktydigt med att i barnskildringar presentera vidriga familjerelationer på ett för barn svårbegripligt sätt, men torde från barns horisont snarare innebära att man behandlar dem på samma seriösa sätt som vuxna. Till detta hör inte minst nyhetsinnehållets inramning (programtidens längd, studion, nyhetsankare, korrespondenter, kommentatorer, tilltal, tonfall, etcetera), då barnen jämför sina nyhetsprogram med den vuxna normen.¹²

Bägge programmen var/är sända från en studio som liknar de vuxna nyhetsprogrammets, vilket ger en antydning om programmets status. I *Lillas* fall har man inte bara intagit *Aktuellt*-studion – vilket är ett plus – utan även från moderprogrammet tagit över 2000-talsgreppet att inledningsvis låta nyhetsankaret komma gående mot kameran och sedan stå i stället för att sitta ned. Huruvida detta är tänkt att påminna om en värd som kommer gästen till mötes, eller antyda mera fart och uppvisa journalister ständigt på tårna, torde vara osagt, men dagens nyhetspresentatörer upplevs som mer jäktade än föregångarens. *Lillas* programledare står rent av (ibland, när de har studiogäster, lutade över en upphöjd disk) genom hela sändningen, som visserligen bara varar i högst 15 minuter. Dessutom är dessa nyhetsuppläsare betydligt yngre än både *Aktuellts* frontfigurer och *BJ:s* Bengt Fahlström (som satt ner).

Barnjournalens programtid var å andra sidan tio minuter längre, det vill säga bara fem minuter kortare än vuxenmotsvarigheterna, vilket vittnar om såväl innehållets som mottagarnas betydelse och givetvis möjliggjorde längre och mer fördjupande inslag. Reportagens

längd (telegramnyheterna undantagna) var 1978 mycket riktigt i snitt 3 minuter och 2 sekunder, medan *Lillas* längre inslag 2007 i genomsnitt varar i endast 2 minuter och 11 sekunder. Detta torde givetvis inverka menligt på möjligheterna till fördjupning. *BJ* hade etablerade utlandskorrespondenter och kommentatorer, redan kända från vuxennyheterna (Arne Thorén, Jan Sandqvist, Gary Engman, Ulf Elfving, Bo Holmström, Rolf Gustafsson med flera), och till sitt stående inslag "Världen i veckan" en egen utrikeskommentator i Andres Küng (1972-1982), medan *Lilla* på några få undantag när har helt okända förmågor och inga egna kommentatorer. Detta påverkar förstås också programmens anseende. Den legendariske Arne Thorén inledde 1972 med orden "Det här är *Barnjournalens* valpatrull på besök i en skola i Connecticut, ungefär 10 mil norr om New York".¹³ Han intervjuade därefter minst sagt insiktsfulla 10-12-åringar om deras syn på vem unga respektive vuxna torde rösta på i det stundande presidentvalet. Ulf Elfving avslutade för sin del reportagen med "Ulf Elfving, *Barnjournalen*, Stockholm".¹⁴ Och ankaret Fahlström kunde till exempel säga till experten vid sin sida "Och jag frågar dig, Andres Küng, *Barnjournalens* utrikeskommentator, vill du ge en bakgrund till den här naturkatastrofen?". Varför är detta då viktigt? Det ger intrycket av att barnnyheter är av samma dignitet som de vuxnas motsvarighet, med egna reportrar och experter, vilket barn uppskattar.¹⁵

Lillas inramning – inplacerat i barnblocket *Bobster* klockan 19.00 på tis- och torsdagar – skänker inte direkt någon aura av allvar eller egenvärde. Programledaren kan inleda med en cool handgest och "Tjena! Hur är läget? Jag hoppas att ni mår bra! Kul att ni tittar på *Lilla Aktuellt!*" och avsluta med en slängkyss och "Chiao!".¹⁶ Redaktionen tycks vinnlägga sig om att inte kalla tittarna för barn (möjligen "kids"), men epitetet "lilla" talar ändå sitt tydliga språk. Nyhetspresentatorerna växlar något, men med undantag för sjukvikarien Pia Jurvanen Conde i en treminuterssändning är ingen känd från "Stora" *Aktuellt*.¹⁷ Redaktörerna avancerar hellre i motsatt riktning, från *Lilla* till vuxenförlagan. Programmet har visserligen tre (av 164) inslag gjorda av utrikesreportrar¹⁸ som är bekanta från vuxnas nyhetssändningar¹⁹, men ingen egen stående expertkommentator. Redaktionen tycks dessutom arbeta lika mycket för att imponera på sina journalistkolleger, som inrikta sig på sin påstådda målgrupp. I en årskrönika över 2006, sänd den första januari 2007, ger programledaren Zian Zandi en tillbakablick på året som gått, eller snarare som detta tett sig enligt *Lilla*. Särskilt stolt är redaktionen över att programmet hade "plockat fram nyheter som

ingen annan hade märkt”. Dess skrytvägg med tidningsurklipp om det egna programmet visas upp och man verkar mäktigt stolt över att ha omnämnts i viktiga journalistiska sammanhang. Vi får se hur man i *Rapport* vid tre olika tillfällen angivit *Lilla Aktuellt* som nyhetskälla. En manlig reporter radar därefter upp alla scoop och det går sedan inflation i redaktionens användning (och omtolkning) av ordet ”avslöja”, exempelvis: ”*Lilla Aktuellt* avslöjade också att folk ser allt sämre. Orsaken till det är att man läser för mycket eller sitter för länge framför datorn, utan att ta paus och vila ögonen.”

Lilla implicerar med tilltalsorden ”Hej!” eller ”Tjena!” samt ”er/ni” ett ungdomligt tittarkollektiv, medan *Bf*:s Bengt Fahlström inledde med orden ”Mycket välkomna till ett nytt program!”. Han riktade sig därefter genomgående till ett ungt tittande ”du”, både i direkt tilltal, förklaringar och blick – inte sällan med ivrigt framåtlutad kroppshållning och intensivt understrykande gester – men var i övrigt lika seriös som *Rapports* ankare. Medan *Lillas* programledare snarare är nyhetsupp-läsare och ofta lägger betoningen på sådana ställen, att det inte är självklart att de förstår vad de säger – eller åtminstone inte gjort nyheten till ”sin” – berättade Fahlström nyheterna. Och han vinnlade sig alltid om att förklara vuxenvärldens nyhetstermer. Under kollektivismens årtionde var det verbala tilltalet således individuellt, medan det idag är kollektivt – samtidigt som individualismen nu firar triumfer. Fahlström kunde säga ”jag kan berätta för dig”, men talade samtidigt indirekt till och för gruppen barn med implicit uppfordran till handling, medan programledaren i *Lilla* under fyra års tid (till och med våren 2007), Zian Zandi aldrig antyder att ”folk” tillsammans kan göra något åt missförhållanden.

Inrikespolitik ett särskilt känsligt område

När betydelsen av nyhetssändningar framhålls, är det deras roll för den vidare demokratin, samhällsengagemanget och till exempel valdeltagandet som betonas. Med demokrati menas då inte bara ett styrelse-skick utan, i John Deweys efterföljd, ett samhälle organiserat runt principen att människor kan ta egna beslut och påverka sin egen vardag om de ges korrekt information och tillåts diskutera denna.²⁰ Med politikförståelse avses i denna studie ett såväl medvetet som omedvetet tillägnande av kunskaper, värden och normer som berör politiska och sociala förhållanden, påverkansmöjligheter och beslutsvägar – helt enkelt förutsättningarna för demokratiskt deltagande och emancipa-

tion. Exempelvis miljön och skolan är områden som är relevanta för barn och i hög grad politiska.

Barn kommer i kontakt med politik långt innan de anses ha ett politiskt intresse och politiska rättigheter. Tv-nyheter är sedan ett halvsekel tillbaka deras främsta källa till kunskaper om lokala, nationella och internationella politiska initiativ och alternativ. Barnen tvingas själva, men med viss hjälp av tv, luska ut hur politik fungerar och influerar deras dagliga liv, då skolan inte vågar röra vid denna heta potatis. Politik innebär emellertid för barn inte bara politiska partier och riksdagsbeslut fjärran från dem, utan alla slags auktoriteter, regler och lagar i deras närmiljö. Kan särskilda nyheter för barn bidra till att sammanbinda dessa bägge maktsfärer, lyder således ännu en fråga. Vilka ämnen anses till exempel passa för barn? En översiktlig klassificering av sammanlagt 284 nyhetsinslag (telegramnyheter såväl som längre inslag) ger vid handen att de bägge programmen i sitt urval lägger mycket likartad vikt vid vad som i vid mening kan karakteriseras såsom politiskt. Överväger gör dock icke-politiska ämnen, som också viktas på närmast identiskt vis: reportage om vad unga gör på fritiden – ofta förknippade med faror och skaderisker – samt intervjuer med artister/sportstjärnor eller kulturinslag/medietips (bägge kategorierna upptar i båda programmen runt 12 procent vardera). Kategorin ”Barn kan” (12 respektive 9 procent för *BJ* respektive *Lilla*) uppvisar kompetenta barn inom olika gebit.

Bland nyhetsinslag av mer politiskt slag dominerar både i *BJ* och *Lilla* nyheter om skolan och regeringens skolpolitik, följt av utrikespolitik och därefter inrikespolitik, medan miljönyheter upptar en betydligt mindre andel än man kunde förmoda.²¹ Speciellt slående är den minimala förekomsten av inrikespolitik, sociala frågor och ekonomiska nyheter. Både i skolan och i barnnyheterna hålls inrikespolitik i hög grad borta från barnen, troligen på grund av risken för att partipolitiserar. Så hur ska barn vid rösträttsåldern plötsligt ha den information som behövs, för att göra ett väl underbyggt val?

Vad utrikespolitiken anbelangar, torde tack vare expertkommentatorn Andres Küng i *Barnjournalen* även många vuxna för första gången ha begripit vad till exempel kriget i Mellanöstern och motsättningar i Afrika egentligen handlade om. Tre exempel från hösten 1978: Fahlström presenterar dagens rubriker: ”Namibia i Afrika går till val, men går det här valet rätt till? *Barnjournalen* förklarar”. Därefter följer först en telefonrapport av Lennart Winblad, ”för *Barnjournalen* i Windhoek, Namibia”:

Men det finns två partier som inte är med i valet, det ena heter SWAPO och det andra Namibias nationella front. De litar inte på sydafrikanerna, utan vill ha val som kontrolleras av FN och hoppas att såna riktiga val ska kunna hållas nästa år. Dom två partierna säger att väljarna känner sig tvingade att rösta därför att det finns sydafrikanska soldater här, för att myndigheterna i tidningarna, radio och tv sagt att dom bör rösta, och för att vissa personer sagt att dom som inte röstar kan mista sitt arbete eller sin pension eller bli utan sjukvård.²²

Därefter får Andres Küng från studion ge en fylligare bakgrund. Denne förklarar och berättar om detta ökenland, rikt på diamanter, uran och andra naturrikedomar och ”ett av de få områden i södra Afrika som fortfarande styrs av vita”. Küng talar som alltid lugnt, engagerat och med djupt allvar och förklarar hur bilderna som visas och hans ord hänger ihop. På fyra minuter lyckas han även reda ut det komplicerade läget i Iran ett par månader innan shahen störtades, Hormussundets och oljans betydelse, liksom vilket slags motstånd och politik som ayatolla Khomeini står för:

Ayatolla det betyder ungefär biskop. Hans far mördades av shahens far och också därför vill Khomeini störta shahen. Men ingen vet hur han skulle vilja styra Iran, mer än att man skulle tro mer på gud och tron skulle spela större roll i samhällslivet [närbild på Khomeinis mun och vita skägg]. Den här biskopen, han är också den store ledaren för många av dom skolungdomar och studenter [vi ser film på dessa som demonstrerar] som har deltagit i dom här våldsamma oroligheterna på senare tid i Iran [vi ser en byggnad brinna och hör jublet från studenterna] [...] Dom här ungdomarna tycker nämligen att shahen är likgiltig inför att många människor fortfarande är så fattiga i landet, medan andra är desto rikare. Och så menar dom också att shahen är grym mot sina motståndare och det är därför som dom demonstrerar här på gatan och kastar sten på poliser och soldater.²³

Andres Küng bjuder vid ett tredje tillfälle samma höst på en lektion i fredsförhandlingstaktik, utifrån att det kärvar i samtalen mellan Egyptens president Saddat och den israeliske ledaren Begin. Det är enligt Küng vanligt att ledare försöker få den andra sidan att gå med på så mycket som möjligt, innan man sedan kommer överens och skriver under ett fredsavtal.²⁴

Begriplig omvärld men farlig närmiljö – eller tvärtom?

I *Barnjournalen* gavs tack vare ankaret och utrikeskommentatorn en rätt trygg eller i vart fall begriplig och hoppfull bild av den stora vida världen. Detta tvärt emot den osäkra, problemfyllda och farliga omvärld som Bourne fann i *Newsround*.²⁵ Däremot varnades det i *BJ* för en mängd faror i den lilla, nära världen som på 1970-talet tydligen inte minst var full av skaderisker för barn som utövade till exempel skateboard, cyklade eller gick i Luciatåg, medan Bourne i den brittiska motsvarigheten tvärtom iakttog en hoppningivande, säker och mer mot det personliga livet inriktad inhemsk värld. Är då detta att beklaga? Inte speciellt, ty *BJ* lyfte trots allt fram sådant som barnen själva faktiskt kunde göra något åt eller akta sig för i närmiljön, vilket torde ha stärkt deras känsla av kompetens, medan vuxenvärlden tycktes kunna ta hand om de stora frågorna, eller talade lugnande om att förnuftiga vuxna nog skulle fixa dessa problem och visade hur även barnen kunde göra en insats.

Trots att *Lilla Aktuellt*s mål anges vara att få barn att känna sig trygga i sitt nyhetstittande och kunna förstå vad som händer i Sverige och världen, utan att bli skrämnda av det, måste det tv-tittande barnet exempelvis undra hur ett krig egentligen tar slut även när ett längre inslag om kriget i Irak, där frågan ställs hur länge soldaterna ska vara kvar, avslutas så här: ”Så när kommer kriget i Irak att vara slut? Ja, det verkar fortfarande ingen riktigt veta”.²⁶ Andra gånger tycks tal och bilder motsäga varandra i *Lilla Aktuellt*, till exempel i ett inslag om Nordkoreas kärnvapen våren 2007.²⁷ Klargörande (om än något förenklande) undantag finns emellertid – exempelvis ett inslag om Burma där en kvinnlig reporter hörs säga: ”Burma är en diktatur där militären tagit över makten utan att ha röstats fram av folket. Dom håller stenhård koll på vad folk gör, om någon vågar säga emot så kan man hamna i fängelse eller ännu värre: man kan bli dödad”.²⁸

Vilka röster får då göra sig hörda? Barn/elever är den kategori som oftast får yttra sig i intervjuer, särskilt i *Lilla* (i 60 procent av inslagen, mot cirka 35 procent för *BJ*). Därefter kommer psykologer/kuratorer, läkare och representanter för olika myndigheter. Intressantare är emellertid om vad och hur dessa barn tillåts göra sin röst hörd. I *Lilla* är det ofta för att illustrera en vuxens rapport eller statistik, men detta är inte heller ovanligt i *BJ*. I *Lilla* får barn framför allt uttala sig om sin skolmiljö, i *BJ* även i större frågor som krig och fred. Barns synpunkter är enligt *BJ*:s Fahlström lika mycket (eller mer) värda som experters: ”Ja, det föreslår den här skolöverläkaren... Vi i *Barnjournalen* är ännu mer

intresserade av vad just du tycker, du som går i skolan och dag för dag har erfarenhet av dom här problemen”.²⁹

Överhuvudtaget presenteras under dessa åtta timmar nästan aldrig två motsatta ståndpunkter eller alternativa synsätt i någon enda fråga – så som faktiskt sker i barnnyheter i USA och Storbritannien³⁰ – vilket skulle kunna lägga grunden till ett vägande av argument för och emot. Argument för två helt motsatta synsätt anses kanske förvirrande? Det kan dock även ”enkelt” språk vara.

Bägge programmen har också en förkärlek för personifiering av politiken, en tendens som inte sällan kännetecknar även vuxennyheter. Redan under *Barnjournalens* andra levnadsmånad presenterade Jan Sandqvist en minst sagt mystifierande bild av ett statsöverhuvud i sin rapport från Chile.³¹ Framställningen av president Salvador Allende som en i det närmaste allsmäktig och samtidigt maktlös far, som tydligen ensam försöker köpa mat åt landets invånare och hjälpa dem med bostäder, torde inte precis öka den politiska förståelsen. Sköter han landet helt på egen hand? Hur kan en president, landets väl mäktigaste man, ”straffas” av några nordamerikaner som ägt gruvor och banker? Varför behöver ”han” överhuvudtaget låna pengar, när pengarna i landet sägs komma från de koppargruvor som ”han” tagit tillbaka?

En liknande personifiering eller personfixering förekommer i viss mån även i inslagen från 1978–1979 om till exempel Idi Amin, shahen av Iran, ”biskop” Khomeini, Saddat och Begin, även om det i och för sig är rimligt att ge ett slags personporträtt av de ledande namn som återkommande hörs i så många nyhetssammanhang. Att detta i något mindre utsträckning förekommer 2007, torde enbart bero på att nästan ingen inrikes- eller utrikespolitik alls behandlas mer ingående. Dock talar *Lilla Aktuellt* till exempel om finansministern på detta vis: ”Anders Borg ser alltså till att alla pengar som vi betalar i skatt samlas in och sedan delar han ut dom igen där han tycker att dom gör mest nytta”.³² En ny eller nygammal statsminister är förstås också alltid en intressant person. Vad kan denne manne vilja utträta av särskild relevans för barn? Nedan följer fyra exempel på hur svenska statsministrar behandlats i de bägge program som här undersökts.

Ola Ullsten

I ett drygt fyra minuter långt inslag i *Barnjournalen* 1978 intervjuas statsminister Ola Ullsten av en av knattereportrarna. Knattereportrar var en idé som Bengt Fahlström hade importerat efter en studiere-

sa till USA: fem-sex barn i åldern 9–14 år som årligen byttes ut. Mitt bland dåtidens journalistauktoriteter såsom Ingemar Odlander (*Rapports* allra första nyhetsankare, senare inrikes- och utrikeschef) och Gustaf Olivecrona (en av de tre skjutjärnsjournalisterna O-na) ses 10-åriga knattereportern Nicklas Englund stå framme vid mikrofonen:

Nicklas Englund: ”Höjs barnbidraget med kanske 10 kr, skulle det göra nå'n skillnad för oss barn då, för att vi ... det kanske räcker till ett par vantar. Skulle det inte vara bättre och lägga dom pengarna till exempel på skolan eller idrottsrörelsen eller nå't i den stilen?”

Ullsten: ”Jaa, du vet att man behöver pengar till så väldigt mycket. Vi behöver, vi behöver ... barnbidrag för att din mamma och pappa ska få bättre råd att köpa det dom behöver och ... [de vuxna journalisterna skrattar, ty eufemismen ”barnbidrag” är ju egentligen ett ”föräldrabidrag”] ... och vi behöver också satsa pengar till ... för att klara din försörjning. Vi behöver också pengar till idrottsrörelsen och till skolan och vi försöker hela tiden att göra ... göra det som vi kallar för en ... avvägning och se vad som är viktigast...”

NE: ”Men 10 kr tror inte jag gör så stor skillnad på min försörjning, faktiskt ... Det räcker till en ganska stor påse godis ...” [Ullsten avbryter med: ”Tror du inte det?”, fast Nicklas fortsätter] ” ... men inte nå' mer. Skulle det inte vara bättre att lägga dom pengarna nå'n annanstans?”

Ullsten: ”Nog skulle du bli ganska glad om du fick en tia av mig, va?”

NE: ”Jaa, det skulle jag bli, men ...

Ullsten: ”Ja, just det! Det tror jag din mamma och pappa blir också om barnbidraget höjs!”³³

Veckan därpå återknyter Bengt Fahlström till denna statsministerintervju, då han säger: ”Den nya regeringen föreslog i går att barnbidraget i Sverige ska höjas med 240 kr, det blir alltså 20 kr per månad det, per barn och år. [...] Som du minns så var vår knattereporter Nicklas Englund med på den här presskonferensen förra veckan [...] då lovade faktiskt statsministern Nicklas en tia, du kanske kommer ihåg det, men när Nicklas skulle få den här tian så visade det sig att statsministern inte hade någon.”³⁴ Vi får nu se Ullsten leta i sin plånbok och be att få låna av någon runt honom, vilket han får, och sedan överrätta sedeln till Nicklas. Fahlström: ”Ja, Nicklas fick sin tia, den tia som sen kom att bli 20 kronor, alltså 20 kr per månad per barn i det nya barnbidraget.” Intrycket ges här, att fjärdeklassarens invändningar bidrog till att dubblera ökningen av barnbidraget. Barn kan alltså påverka, till och med statsministern.



Bengt Fahlström med *Barnjournalens* knattareportrar 1978.
Trea från vänster 10-åriga Nicklas Englund.

I programmet visas olika ärendens formella gång. Dessutom understryks att det finns *olika* åsikter om vad som är önskvärt. Fackliga frågor tas upp, liksom skolelevs avvikande synsätt och elevdemokrati. Vi får ta del av elever i Uppsala som betygsätter sina lärare, eller som protesterande "diskar svart" på grund av att skolan i Eslöv har papperstallrikar, unga som har andra åsikter än vuxensamhället intervjuas eller undersöks via enkäter. *BJ* höll sig med en speciell *BJ*-panel, bestående av 800 elever i åldern 11–15 år (slumpvis utvalda från 25 av landets kommuner) som varje vecka via enkät tillfrågades om ett ämne, som det därefter gjordes ett reportage om. Det kunde handla om veckopengens storlek, för eller emot införande av ett speciellt ungdomskörkort för moped, för eller emot tre terminer i skolan, eller vara ett miniriksdagsval som påannonserades med rubriken "Sveriges barn vill ha en borgerlig regering, visar *BJ*-panelen".

Något motsvarande har inte *Lilla Aktuellt*, men istället för egna barnopinionsundersökningar återger programmet gärna olika myndigheters statistik. Bägge programmen, men särskilt dagens, skulle rent av kunna kallas för "myndighetens röst", när man alltid återger det senaste förslaget rörande de faror som barn eventuellt kan utsättas för. Representanter för verk såsom Konsumentverket, Livsmedelsver-

ket, Skolverket samt Barnombudsmannen dominerar bland dem som får yttra sig. När intervjuer med barn förekommer i *Lilla* är det främst för att *illustrera* vad någon myndighet just föreslagit, även om också någon enstaka avvikande elevröst ibland tillåts göra sig hörd.

Olof Palme

I december 1983 är det statsminister Olof Palmes tur att bli föremål för en intervju gjord på Harpsund av den 10-åriga knattereportern Liv Larsson.³⁵ Om än inte riktigt lika frejdig som Nicklas Englund, är hon i vart fall ett av de 21 barn som någon månad tidigare varit med på *Barnjournalens* fredsresa ned till Genève – och således särskilt intresserad av frågan. Bengt Fahlström inleder med att presentera Harpsund ”där Sveriges statsminister tar emot höga gäster, framför allt statsmän från utlandet” – och nu således även Liv. Programledaren vänder sig därefter till tittaren, som till en redan invigd: ”i Genève, där som du vet stormakterna USA och Ryssland inte längre vill prata med varandra om medeldistansrobotar, alltså amerikanska Pershing 2 och ryska SS20. Olof Palme, som jobbar hårt för världsfreden, fick bland annat den här frågan av Liv”:

Liv Larsson: ”Drömmer du nån gång mardrömmar om krig?”

Palme: ”Ja, det händer, när jag har läst eller sett nånting, då drömmer jag om krig.”

LL: ”Har du haft nån dröm som du riktigt kommer ihåg då, nån hemsk?”

Palme: ”Näe, men ... jag hade en fin dröm: att jag var med i en förhandling där man kom överens om nedrustning och det var ett väldigt jubel utanför bland människorna, det kommer jag ihåg ... Det minns jag mera än mardrömmarna.”

LL: ”Vad kan vi göra för att det inte ska bli krig?”

Palme: ”Jo... det krävs kunskaper... så man kan tala om hur meningslöst och hemskt ett krig är, men det behövs också att man... det behövs hjärta, känslor, att man vill leva i fred med sina medmänniskor. Och det måste man lära sig, att man är aldrig ensam. Man kan inte bara hävda sig med styrka, utan man måste leva tillsammans med människorna. Och det tredje man kan göra är att... i vardagen verka för fred och det gör man genom att undvika våld, helt enkelt. Det gör man genom att prata om behovet av att hålla ihop och vara solidariska med varandra. Och det gör man då genom att verka för olika nedrustningar och fredliga lösningar. Det jag vill



Olof Palme och *Barnjournalens* 10-åriga knattereporter Liv Larsson på Harpsund i december 1983.

säga är, att det att arbeta för fred behöver inte vara nånting så väldigt komplicerat, utan det är nånting som man kan göra varje idag i sin vardag.”

LL: ”Tror du att vi kan försvara oss ifall det blir krig när det finns såna konstiga vapen?”

Palme: ”Jaa, vi kan... mot ett så kallat konventionellt krig, kan vi försvara oss, men i ett atomkrig kan vi inte försvara oss, men det kan ingen... Blir det ett atomkrig, så... kommer ingen att klara sig.”

LL: ”Du som bestämmer så mycket i Sverige och världen, kan inte du göra så att det inte blir krig?”

Palme: ”Nä, dels så bestämmer jag inte särskilt mycket, men... jag ägnar väldigt stor del av min tid och kraft åt att försöka vara med alla dom andra människor i världen som arbetar mot kriget. Och där kan man vara en bland många, men det tycker jag är den viktigaste uppgiften politiskt, just nu.”

LL: ”Om du fick önska en julklapp just nu, vad skulle du önska då?”

Palme [skrattande, men säger efter viss betänketid]: ”Att man i Genève, där du visst har varit, va’? [barnet nickar jakande]... plötsligt så kommer dom ditåkande en dag innan julafton och säger ’nej, nu tar jag upp förhandlingen igen och så bestämmer vi oss... det blir inga nya medeldistansraketer i Västeuropa och vi ryssar, vi skrotar stora delar utav SS20 och sen åker vi hem och firar jul. Det vore en bra julklapp!”³⁶

Efteråt avrundar Fahlström med ”Jag tror att de flesta människor i världen delar Olof Palmes julklappsdröm” och fortsätter därefter med att förklara: ”Det talas om ’konventionellt krig’ i det här inslaget. Det är alltså krig med *vanliga* vapen, gevär, tanks och så vidare, men *inte* kärnvapen.” Avslutningsvis är Fahlström lite bitsk mot Palme, då han säger att denne nog skulle behöva ett vindskydd i julklapp, då det blåst rätt mycket runt statsministern på sistone, i och med bland annat Raineraffären.

Här har barnets intresse vidgats från den egna gruppens intressen och vardagsekonomi. Krig, ett för barn skrämmande men viktigt ämne, är temat och en högst allvarlig Olof Palme försöker inte förringa riskerna, eller vifta bort barns oro med falska löften om trygghet, utan tillstår det ohyggliga: att *ingen* kan överleva ett kärnvapenkrig. Statsministern försöker dels motverka personfixering och övertro på statsministerns individuella makt och istället lyfta fram samarbete, solidaritet och allas möjlighet att bidra. Dels blir det tydligt att han personligen önskar åstadkomma något, att han med full kraft arbetar för nedrustning, då hans visioner och ideal tydligt blir framlyfta: förhandlingar, icke-våld, samlevnad, kunskapsspridning.

Göran Persson

Medan knattereportrarnas intervjuer i *Barnjournalen* med Ola Ullsten och Olof Palme (1978 även med till exempel skolminister Birgit Rodhe och socialminister Gabriel Romanus) rörde dessas tankar om den *politik* de önskade föra, speciellt i politiska frågor som berörde barn, är *Lilla Aktuells* ungreportrar snarare intresserade av statsministrarna som privatpersoner och inte minst av deras privata känslor, medan Palmes mardrömskänslor och önskedröm trots allt rörde världspolitiska ting. Den 23/5 2002 intervjuades Göran Persson och denne deltog då även i en inflikad tävling kallad "Vem vill bli statsminister?" – givetvis en pastisch på TV4:s *Vem vill bli miljonär?* Vi ser inledningsvis två glatt leende programledare sittande sida vid sida. Simon Romanus säger "Nu är det siste man ut i *Lilla Aktuells* tävling 'Vem vill bli statsminister?'" och Isabella Grybe fortsätter: "Och idag är det ... just det: statsministern själv, Göran Persson, som träffar Matteus Blad och Sophie Kastengren!"

Det klipps till inspelat material i en mörklägd miljö där dessa två ungreportrar (på cirka 12–14 år) sitter i varsin stol. Till fanfarmusik



Lilla Aktuells ungreportrar Sophie Kastengren och Matteus Blad med Göran Persson i maj 2002.

läggs en rund, snurrande knapp med texten "Vem vill bli statsminister?" ovanpå bilden. Från en hes, mörkröstad mans stämma på ljudbandet hör vi "I kvällens *Vem vill bli statsminister?*: Göran Persson!". Två artiga och belevade unga utfrågare förklarar spelreglerna och ställer den första tävlingsfrågan (om karaktärer i filmen *Star Wars*), som Persson klarar. Därefter över till själva intervjun:

Matteus Blad: "Är du en bra statsminister?"

Göran Persson: "Det är väldigt svårt för mig att svara på ... Det är ju så i en demokrati, att det avgör väljarna. Om jag får förnyat förtroende i höst att fortsätta att vara statsminister, så är jag ju i den meningen en bra statsminister."

Sophie Kastengren: "Är du nervös inför valet?"

Persson: "Jaa, det är jag ... Det är varje politiker och jag brukar säga så här: om jag inte är nervös för valet, då förlorar jag bergsäkert. Så funkade det."

MB: "Nu inför valet, anstränger du dig för att bli populär?"

Persson: "Ja, det är klart! Det är viktigt för mig att ... att ha en bra relation till människor. Det är viktigt för mig att vara omtyckt. Det är viktigt för mig att vara respekterad."

SK: "Är det nånting som du ångrar som statsminister, som du önskar du aldrig skulle ha gjort?"

Persson: "Jag ångrar mycket av det jag har gjort ..."

SK: "Som vad då?"

Persson: "Jaa, när jag började så var jag väldigt ... hård många gånger ... mot mina motståndare. Jag tycker om att debattera, diskutera, och du vet ju själv, när man står så här och pratar ... ibland kan man då ta i lite för hårt, va? Och man vill vinna den där debatten, liksom, få sista ordet. Och där var jag ibland lite för hård, tycker jag. Det ångrar jag."³⁷

Den andra tävlingsfrågan kommer så, efter en ljudmässig introduktion: Varifrån kommer ursprungligen kryddan hushållskanel? Göran Persson vet inte utan svarar fel, trots utnyttjande av "livlinan", och Matteus Blad klipper då av ena armen på priset: en *Lilla Aktuellt*-tröja. Vi får avslutningsvis se Persson ta på sig t-shirten, med endast en ärm kvar, ovanpå sin skjorta.

Frågan vem som verkligen vill bli statsminister – och varför? – hade onekligen kunnat ge upphov till intressanta svar. I denna postmoderna lek med en konkurrerande kanal och genre ställs det överhuvudtaget inga frågor om en statsministers jobb eller politik, även om det återigen är fråga om personifiering. Persson försöker visserligen föra

in samtalet på demokrati och väljarnas eventuella förtroende, men visar samtidigt att han lärt sig att agera mysgubbe och tala ett språk som även barn förstår och försöker inte som Palme använda några krångliga termer. Ungreportrarna vill ju hellre höra ifall Persson anser sig vara bra, nervös, populär, omtyckt, respekterad – för vad, är tydligen oviktigt – som om denne vore en osäker tonåring.

Fredrik Reinfeldt

I november 2006 inleds *Lilla Aktuellt* med att programledaren Zian Zandi säger: ”Hör ni, Sverige har ju fått en ny statsminister och man är ju lite nyfiken hur han *har* det på sitt nya jobb. Så självklart skickade vi iväg vår reporter Gusten på uppdrag i Rosenbad.” Därefter vidtar ett närmast mysigt ”hemma-hos-reportage”, om än på arbetsplatsen. I bild och talande rakt in i kameran står den 12-årige ungreportern Gusten Dahlvist framför porten till Rosenbad:

Gusten Dahlvist: ”Nu ska jag gå och träffa statsminister Fredrik Reinfeldt.” [Till trummusik och väldigt upphottade bilder ser vi honom sedan gå in genom porten. Väl inne i en gul korridor går han fram och tar Reinfeldt i handen och säger] ”Gusten”.

Reinfeldt: ”Fredrik heter jag.”

GD: ”Hej!”

Reinfeldt bockar och säger: ”Hej! Trevligt att träffas!”

GD: ”Tack detsamma!”

[De ses gå genom korridoren och på ljudbandet hörs frågan från]

GD: ”Hur kändes det första gången du kom in här?”

Reinfeldt: ”Det var väldigt nytt och spännande, så där som det gör när man kommer till ... nånstans där man inte varit förut.”

GD: ”Ja, jag vet hur det känns ...”

Reinfeldt (leende): ”Du vet hur det känns ... Jaa, det är bra!”

Efter diverse kaffedrickande sitter de två så i en storblommig soffa, Reinfeldt med hakan i handen:

GD: ”Du anställde några ministrar som fuskade ... Hur kändes det när dom berättade vad dom ... när dom erkände? Det var väldigt många reportrar som kom till dig då ...”

Reinfeldt: ”Ja, precis ...”

GD: ”Och då blev det jättejobbigt?”

Reinfeldt: ”Jaa, det kan man säga ... Men ... dom ställde både berättigade frågor ... men dom är så många och så hetsiga då, så att det var ju väldigt jobbigt, framför allt för dom, inte så mycket för mig kanske, men för dom som blev väldigt ifrågasatta.”

[Detta följs av nytt uppsnabbat, stackatogående i korridor till trummsik fram till Reinfeldts arbetsrum. När de kommer in säger ungreportern:] ”Oj, det här var ... ett trevligt rum!”

Reinfeldt: ”Det här är ett fantastiskt trevligt rum.” [Vi ser Gusten provsitta en skrivbordsstol vid statsministerns skrivbord.]

Gusten: ”Den var väldigt ...”

Reinfeldt: ”Ja, den är lite konstig, den stog här när jag kom, men jag ... visst är den lite speciell att sitta i. Den åker fram och tillbaka?”

Gusten: ”Det är bara mysigt!”

Reinfeldt: ”Det är bara mysigt?”

Åter befinner de sig stående i den långa korridoren:

GD: ”Är det nåt som är dåligt med att vara statsminister?”

Reinfeldt: ”Det som är jobbigt är att hinna med allting ... Alla förväntningar, vi är fyra stycken partier som ingår i vår regering och man måste alltid hinna prata med alla och också berätta för dom i mitt parti vad vi vill göra. Och det där kan lätt bli lite ... man känner sig lite stressad och orolig för att man inte ska hinna prata med alla. Sen ... vi pratade ju lite om det här med säkerhet och så där ... det är klart att ... man blir ju väldigt igenkänd och alla som heter som jag i efternamn får ju ständigt frågor om ifall dom känner mig och så där. Och har det varit några dagar när alla tycker att jag är dum eller det är mycket kritik mot mig, så kanske det inte är så roligt att ha samma namn som jag har. Så att den typen av negativa effekter finns det, men det är det lilla tycker jag. Det positiva överväger mycket!”³⁸

Vi ser dem sedan ute i trapphuset ta farväl med ömsesidiga lyckönskningar. Reinfeldt: ”Ha det så bra nu! Lycka till med skolan!” Gusten: ”Tack detsamma! Lycka till med jobbet!” I studion avrundar Zian Zandi därefter med: ”Uum, han verkar vara *nöjd* med sitt nya jobb!”

Återigen nämns absolut ingenting om vad den nye statsministern tänker göra eller önskar åstadkomma rent politiskt, varken för vuxna eller barn. Precis som i intervjun med Göran Persson fokuseras statsministerns känslor: nu att regeringsarbetet redan känns jobbigt och stressigt – inte på grund av kärvande internationella fredsförhandlingar, utan främst beroende på mediedrev och kändisskapets våndor.



Statsminister Fredrik Reinfeldt visar *Lilla Aktuellt*s tittare sitt tjänsterum i november 2006.

Kanske kan detta dock mildras något av ett fantastiskt trevligt rum och en mysig stol. Fokus har förflyttats från politiska förslag och politikens uppgifter, till politikernas känslor beträffande att vara populär nog eller övervakad kändis. I en intervju med Anders Borg i september 2007 förhör sig ungreportern likaså om dennes känslor: "Hur är det att göra en budget? Blir inte dom som får mindre pengar arga?" De som eventuellt blir arga tillfrågas däremot inte om varför.

Estetisering och trivialisering av nyhetsinslagen

Liksom i intervjun med Persson intar medierna på flera sätt en viktig roll i Reinfeldt-intervjun och även tv-mediets egenheter tas till vara vid själva produktionen av de närmast dokusåpaartade inslagen. Estetiken framstår som viktigare än innehållet. Utstrålade Fahlström lugn, är det idag fart som gäller i *Lilla Aktuellt*. Statsministerintervjuerna på 2000-talet är också dryga minuten kortare än de med Ullsten och Palme. *BJ* sökte visa upp medvetna och engagerade barn, förklara och vägleda barnen och vara deras röstförstärkare – medan *Lilla* förevisar väluppfostrade, medievana ungreportrar till synes på jämlik fot med

ministrar ("Ja, hej, tjena, hur är läget?"), till finansminister Borg), saknar uttalade värderingar, men strävar efter att vara först med en nyhet som även platsar på vuxenredaktionerna eller åtminstone roar.

De ting som *Lilla* avslöjar rör ofta konsumtion av medieprodukter – som man samtidigt tipsar om i andra inslag. Dagens unga människor sägs ju vara postmoderna i meningen lätt distraherade, underhållningsinriktade, medieorienterade och självupptagna. Intervjustilen har således gått från ungdomlig skjutjärnsjournalistik, via respektfull underdånighet, artighet och trivsel, till lek och en blandning av fakta och fiktionslika grepp. Också andra i vidare mening politiska inslag ges en fiktionsiscensättning. Ett exempel i ett inslag om allergirisk på grund av damm i skolan.³⁹ I närbild ser vi en plåtresväska som stängs till trummusik, därefter helsvart bild, grodperspektiv mot en kvinna som kommer gående i en korridor med denna väska, svart bild igen. Hon kommer till en skolgrind och går in genom ytterdörren, vi hör henne räkna till sex medan bilden fortfarande är kolsvart. Till sist kommer denna forskare fram till att rummet inrymmer 11 meter dammsamlade bokhyllor. Genom intervjun återkommer sedan trummusiken, det förekommer jumpcuts med mera, innan kvinnan till sist marscherar ut med sin plåtväska till samma trummusik. Zandi summerar: "Jaa, tio meter hyllor! Mer ska det inte finnas i ett klassrum, för då blir det för dammigt, säger Greta Smedje. Mät i morgon när ni kommer till skolan! Är det mer än tio meter hyllor, kan det alltså bli för mycket damm och det är alltså inte bra!" Här kan man för en gångs skull faktiskt tolka in en indirekt uppmaning till ifrågasättande.

På liknande sätt estetiseras ett inslag om hjälp för spelberoende ungdomar. Till märkligt ljud och blåtonade bilder ser vi någon med blå händer hålla i pengar och spelkort, varpå en kvinna (som senare visar sig vara en psykolog) tre gånger frågar "Hur mycket spelar du för..?" med hjälp av ekoeffekt. Orden "på en vecka...?", liksom "Hur mycket pengar går det åt...?", upprepas också de tre ekande gånger. Bilden och ljudet blir därefter "normala" igen, då en reporter intervjuar bland annat denna psykolog, vars avslutande råd till potentiella spelmissbrukare än en gång återges i blåton och med ekoeffekt.

"Public journalism" respektive "infotainment"

Barnjournalen kan faktiskt betraktas som en tidig form av "public journalism", som i barnnyheternas fall i själva verket låg 10-15 år före denna rörelses födelse i USA runt 1989. Public journalism är där ett sätt

att tänka kring vad pressen bör göra och en rörelse som vill rikta sig till mottagarna som potentiella deltagare i det offentliga livet, snarare än som läsare/tittare/offer, och hjälpa allmänheten agera i samband med problem – inte bara höra talas om dem.⁴⁰ Mottagarna ska inte bara veta vad som händer, utan även ta ansvar för detta. Det är ett försök till demokratistärkande journalistik, en journalistisk som vill bidra till sökandet efter lösningar på offentliga problem. *Barnjournalen* förklarade bakgrunder och samband, utgick från tittarnas skolerfarenheter och samhällsorientering, släppte inte minst fram ungas röster, dels genom knattereportrar, dels genom BJ-panelen och brev till redaktionen, som sedan utmynnade i reportage. Redan i det andra programmet från 1972 intervjuades tonåringar som var aktiva i en politisk ungdomsförening och deltog i ”föreläsningar, kurser och konferenser och [...lärde] sig rätt talteknik.”

Public journalism tar inte enbart upp medborgarnas egna idéer till lösningar, utan uppmuntrar dem aktivt till varaktigt engagemang på olika nivåer, tillsammans med någon part (exempelvis frivilligorganisation). Man publicerar listor på ”ställen där man kan börja”, med angivande av telefonnummer till olika lokala frivilligorganisationer (i *Barnjournalens* fall av typen BRIS, Rädda barnen, Greenpeace, Amnesty International, men även till myndigheter som Barnombudsmannen och hänvisningar till Sveriges Elevers Centralorganisation/SECO) och kommer precis som *BJ* med upprepade uppmaningar till läsarna att bidra med förslag till förändringar. Målet är att sammanbinda läsarna med det offentliga livet, det civila samhället och dess medborgarinitiativ och frivilligorganisationer.⁴¹

Public journalism baseras även på insikten att en informerad mottagare inte bara behöver fakta för att ta ställning, utan samtal för att förstå, och *Barnjournalens* djupt engagerade programledare Bengt Fahlström inleder just detta samtal med tv-tittaren rakt genom rutan, då han till exempel säger ”Så utrikes: Världen i veckan. Jag tippar att det inte är någon överraskning för dig alls att vi idag tar upp Iran och oroligheterna där nere. Du har säkert hört i radio och sett i tv eller läst i tidningarna om allt som händer där nere.” Public journalism har anklagats för att inte vara objektiv utan ta ställning för en part (i *Barnjournalens* fall onekligen i alla lägen för *barnen*), vara förespråkare eller företrädare för något och riskera att alltför mycket lyssna på sin publik, när programledaren ber om förslag beträffande vilka ämnen som ska tas upp (jämför *Barnjournalens* BJ-panel och tittarbrev) och hur man kan lösa olika problem.⁴² Kritikerna menar att detta att ta upp en

”fråga” ligger alltför nära att företräda den, är alltför partiskt för den förment objektiva pressen.⁴³ Objektivitet, saklighet, opartiskhet och trovärdighet sägs ta skada om man blandar in ting såsom demokrati, medborgarskap och gemenskap som ett sätt att motverka medborgarnas känsla av hopplöshet inför att kunna påverka politiken.⁴⁴

Lilla Aktuellt lutar istället mer åt infotainment-hållet, när mediet ibland tar överhanden över själva journalistiken. Fakta framförs som vi till exempel såg i inslagen med Göran Persson och Fredrik Reinfeldt med speciella stil- och gestaltningselement hämtade från underhållningen, så att informationen ska kännas som mer dynamisk (högre tempo, musikpålägg, fiktionslika visuella grepp, fejkade bilder), emotionellt stimulerande genom till exempel verbalisering av känslor och genom att vara utstuderat narrativiserad (inbäddad i en välkänd berättelseform, till exempel detektionsgenren eller tävlingsprogram). Något helt nytt år 2007 i jämförelse med 1970-talet är sådant som brukar gå under beteckningen sensationalism: exempelvis *Lillas* nyheter om mord, brott, helikopterolycka, olyckstillbud med SAS-plan, bränder, kuriosa.⁴⁵ Med infotainment avses inte bara det fiktionslika, spektakulära eller sensationella i vardagen, utan också oerhört enkla förklaringar av sociala fenomen, medan nyheternas sammanhang och orsaker uppenbarligen tros vara alltför komplexa för *Lilla*. Tendensen går i riktning mot allt mindre allvarliga, allt mer underhållande, teman samt mer barn- och ungdomsspecifika ämnen.

Denna hybrid av information och underhållning brukar även innefatta nyheter om kändisar, eller berättelser om mänskliga dramer framställda i sensationell stil, men också personintervjuer och recensioner. *Barnjournalen* hade huvudsakligen kultur- och medietips, medan *Lilla Aktuellt* innehåller åtskilliga intervjuer med nyupptäckta kändisar. De flesta längre *Lilla*-sändningar avslutas med filmrecensioner gjorda av ungreportrar, eller intervjuer med unga stjärnskott inom populärmusiken eller idrotten, fast även med sensationsinslag av typen bilder filmade av fallskärmshopparen som föll 5.000 meter och överlevde tack vare att han landade i en buske, trots att hans skärm (och reservskärm) inte löstes ut. Vi ser hur det i hjälmkameran blir helsvart vid nedslaget, men får även bevittna mannen efteråt gå på kryckor.⁴⁶

Sällan tycks *Lilla Aktuellt*-redaktionen ställa sig frågan vad som kan göras åt missförhållanden eller vad tv-tittarna själva kan förändra. Undantag finns visserligen, till exempel ett inslag om ungas psykiska ohälsa som avslutas med programledarens ”Vill du ha kontakt med BRIS, gå in på BRIS.se. Där hittar du mailadress och telefonnummer

till dom”, men här handlar det ju om utsattas akuta behov av individuell hjälp.⁴⁷ Perspektivet är även i övrigt genomgående individuellt och när den 13-åriga ungreportern intervjuar finansminister Anders Borg, rör frågan följaktligen inte som 29 år tidigare ekonomin för ”oss barn”, utan ”Vad finns det som är bra för *mig* i budgeten?”.⁴⁸ I februari 2007 lyder visserligen ett inslag: ”Barn och unga i Boden har fått mer makt: Idag hölls nämligen det första ungdomsfullmäktige i Boden. [...] Ungdomsfullmäktige är till för att barn och unga i kommunerna ska kunna påverka politikerna som bestämmer. Och ämnen som barnen vill att politikerna skulle ta upp är mobbning och skolmaten. Hur är det på din kommun? Har ni ett ungdomsfullmäktige eller inte? Kolla upp det och gör din röst hörd!”⁴⁹

Här riktar sig nyhetsuppläsaren för ovanlighetens skull via en enskild tittare till barn som grupp, men ingenting sägs om *var* man kan undersöka detta och inte heller problematiseras det använda maktbegreppet eller ”kommunens” kunskaper och välvilja. Ett liknande inslag förekom i *Barnjournalen* 1978, men då vidareförmedlade Fahlström barns brevinnehåll till en kvinna från Skolöverstyrelsens arbetsgrupp kring mat och frågade om hon instämde (vilket hon gjorde) i barnens åsikter: ”Barn menar att kommundubbarna snålar in på maten, på grund av att de inte känner till den.”⁵⁰

”Aktionsnyheter”, ty ”barn kan!”

Barnjournalens speciella typ av public journalism, som härmed döps till ”aktionsnyheter”, kan jämföras med ”aktionsforskning” som också var särskilt omhuldad på 1970-talet och syftade till att vara en medvetandehöjande, frigörande kraft. Den kännetecknades av ett visst eget deltagande inte bara av dem som direkt berördes, utan även från forskarens sida, då det gällde att hitta lösningar. Många har menat att feministisk aktivism influerade aktionsforskningen, som alltså är en sammanfogning av forskning plus agerande för att förändra den sociala verkligheten. Såväl feministisk forskning som aktionsforskning koncentrerar sig på att höra och förlänga de marginaliserades röster och tar sin utgångspunkt i till exempel elevernas, kvinnornas, patienternas, jordbruks- eller industriarbetarnas vardagserfarenheter.

Kanske kan forskaren som deltagare ha en sin motsvarighet i journalisten som deltagare? Forskaren/journalisten kommer utifrån och deltar som en part i samhällsförändringen med kunskaps- och perspektivutveckling. De tv-tittande barnen ska inte bara få lära sig mer utan

även tipsas om hur de kan göra någonting åt problem. Aktionsnyheter har som mål att möjliggöra större inflytande och helst medbestämmande för barnens vidkommande. Man vill ge röst åt marginaliserade grupper och tar sin utgångspunkt i barns vardagserfarenheter. Programledare som Bengt Fahlström söker informera om beslutsvägar och påverkansmöjligheter, finna lösningar på barns problem, ge dem uppslag till att agera. *Barnjournalen* antyder en parallell tendens till feminismen under dessa decennier. De teorier som användes om kvinnor verkar appliceras även på barns livserfarenheter och läge. Åren 1965-1985 brukar ses som kännetecknade dels av ett strukturtänkande som talar om mansvälde och kvinnoförtryck (könsmaktsordningen), dels av ett aktörstänkande som fokuserar enskilda kvinnors liv, intressen och rätt till eget avlönat arbete. Man betonade antingen kvinnoundertryckandet som ett helhetligt system, eller så lyfte man fram negligerade "stora" kvinnor som varit framgångsrika inom olika områden ("kvinnor kan!") och framhöll kroppens och känslornas erfarenheter.

På liknande sätt kritiserade *Barnjournalen* (läs: Bengt Fahlström) generationsmaktordningen (vuxna misshandlar barn, bestämmer allt, förbjuder, lyssnar aldrig på barn, barn tillåts ingen egen ekonomi, etcetera). *BJ* lyfte även fram enskilda exceptionella barn inom sport, musik, trolleri, affärsverksamhet etc med budskapet att "barn kan!". Ytterligare en skillnad är att i *BJ* intervjuade vuxna reportrar dessa barn och unga som jobbade hårt för att bli framgångsrika, vilket var ett sätt att höja deras status och visa dem respekt, medan *Lilla Aktuellt* däremot låter barn intervjuas ungdomar som redan är (tv)-stjärnor/idoler – och då inte om det hårda arbete som dessa har lagt ned på sin karriär, utan om hur de är/varit lika "vanliga" och utsatta som de barn som tittar på programmet: mobbade, med Tourettes syndrom, skilsmässobarn, etcetera. Budskapet tycks vara att lyckan vänder, bara du får en chans i media.

På ett område är *Lilla* dock överlägset, nämligen beträffande etnisk mångfald och genus. *Lilla Aktuellt* tilldelades våren 2001 Prix Egalia för sitt jämställda innehåll, sin ton och sitt tilltal. Programmet hade då i sex år haft en kvinnlig och en manlig duo som programledare, vilket även senare fortsatte. De senaste åren har flera programledare och vikarierande nyhetsuppläsare och reportrar haft invandrarbakgrund och detsamma gäller ungreportrarna. *Barnjournalen* hade 1978-1979 bara vuxna journalister av manskön, även om knattereportrarna var jämställda och inslagen exempelvis presenterade en tjej som var ishockeymålvakt i ett pojklag, liksom nyheter om tjejfotbollens tilltagande popularitet eller jämställdhet på schemat.

Fahlströms roll

En självklar utgångspunkt vore att se skillnaderna mellan *Barnjournalen* för 30 år sedan och *Lilla Aktuellt* av 2007 års modell som grundade i ett förändrat medielandskap och som en följd av den digitala utvecklingen. Lika gångbart vore det att knyta olikheterna till dessa decenniers dominerande barndomsdiskurser och politiska vindar – allt i enlighet med tanken att program speglar sin tid. Men inte betraktades barn som kompetentare eller vuxnare på 1970- och 1980-talet än fallet är idag. Inte gavs de rättigheten till ett mer kvalificerat eget programutbud på den tiden. Nog är dagens rådande barndomsdiskurser lika in-kännande och barnperspektivet lika framträdande som då. Här ska istället programledarens betydelse lyftas fram med utgångspunkt i exemplet Bengt Fahlström.

Programmets redaktion och producenter växlade, men Fahlström förblev den genomgående redaktionschefen och *BJ*:s ankare. Som vid alla andra produktioner fanns här förstås en ”överberättare”⁵¹, det vill säga en osynlig hand bakom programmet inkluderande alla medarbetares arbetsinsatser, men ankarens personliga investering i angelägenhetsgraden hos de olika inslagen tycks spela en avgörande roll. Återkommande motiv och teman i dessa var barns utsatthet såväl som deras enorma förmågor. Bengt Fahlströms personliga engagemang satte onekligen sin prägel på *Barnjournalen*, på samma sätt som John Craven gjorde i fallet med BBC:s legendariska *John Craven’s Newsround*. Just dessa de mest framgångsrika och långlivade nyhetsprogrammen för barn (som båda startade 1972 och i *Newsrounds* fall fortfarande sänds, dock utan Craven) hade bägge en och samma programledare i hela 17 år, innan de ersattes av andra – och publiktappet därefter inleddes. Bengt Fahlström hade redan 1969 inlett barnnyhetssändningar i radio. Fram till april 1989 presenterade han sammantaget cirka 400 nyhetssändningar riktade till barn och fick 1979 det Stora Journalistpriset för sin insats i tv. Hans presentation av nyheterna andades ett väldigt patos och han solidariserade sig öppet med alla förtryckta eller negligerade barn. Synvinkeln nerifrån barnens perspektiv var genomgående. Även om redaktionschefen Fahlström givetvis inte ensam gjorde *Barnjournalen*, satte han sin personliga signatur på programmet och var i publikens ögon inte bara dess ansikte utåt, utan också själva upphovsmannen.

Fahlström var inte rädd för att bryta mot nyhetsnormer om objektivitet och opartiskhet, utan tog öppet ställning för barnen. Han tänjde också på förhållandet mellan neutral faktainformation och en

orienterande medvetenhetsintroduktion, då han på ett begripligt sätt ville förklara och peka på orsaker och möjliga utvägar. Förklaringar bär ju alltid med sig värderingar och ju enklare (vilket kan behövas i barnfallet), desto större risk för kritik för partiskhet. Han kunde till exempel säga: ”Vi ska börja *Barnjournalen* idag med att tala om nånting riktigt ruskigt. Jag tänker på barnmisshandel.” En kurator på barnkliniken i Malmö intervjuas sedan om varför en del föräldrar slår sina barn och hon misstänker till exempel att föräldrarna själva, som barn, fått stryk och inte vet något annat sätt att visa att de är arga:

Fahlström: ”Det du säger nu det stämmer också med en engelsk utredning som visar att många kvinnor misshandlas. Det händer ju tyvärr här hemma i Sverige också. Det intressanta och det allvarliga är att när dom kvinnorna misshandlas, så kan dom anmäla det till polisen och så, men om barnen i familjen misshandlas så tycker dom att... det är inte så farligt, just för att dom fick stryk som barn själva. Vad säger du om det?”

Kuratorn: ”Ja, det stämmer ju väldigt väl överens. Vi har ju ett sätt att se på barn, som om barn inte skulle ha samma rättigheter som vuxna har. På något sätt är det ju så att barn betraktar vi inte riktigt som riktiga människor, utan dom är några som inte förstår och som inte ska få agera och tycka själva och så vidare. Och det tror jag är väldigt typiskt, att man där tycker att det är ganska självklart att barn ska ha lite stryk.”

Fahlström: ”Tycker du sammanfattningsvis, Inga-Britt, att vi lever i ett barnfientligt samhälle?”

Kuratorn: ”Ja, det tycker jag personligen, därför att vi inte överhuvudtaget tittar på barn och barnens säkerhet, utan vi tittar så väldigt mycket mer på oss vuxna och hur vi har det. Och barn borde få möjligheter att på ett helt annat sätt att ropa på hjälp.”⁵²

Det citerade är bara ett i en rad av inslag som lyfte fram barns utsatt-het och vad som kan/bör göras åt detta. Men barn kan också själva åstadkomma förändringar:

Fahlström: ”Barnen kommer ju tyvärr i det här samhället alldeles för mycket i skymundan. Det är de vuxna som bestämmer om nästan allting och oftast så lyssnar de inte så väldigt mycket på vad barnen tycker om olika saker och ting. Därför är det desto roligare att här i *Barnjournalen* kunna berätta att barnen i Sverige mer eller mindre har åstadkommit att de hemska djurförsöken minskas i Sverige i framtiden. Riksdagen beslöt igår att från och med den 1 juli nästa år ska det införas skärpt kontroll av djurförsöken.”⁵³

I ett samtal med Sparbanksföreningens familjeekonomiska expert om barns andel av ekonomin, summerade Fahlström:

Då menar du att lösningen är att hela familjen sätter sig ner och pratar igenom hur man ska planera dom pengar man har... det här att göra upp ett slags budget för hela familjen och där ska barnet vara med också?" [Jo, experten tror att det skulle ge mycket bättre diskussioner i familjerna om vad den ene och den andre kan få och hur mycket den ene och den andre behöver.] Fahlström avrundar med: "Viktigt är alltså enligt Anna-Lisa Hellsten att barnen också får vara med och diskutera, alltså inte bara sina egna fickpengar utan hela familjens ekonomi.⁵⁴

Fahlström skulle kunna kallas för en självutnämnd medial barnombudsman. Programledarens personliga engagemang tilläts dock inte skena iväg i sensationsjakt eller moraliserande tonfall, utan kännetecknades av ärlig upprördhet och ambitionen att balansera den moraliska lidelsen med en sakligt informerande ton: programmen satte fingret på alarmerande ting, men anförtrorde samtidigt åt tittarna att själva bestämma sina reaktioner och ställningstaganden. Det visades stor respekt för barns spontana rättskänsla och kunskapsörst, deras förmåga till egna funderingar och överväganden.

Personligt och provokativt tonfall

Fahlström framhöll samtidigt att redaktionen inte visste allt och försökte problematisera hur tv-nyheter uppstår och produceras, samt ifrågasätta ifall information alltid är att lita på. Han sökte göra barn observanta på *varifrån* nyheten kommer, hur olika sidor kan se olika på saker och ting. Beträffande gränsstrider mellan Tanzania och Uganda, säger Fahlström:

Dom skyller på varandra, men vems fel är det? Vad är egentligen *sanning*? Vi här på Barnjournalen vi vet inte, och därför har vi gjort så att vi har ringt upp Per Lindström som är ambassadråd på svenska ambassaden i Dar-es-Salaam, som är Tanzanias huvudstad, för att höra hur det verkligen ligger till [...]. Jo, Per, här i Sverige är vi väldigt förvirrade, vi vet inte riktigt vad som pågår i det här kriget vid gränsen mellan Uganda och Tanzania. Per, vad är det egentligen som händer: *vem* anfaller *vem*?"

[Ambassadrådet ger en beskrivning av läget, varpå denna ordväxling utspelar sig:]

Fahlström: ”Men Idi Amin, Ugandas president, säger att det inte alls är *Uganda* som har anfällt, utan det är *Tanzania* som har anfällt Uganda. [...] Är det alltså *lögn*, det?”

Per Lindström: ”Så ser man det här.”

Fahlström: ”Nu sitter du i Dar-es-Salaam, Tanzanias huvudstad ... Och det är klart att i *Kampala*, Ugandas huvudstad, skulle dom kanske inte säga samma saker? Är du *påverkad* av det här, eller är det du säger exakt *riktigt*?”

Lindström: ”Ja, så vitt vi kan bedöma är det helt riktigt. [...]

Fahlström: ”Idi Amin, Ugandas president, han är ju väldigt omdiskuterad i hela världen, framför allt för sina våldsmetoder i sitt eget land Uganda. Han har ju dödat många, många människor som inte tycker som han. *Är* den mannen, är Idi Amin, *galen*, helt enkelt? Vad är din uppfattning?”

Lindström: ”Jaa, jag kan ju säga att *Tanzanias* uppfattning är att han är en dåre. Att han handlar precis som han vill själv. Han har ju, som man sprider här, mördat 300.000 människor och det som man ser nu [...] man hoppas att det är Amins fall. [...] Så ser man det här.”

Fahlström: ”Jaha, så ser man det i *Tanzania*, tack, Per Lindström!”

Telefonintervjun avslutas och Fahlström introducerar sitt nästa inslag:

Vem är egentligen Idi Amin? [...] Ugandas omdiskuterade president? [vi ser denne, full av medaljer och glitter, göra honnör i stillbild]. Fahlström fortsätter: Idi Amin är både president och högste militärchef i Uganda. Han kom till makten 1971, då han störtade president Obote [...] Under de sju år som Idi Amin har härskat i Uganda har det hänt massor av saker: tusentals utländska medborgare som bodde och arbetade i Uganda blev utvisade och flera tusen invånare som inte tyckte som Amin har dödats. Uppgifter säger att mellan 30.000 och 50.000 människor har mördats av Amins hemliga säkerhetspolis. När Idi Amin framträder så bär han alltid väldigt många medaljer på sig, det ser ni här [filmat inslag med Amin] lite grand [...], men det är inga *riktiga* medaljer, det är medaljer som han *själv* har gjort som han alltså inte har förtjänat.⁵⁵

Skulle ett *Rapport*-ankare kunna uttrycka sig på detta sätt? Troligtvis inte. Var Fahlström då en självständig aktör på en egen arena? Nej, men han var en aktionsjournalist som både på grund av personliga skäl och politiskt klimat (inklusive rådande barndomsdiskurser) litade på att barn ville förstå sammanhang och vara delaktiga. Han strävade efter att höja barns medvetenhet, få dem att tänka och agera själva, ta ställning till vad de tyckte om olika företeelser och till presenterade

politiska förslag. Han var en granskare av vuxenvärlden snarare än, på sedvanligt manér, enbart en representant för den. Just genom att Fahlström var så engagerad och personifierade *Barnjournalen*, upplevdes hans bias som acceptabel, eftersom den sågs som hans personliga åsikt och en del av hans individuella framtoning, inte som något uttryck för ett system eller för "staten" bakom SVT.

Buckingham poängterar hur amerikanska och brittiska barnteve-nyheter med mer personliga tonfall och med en medveten provokativ profil också vågar utmana mer, ty då känner den unga publiken till förutsättningarna. Man förväntar sig helt enkelt inte "objektiva nyheter" av sedvanligt slag, men tilltalas ändå av denna variant som tycks tro tit-taren om egen tankeförmåga.⁵⁶ Detsamma torde ha gällt också för *Barnjournalen*, tack vare programledarens egna kommentarer till olika företeelser, som riktade uppmärksamheten mot *honom* och *hans* uppfattningar och framhöll att även nyheter är tolkningar av verkligheten.

Även *Lilla Aktuellt* har ett reportage som på liknande sätt som det familjeekonomiska inslaget i *BJ* nästan 30 år tidigare ifrågasätter skillnaderna mellan barn och vuxna: programledaren Per Nilsson introducerar inslaget med "Visst känns det ofta lite *trevligare* där *vuxna* jobbar [än i skolan]? Litet *ljusare*, lite *nyare* grejer?" Ett sagoaktigt skimrande kontorslandskap ställs därefter till romantisk musik mot slitna skollokaler. En kvinnlig reporter tar vid: "I *vuxenvärlden* finns det mängder av *regler* för hur en arbetsplats ska vara för att dom som jobbar där ska må bra, men för *skolor* finns det nästan inga såna regler *alls*. . ." Sedan intervjuas en arkitekt som ska studera skolmiljön och lämna förslag till regeringen. Inslaget avslutas med romantisk musik även över barnen i en skola i Botkyrka, som faktiskt redan har det fint.⁵⁷ Detta är ett av få exempel där man överhuvudtaget kan kalla *Lillas* nyhetsuppläsare för programledare, ty vanligtvis läser de bara upp nyheter, eller beger sig ut på fältet för reportage precis som de övriga reporterna. En stående programledare som Fahlström kunde däremot lättare komma med värderingar och tolkningsförslag.

Förändringar i innehåll kan givetvis i sin tur bero på en tilltagande kanalkonkurrens, där *Lilla Aktuells* redaktion ser sig vara tvungen att konkurrera med samma medel som det mer underhållande utbudet och själv vara positiv, rapp och underhållande. Rimligare vore snarare att möta konkurrensen med någonting *annorlunda* – och varför inte med det allvar, personliga engagemang och den fördjupande information som trots allt lockade hälften av målgruppen för 30 år sedan? Trots att man utlovar bakgrunder och fördjupning, förekommer nästan inga bakgrunds-teckningar alls av aktuella konflikter och debattämnen i dagens barnny-

heter. Förvisso säger *Lilla Aktuellt*s referensklasser sig vilja ha mindre av inrikespolitik och mer av nyheter om popstjärnor och sport⁸, men denna prioritering bygger ju på de inslag som barnen hittills sett i *Lilla*, som sällan är mer begripliga eller meningsfullare än vuxennyheternas. Även om allvarsalternativet inte skulle locka fler tittare än dagens fem procent, och särskilt inte de allra yngsta, skulle åtminstone de barn som såg programmet få ökade kunskaper om politik och medborgerliga möjligheter till inflytande. En alternativ förklaring till förtygligandet och det glättiga är förstås att upphovsmänniskorna till barnnyheterna idag har en syn på barn som mindre kompetenta än programmakare såg dem som på 1970-talet. Och därmed blir ju också tv-tittarna just det.

NOTER

1. David Buckingham, *The Making of Citizens. Young People, News and Politics* (London & New York: Routledge, 2000).
2. Personlig information via e-post 2007-08-21 från SVT:s publikanalytiker Tomas Lindhé.
3. Ingela Schyller, *Barn och nyheter: några frågor till 9-14-åringar* (Stockholm: PUB, 1980), 1.
4. Som jämförelse kan nämnas att dansk tv på 1970-talet avbröt sitt försök med nyheter riktade till barn, då en undersökning visat på föga intresse från barnens sida och att den mest trogna publiken bestod av pensionärer. Se Klaus Jensen & Jan-Uwe Rogge, "Das Experiment 'Durchblick'. Analysiert unter dem Aspekt der politischen Bildung von Schülern", *Fernsehen und Bildung*, vol. 13, 1979 nr. 1-2, 1983. Likaså är 75 procent av alla som ser BBC1:s motsvarighet faktiskt vuxna. Fler vuxna såg i mitten på 1990-talet denna *Newsround* än tittade på morgonnyheter i Storbritannien. Se David Gauntlett, *Video Critical. Children, the Environment and Media Power* (Luton: University of Luton Press, 1996), 60.
5. Se not 2.
6. *Expressen*, 1990-09-17.
7. *Expressen*, 1993-10-04.
8. *Lilla Aktuellt*s längre torsdagssändning kl.19.00 omfattande 15 minuter (mot *Barnjournalens* 25 minuter) sågs våren 2007 i genomsnitt av 207.000 personer, närmare bestämt av 15,2 procent av 3-6-åringarna och av 7,2 procent av 7-11-åringarna. Treminuterssändningen på tisdagar samma klockslag hade något fler tittare (255.000 personer) och särskilt 3-6-åringarna (18,4%) och 7-11-

- åringarna (10,3%) tittade då. I åldersgruppen 12–15 år såg i snitt endast 1,2 procent programmet *någon av* dess bägge veckodagar (enligt personlig information i e-post 2007-08-21 från publikanalytiker Tomas Lindhé). Målgruppen är dock 8–13 år, inte 3–11 år.
9. Målgruppsangivelserna varierar visserligen: 1996 sägs den (*Barn & Ungdom*, nr. 5/1996, 20) vara 10–14 år.
 10. Hanne Berentzen 1991 & 1993, enligt Ebba Sundin, ”Massmediernas verklig-hetsbild. Nyheter om och för unga människor”, Mohamed Chaib, red. *Begriplig-het och förståelse. Texter om det kommunikativa samspelet*, (Lund: Studentlitteratur, 1996), 125–139 och Ebba Sundin: *Seriegubbar och terrorkrig. Barn och dagstidningar i ett förändrat medielandskap* (Göteborg: JMG, Göteborgs universitet, 2004).
 11. Det rör sig närmare bestämt om 120 *BJ*-inslag (varav 66 långa) från 1978-10-19–1979-08-02 och 164 *Lilla*-inslag (varav 76 långa) från 2007-01-01–02-22 samt 2007-08-21–10-18 (sammanlagt strax över 8 timmar).
 12. Karin Böhme-Dürr, ”Das kenn’ ich schon aus den echten Nachrichten”, *Televi-Zion*, vol. 6, nr. 1, 1993, 6 ff.
 13. *Barnjournalen* 1972-09-21.
 14. *Barnjournalen* 1974-08-11.
 15. Jensen & Rogge 1979.
 16. *Lilla Aktuellt* 2007-10-02.
 17. *Lilla Aktuellt* 2007-01-30.
 18. Projektledaren och redaktören Heléne Nyman beklagar – i ”TV-nyheter för barn – hur berättar man vad som händer i tredje världen för barn så att det blir be-gripligt och intressant?”, *Barnkultur i skilda världar*, Karin Helander, red. (Stock-holm: Centrum för barnkulturforskning, 2006), 96 – just att korrespondenterna är så få, på grund av att de är helt upptagna av inslag för vuxennyheterna.
 19. Fredrik Önnvall (2007-01-02), Bert Sundström (2007-02-15) och Christina Johannesson (2007-09-20).
 20. John Dewey, *The Public and its Problems* (Athens: Swallow Press, 2000).
 21. Bland nyhetsinslag av mer politiskt slag dominerar både i *BJ* och *Lilla* nyhe-ter om skolan och regeringens skolpolitik (16 respektive 14%), följt av utrikes-politik (10 respektive 11%) och inrikespolitik (8 respektive 5%), medan miljö-nyheter endast upptar 3 respektive 5%. Resterande kategorier var Teknik, Djur samt Övrigt.
 22. *Barnjournalen* 1978-12-07.
 23. *Barnjournalen* 1978-11-09.
 24. *Barnjournalen* 1978-11-16.
 25. Bourne, C, *Children’s Television News as Political Communication*, International Television Studies Conference, (London, 1986).
 26. *Lilla Aktuellt*, 2007-09-13.
 27. *Lilla Aktuellt*, 2007-02-13.

28. *Lilla Aktuellt*, 2007-09-27.
29. *Barnjournalen*, 1978-10-26.
30. Buckingham, 2000, 54.
31. Inslaget kan ses på SVT:s ”öppet arkiv”.
32. *Lilla Aktuellt*, 2007-09-20.
33. *Barnjournalen*, 1978-10-19.
34. *Barnjournalen*, 1978-10-26,
35. Intervjun kan ses på SVT:s ”Öppet arkiv”.
36. *Barnjournalen*, 1983-12-10.
37. *Lilla Aktuellt*, 2002-05-23.
38. *Lilla Aktuellt*, 2006-11-02. Även visat 2007-01-01.
39. *Lilla Aktuellt*, 2007-02-08.
40. Jay Rosen, *What are Journalists for?*, (New Haven & London: Yale University Press, 1999), 263.
41. *Ibid.*, 48f.
42. *Ibid.*, 188.
43. Symbios kännetecknade dock länge särskilt lokalpressen: beträffande de tidiga nyhetsjournalisternas dubbla roller som både politiker och journalister, se Lars-åke Larsson, ”Överhetens övervakare som medlem av överheten”, *Paketerad politik*, Mats Ekström & Åsa Kroon, red. (Stockholm: Carlssons, 2007), 148–161.
44. Rosen, 1999, 32f.
45. Här kategoriserat under Övrigt.
46. *Lilla Aktuellt*, 2007-02-13.
47. *Lilla Aktuellt*, 2007-02-15.
48. *Lilla Aktuellt*, 2007-02-20.
49. *Lilla Aktuellt*, 2002-02-20.
50. *Barnjournalen*, 1978-11-02.
51. Sarah Kozloff, ”Narrative theory and television”, Robert C. Allen, red. *Channels of Discourse, Reassembled*, (London: Routledge, 1992), 94.
52. *Barnjournalen*, 1978-12-14.
53. *Barnjournalen*, 1978-11-23.
54. *Barnjournalen*, 1978-11-30.
55. *Barnjournalen*, 1978-11-02.
56. Buckingham, 2000.
57. *Lilla Aktuellt*, 2007-09-20.
58. Nyman, Heléne, ”TV-nyheter för barn – hur berättar man vad som händer i tredje världen för barn så att det blir begripligt och intressant?”, *Barnkultur i skilda världar*, Karin Helander, red. (Stockholm: Centrum för barnkultur-forskning, 2006), 98.

Niklas Persson Webjörn

Bo Widerbergs *Vildanden* – lansering och reception av en tv-pjäsa

UNDER HÖSTEN 1989 sände Sveriges Television Henrik Ibsens klassiker *Vildanden* i regi av Bo Widerberg.¹ Att Bo Widerberg stod som regissör till tv-uppsättningen skapade stort intresse i medierna. Några dagar efter sändningen kunde man bland annat läsa följande iakttagelse i en recension signerad Björn Nilsson: ”Egensinnig är han alltså, inte många divor kan prata lika charmfullt i vädret över en bit hummer och en flaska skumpa. Men högbrynt icke; åtminstone i konsten att inte synas sofistikerad har Bo Widerberg sen länge uppnått det virtuosa.”² Nilsson hänvisar här till det tv-program som gjordes kort innan pjäsen skulle sändas, där programmakarna tvingades bjuda Widerberg på champagne och hummer för att han skulle ställa upp på en intervju. Programmet *Inför Vildanden: Möte med Widerberg* innehåller, förutom en intervju med regissören, även ett par glimtar från inspelningen.³ Det anmärkningsvärda är Widerbergs verbala domi-



Bo Widerberg serveras champagne, hummer och andra läckerheter i programmet *Inför Vildanden: Möte med Widerberg*

nans i programmet, i synnerhet då han instruerar skådespelarna, och då han talar om sina metoder som personinstruktör, samt hans ambition att till varje pris nå ut med klassikerna till folket, om det så ska till strategier som att till exempel låta anställa populära skådespelare från revyteatern. Nilssons insikt om Widerbergs ansträngningar att framstå som folklig och osofistikerad kan samtidigt inte särskiljas från den officiella bilden av Widerberg, som var präglad av föreställningar om utmärkande egenskaper som auterurskap, genialitet, autenticitet och originalitet.

Jag ska i denna text diskutera vad jag uppfattar som en under 1980-talet offentligt konstruerad föreställning om tv-auteuren Widerberg, där framför allt hans arbete med skådespelarna och hans ambition att göra ”finkultur” begriplig för folket står i centrum. Jag kommer att diskutera hur denna konstruktion har fungerat inom fält som rör reklam, kritik, estetik och historik. Med reklam menar jag den medielansering av Widerbergs pjäs som skedde i press och tv. Med kritik syftar jag helt enkelt på tidningarnas recensioner av Widerbergs verk. Estetik avser mediernas (och Widerbergs eget) fokus på Widerbergs konstnärliga arbetssätt, framför allt på den så kallade ”widerbergska metoden”⁴. Med historik avses en specifik period inom svensk public service-tv:s teaterhistoria, nämligen 1980-talet. Och i samband med detta är det relevant att ställa frågan om vilken plats Widerberg hade i den kulturpolitiska kontexten: Hur har Widerbergs persona fungerat i lanseringen och receptionen av en av hans tv-pjäser?

Redan här bör det nämnas att det finns vissa källkritiska svårigheter med att skriva om Widerbergs verk, då mycket av det som sagts och skrivits av andra om ämnet mer eller mindre har haft Widerberg själv som källa. I recensioner, dokumentärer, tv-inslag och böcker finner man ofta traderade eller associerande yttranden som härrör från texter och uttalanden som Widerberg själv har gjort. Möjligen har man också påverkats av Widerbergs ord då man tolkat eller kommenterat hans verk i media: Lite sökt kan man kanske säga att en cirkulär tolkningssituation uppstått där Widerberg analyserats med hjälp av Widerberg. På samma sätt som man kan diskutera en skådespelares relation till begreppet persona, så menar jag att det är möjligt att också se Widerberg i förhållande till begreppet. Personabegreppet skulle i detta fall innebära att man ser den officiella regissören Widerberg som en föreställd konstruktion baserad dels på den verkliga fysiska personen, men även på den roll han hade i medierna samt hur medierna förhöll sig till honom. Det förutsätter också att man betraktar Widerbergs figurerande i medierna med tonvikt på just *roll*, det vill säga att

man ser på hans aktiva deltagande i medierna som en skådespelarroll, där medierna är en narrativ sfär där Widerbergs persona konstrueras med varje nytt yttrande som har med honom att göra.⁵

Begreppet biografisk legend, så som det används av David Bordwell, är också ett redskap för att förstå hur personan skapas. David Bordwell skriver om den japanska filmregissören Yasujiro Ozu:

Som filmregissör existerar Ozu inom ett nätverk av praktiker och diskurser – estetiska, industriella och journalistiska [...] [En] faktor som förtjänar särskild uppmärksamhet här är det som Boris Tomasjevskij kallar ”den biografiska legenden”. Vissa konstnärer har biografier, andra inte. En Byron eller en Bergman erbjuder oss en kraftfull och särpräglad version av individens liv vilken fungerar på två sätt: den får verk att framträda som förverkliganden av legenden; och den (för)leder läsare eller åskådare att gynna vissa specifika läsningar framför andra. [...] [K]onstnären själv kan tillhandahålla [...] [sin biografiska legend] genom intervjuer, skrivande eller offentliga uttalanden, som Dreyer gjorde.⁶

Begreppen biografisk legend och persona överlappar på sätt och vis varandra, men för att försöka göra en komplicerad sak enkel kan man säga att den biografiska legenden är det legendskapande som omger en känd människas persona.

”Den widerbergiska metoden” och Widerbergs tv-teater

Vildanden kom att bli Widerbergs femte pjäs för tv. Sammanlagt skulle det bli sju.⁷ Han tv-debuterade 1979 med *En handelsresandes död* av Arthur Miller och uppsättningen uppmärksammades mer än vad som var vanligt för svensk tv-teater.⁸ Widerberg var redan känd för allmänheten som filmregissör, teaterregissör, skönlitterär författare, och för sitt kritiska debattinlägg *Visionen i svensk film*⁹, där han angrep den svenska filmens (och i synnerhet Ingmar Bergmans) brist på kontakt med verkligheten. Att han nu skulle ge sig på en ny konstform väckte intresse. Ett reportage om arbetet med debutpjäsen – *En handelsresandes födelse: Bo Widerberg regisserar* – sändes en dryg månad efter pjäsens sändning och dramaturgen Gunilla Jensen, som också gjorde intervjuerna i programmet, skrev samma år boken *TV-regi: Bo Widerberg, En tv-föreställning blir till*.¹⁰ Även tidningarna visade intresse och det skrevs en hel del artiklar. Innan sändningen handlade de till stor del om de arbetsmiljömässiga kriser projek-

tet genomgick, och efter sändningen överraskades skribenterna över att Carl-Gustaf Lindstedt briljerade i en mer seriös roll än man var vid att se honom i.¹¹ Filmregissören Widerberg kom redan under inspelningen av sin första tv-pjäs att hamna i konflikt med personalen ”på golvet”. Han kände sig till en början inte riktigt bekväm med vad han uppfattade som deras bristande disciplinära arbetsmetoder, och arbetade helt enkelt som han var van vid från filmen.¹² Just det faktum att han hela tiden bröt för omtagningar gjorde folk rasande under inspelningen, likaså hans vana att stå på golvet och regissera istället för att göra detta från kontrollrummet, samt att ge regi medan bandet gick.¹³ Detta arbetssätt var en del av ”den widerbergska metoden” som han arbetat med alla år som filmare. Och vad boken, reportagefilmen och tidningsskribenterna främst uppmärksammade som unikt i sammanhanget var just denna metod. Metoden, som till stor del var influerad av Lee Strasberg och hans Actors Studios The Method (som i sin tur byggde på Konstantin Stanislavskijs tankar kring skådespeleri), är ganska svår att definiera, för trots Widerbergs ständiga offentliga uttalande om fördelarna med sin arbetsmetods gynnsamma effekter sägs det egentligen inte mycket alls om själva metoden i sig – alltså om metoden i metoden. Men för att åtminstone göra ett försök till en generell definition kan man säga att det handlade om att skådespelarensemblen skulle komma bort från invanda manér och istället tillsammans med regissören utveckla en realistisk spelstil som utgick från skådespelarnas egna erfarenheter. Rollen skulle dessutom anpassas efter skådespelarna i stället för tvärtom. Hos Widerberg kom dessa idéer till uttryck bland annat i det att han försökte arbeta bort skådespelarnas rädsla för kameran, och genom att han försökte skapa en arbetssituation där ensemblen utvecklade relationer till varandra. Målet var att skapa en känsla av autenticitet och realism, i bästa fall en förhöjd realism – något som kanske bäst kan definieras som *Liv till varje pris* – vilket också var titeln på Stefan Jarls uppmärksammade film om Widerberg.¹⁴

”Den widerbergska metodens” dramaturgiska konsekvenser gällde främst dialogen. Andras texter uppfattades ofta av Widerberg som alltför litterära och onaturliga, och för att skapa en känsla av autenticitet och realism utförde Widerberg därför ofta kraftiga strykningar och omarbetningar i manuskripten då han gjorde filmatiseringar och tv-teateruppsättningar av andras verk.¹⁵ Auteurbegreppet är också en viktig komponent då man diskuterar Widerberg och hans kontroll över alla processer under verkets tillblivelse. Han kan visserligen sägas ha satt sin prägel på verken, men man bör också vara medveten om andra yrkesgruppers inblandning i processen, inte minst då Widerberg



En Handelsresandes död från 1979. Bo Widerbergs första uppsättning för tv. Från vänster Birgitta Valberg (Linda Loman), Jonas Bergström (Happy), Carl-Gustaf Lindstedt (Willy Loman) och Börje Ahlstedt (Biff)

började jobba på tv, där man inte var van vid denna typ av arbetssätt. Widerbergs metod var nämligen främst avsedd för filmen, men han började redan under tidigt 1960-tal att försöka överföra sin metod på scentheatern. Han stötte tidigt på problem med skådespelarna som inte var vana vid arbetssättet, och recensenterna klagade över att den realistiska spelstilen hindrade att man hörde vad skådespelarna sa.¹⁶ Samma typ av problem skulle också, som tidigare nämnts, möta honom i hans arbete med tv-teater.

Samma år som Widerberg arbetade med Strindbergs *Fadren* påbörjades *Vildanden*.¹⁷ I båda fallen rörde det sig om pjäser som behandlade en krisrelation mellan far och dotter, och där frågan om faderskaps biologiska äkthet stod i centrum för de båda pjäsernas tragiska

slut. Men de handlade även om hur ”ett barn blir lekboll för de vuxnas egensinne.”¹⁸ *En far* kritiserades något för omarbetningarna, men uppskattades också för skådespelarinsatserna.¹⁹ I båda pjäserna spelade Melinda Kinnaman rollen som dotter. Widerberg, som var mycket imponerad av Kinnamans begåvning, menade att hon var den främsta orsaken till att han satte upp *Vildanden*.²⁰ Den tv-producerade reportagefilmen *Inför Vildanden: Möte med Widerberg* gjordes under det pågående repetitionsarbetet med pjäsen. Det Widerberg lägger vikt vid under regiarbetet och i intervjusituationen är hur han med sin metod försöker få ensemblen dit han vill, samt att det inte får finnas någon skiljeväg mellan folklig kultur och så kallad finkultur. Även i pressen såg Widerberg till att hans egna idéer om skådespeleri, och inte minst valet av skådespelare, lyftes fram och hamnade i centrum. Jag kommer strax att komma till detta, men först behöver jag diskutera något om kulturpolitiken vid denna tid för att ge en lite fylligare bakgrund.

Ambitioner att nå ut till folket med ”finkultur”

Man kan se en tydlig koppling mellan tidens övergripande kulturpolitiska ambitioner och tv-teaterledningens ambitioner att under 1980-talet nå ut till den stora publiken med tv-teater. Ett av medlen för detta var att rekrytera folk utanför tv-teatern. Denna kulturpolitiska ambition kommer exempelvis till tydligt uttryck i den etermedieutredning som 1977 presenterades i betänkandet *Svensk radio och tv 1978-1985* (SOU: 1977:19). I avsnittet ”Synpunkter och förslag” skriver utredarna: ”Teaterverksamheten i radio och tv måste tilldelas sådana resurser att den kan erbjuda en mångsidig och kvalificerad repertoar, och att den kan utveckla sina programformer. Detta förutsätter också att radio och tv har möjligheter att engagera medverkande utifrån.”²²

Vad jag i denna text vill framhålla är att målen som utredarna och Sveriges Radio strävade efter var desamma, och Widerbergs roll i det hela var att han kort efter att utredningen var klar anlätades som tv-teaterregissör av tv-teatern, sannolikt som ett redskap för svensk tv att nå upp till utredarnas mål, samtidigt som Widerberg dessutom delade ambitionen att nå ut till folket med teatern.

För att tv och radio ska kunna erbjuda ett så varierat utbud som möjligt framhåller utredarna att radio, men framför allt tv, bör öka den egna produktionen av teater såpass mycket att man till och med bör tillåta att vissa ogenomförbara uppsättningar läggs ner.²² Högt i tak för kreativiteten alltså. I sin bok *Finrummet och lekstugan* beskriver

Dag Nordmark hur denna utredning, men också hur regeringen i en proposition med ljusa färger, utmålade en fantastisk framtid för kulturen i tv.²³ Men man hade utlovat ekonomiska resurser som inte kunde hållas, så istället blev det än mer nedskärningar i verksamheten vilket ledde till att den kostnadskrävande tv-teatern fick stryka på foten för betydligt billigare produktioner som soffprogram, magasin och studiodebatter.²⁴ Under ett par år i skiftet mellan 70- och 80-tal verkade det gå bra för tv-teatern som hade fått mer plats i rutan. Men enligt Nordmark gick luften snart ur alltihopa. ”1980-talet blev inte någon ny guldålder utan snarare ett undantagstillstånd. Under decenniets sista år minskade singelproduktionerna åter, medan serierna, främst de nya ’följetongerna ’ eller ’såporna’, breddade ut sig”, påtalar han. Nydaningen gav nu inte heller ”TV-teatern dess förlorade anseende åter. Den hade en gång framstått som ett föredöme och en inspirationskälla för landets hela teaterliv men fick nu höra regelbundet att den, trots enstaka lyckokast, hade tappat udd och geist.”²⁵

Det är alltså i denna tv-seriernas och såpornas tid Widerberg rekryteras som tv-dramatiker.²⁶ En tendens att offentligen manifesteras vad tv-teatern hade för uppgift i svensk public service kan spåras redan i Lars Löfgrens uttalade programförklaring i *Röster i Radio-TV* som skedde ett år efter att han tillträtt som teaterchef: ”Vi som arbetar med teater i TV 2 har medvetet valt televisionen som instrument: vi når en stor publik och för den publiken kan vi gestalta viktiga skeenden som påverkar var och en att hemma i sitt vardagsrum ta ställning, att pröva sin moral.”²⁷ Om Löfgrens ambition var att i 68-rörelsens anda kritiskt skildra och granska samhället genom att väcka reaktion genom provokation så var Bengt Lagerkvists (som då var konstnärlig ledare på TV 1) ambitioner mer av en upplysande folkbildares: ”Min syn på TV-teaterns uppgift är mycket enkel och jag har haft den länge. TV-teater ses av oändligt många fler människor än som besöker scen-teatrarna. Att föra ut de stora klassikerna till dem på svenska är den stora uppgiften.”²⁸ Widerbergs egen inställning i frågan överensstämde som sagt med dessa ambitioner: ”Jag tycker att det är spännande med den stora publiken. Som regissör arbetar jag ju inte för mig själv utan ut mot människorna. Det är dom jag vill nå. Och när det gäller tv har man ju en *jävligt* stor publik som bara sitter där.”²⁹

Vildanden gjordes i slutet av 1980-talet då Ingrid Dahlberg var teaterchef.³⁰ Forslund kallar denna tid en guldålder för svensk tv-dramatik, i synnerhet för såpor och tv-serier som *Rederiet* (Kanal 1, 1992–2002) och *Varuhuset* (Kanal 1, 1987–1989). Dahlberg genomförde un-

der denna tid övergripande förändringar och föredrog att slå samman alla genrer inom tv-fiktionen och ta bort gamla etablerade begrepp som tv-teater till förmån för det mer svårdefinierade begreppet tv-drama.³¹ Ledordet var nu samarbete, inte konkurrens mellan de båda statliga kanalerna, som fallet varit tidigare. Tanken var istället att man skulle konkurrera med det kraftigt ökade utbudet i de kommersiella kanalerna, därav, får man förmoda, de stora satsningarna på såpor. Regissörer, från såväl teater- som filmbranschen, men även yngre författare gavs under Dahlbergs ledning möjlighet att skapa en ny spännande tv-dramatik.³² Hon ringde vid denna tid själv upp Widerberg och erbjöd honom att sätta upp *Fadren*, och efter den stora framgången ville man även att Widerberg skulle sätta upp *Vildanden*.³³

Artiklarna innan *Vildanden*

Lanseringen av Widerbergs pjäser skedde inte bara i tidningar, utan också i tv. I Christoffer Barnekows reportage *Åkta på låssas (sic!): Bo Widerbergs yrkesknep* som sändes våren 1989 hade man tidigt fått se ett par glimtar från repetitionerna och programmet *Inför Vildanden: Möte med Widerberg*, där Gun Allroth intervjuade Widerberg, visades lite mer än en vecka innan den tredelade pjäsen skulle sändas.³⁴ Dessförinnan hade tidningarna redan i februari 1988 fram till och med augusti 1989 hunnit skriva om händelsen. Widerberg intervjuades, och uttalade sig alltså om sitt arbete över ett år innan sändningen av pjäsen. Några av rubrikerna är talande för var man lade sin fokus: "Albert och Herbert tillsammans igen", "Abbe' och 'Hebbe' i Widerbergs Ibsen, Nu blir de far och son igen", "Far och son i *Vildanden*",³⁵ Det var det faktum att Widerberg handplockat Tomas von Brömssen och Sten-Åke Cederhök från tv-serien *Albert och Herbert* till rollerna som far och son Ekdal som till stor del fångade tidningarnas intresse även i fortsättningen.³⁶ Widerberg själv uttalade sig tidigt om att han tyckte om att ha folkliga skådespelare i mer seriösa roller.³⁷ Han hade ju tidigare låtit en av landets mest kända komiker, Carl-Gustaf Lindstedt, spela huvudroller i *En handelsresandes död* samt i långfilmen *Mannen på taket* (1976).

För att diskutera och förstå Widerbergs val av vissa skådespelare och vilken funktion dessa fick, är det värt att gå in på begreppet persona. I svensk filmforskning har Per Vesterlund använt begreppet persona i sin avhandling *Den glömde mannen: Erik "Hampe" Faustmans filmer*. Vesterlund diskuterar Faustmans val av skådespelare i relation till filmerna de medverkade i. Persona kan här "ses som den imaginära

identitet som filmskådespelarens roller, fysiska person och publicitet tillsammans strävar mot. [...] En persona är följaktligen en abstraktion utifrån en rad komponenter. Dessa kan vara såväl förprogrammerade genrekonventioner, som subversiva – eller sinsemellan motstridiga – inslag i en kanoniserad ”star-image”.³⁸ Vesterlund menar att ”en framgångsrik filmskådespelare generellt sett är möjlig att studera som en betydelsebärande konstruktion, uppbyggd av såväl filmroller som mediacirkulation.”³⁹ I fallet Cederhök och von Brömssen är det alltså primärt tal om revyskådespelare, inte filmskådespelare eller för den delen filmstjärnor. Men begreppet borde kunna diskuteras i samband med dem eftersom de var väl kända för sin medverkan i andra sammanhang. Vesterlund talar om en ”faustmansk typologi” som på många sätt liknar Widerbergs val av skådespelare till sina roller. I båda fallen rör det sig om skådespelare från andra områden än de dramatiskt skolade. I Faustmans fall var det bland andra Sigurd Wallén och Adolf Jahr, i Widerbergs fall var det Cederhök, von Brömssen och Lindstedt bland många andra.⁴⁰ I båda fallen hade skådespelarna sin bakgrund i revyteatern. I Faustmans fall menar Vesterlund att ”folkliga skådespelare kunde erbjuda ett mindre manierat agerande än de



Tomas von Brömssen (Herbert) och Sten-Åke Cederhök (Albert) i *Albert och Herbert*

mer skolade dramatiska aktörerna.”⁴¹ Faustman var liksom Widerberg anhängare av den skådespelartradition som började med Stanislavskij. I den faustmanska typologin associerades de ledande skådespelarna oftast med roller som speglade en folkhemsutopi av samförstånd mellan klassgränserna.⁴²

Men vad symboliserade Cederhök och von Brömssen för svenskar? Vilka associationer väckte dessa skådespelare hos en publik som var van att se dem i ett annat sammanhang? Skådespelarnas bakgrund var revyer och ”buskis”, de hade bakom sig flera år på bland annat Lisebergsteatern och Hagateatern. I *Albert och Herbert* gestaltade de i en nästintill karikerad realism den gnabbiga relationen mellan far och son som är skrothandlare i stadsdelen Haga. De framställs som ett slags charmig och ofarlig ”white trash”, inte långt ifrån den okritiska syn på klassamhället som återfinns i de filmer som Jahr eller Wallén vanligen förknippades med.

Det intressanta är att tidningarna inte skrev Sten-Åke Cederhök och Tomas von Brömssen i rubrikerna, utan ”Abbe och Hebbe”, som om de båda skådespelarna vore ett med sina rollfigurer. Sannolikt hade Widerberg valt ut skådespelarna Melinda Kinnaman, Stellan Skarsgård, Pernilla Östergren (numera August) och Tomas von Brömssen för att de hade arbetat bra tillsammans i Widerbergs *Ormens väg på hälleberget* (Bo Widerberg, 1986). Men det faktum att fyra av de skådespelare som spelar de centrala rollerna i *Vildanden* hade arbetat tillsammans med Widerberg i en och samma film ett par år tidigare noterades knappt.⁴³ Detta antyder möjligen att Widerberg var införstådd i hur medielogiken fungerade: Vad som gällde var att skapa ett intresse hos publiken för att kunna sälja in Ibsen, och det effektivaste sättet var att presentera något som tilltalade dem. I detta fall fungerade den folk-kära komikerduon utmärkt.

Långt innan sändningen av *Vildanden* förklarade Widerberg i pressen att han valde att låta Cederhök vara med i pjäsen för att han tyckte att Cederhök och von Brömssen spelat så bra tillsammans i *Albert och Herbert*.⁴⁴ Widerberg deklarerade ofta i pressen att han hellre valde amatörer eller revyskådespelare framför skådespelare från Dramaten, eftersom de förra äger en oförstörd naturlighet i spelet, medan de senare ofta var förstöra av inlärda manér och gester.⁴⁵ Inte olik Faustmans strategi med andra ord. Widerbergs åsikt att ”varje generation behöver Ibsen” citerades också påfallande ofta i artiklarna som publiceras innan pjäsens sändning,⁴⁶ och citatet användes även i pressmeddelandet från Kanal 1. Han utlovade också att pjäsen skulle vara ”otea-



Melinda Kinnaman (Hedvig), Tomas von Brömssen (Hjalmar Ekdal), Pernilla August (Gina Ekdal) och Sten-Åke Cederhök (gamle Ekdal)

tralisk, olitterär, gjord för nuet.”⁴⁷ Det något okonventionella valet att stycka upp sin pjäs i tre delar förklarade Widerberg så här: ”Jag respekterar att människor är trötta om kvällarna och inte vill sitta i tre timmar och digga Ibsen. Jag ville anpassa mig till vanliga människors rytm och därför delade jag upp pjäsen i tre delar. Jag vill nå vanliga människor som inte vet vem Ibsen är. Den publiken serveras ofta tunn soppa. Man slänger åt dem skit, säger Bo Widerberg upprört.”⁴⁸

I en annan intervju säger han att apropå det tredelade formatet att ”Vildanden är en thriller, det går att göra naturliga så kallade cliffhangers.”⁴⁹ Hans strategier var alltså direkt publikfriande: Tv-serieformatet var bra mycket populärare än traditionell tv-teater, alltså gjorde han tv-serie av Ibsen. Redan i utredningen från 1977 varnade man för att tv-serieformatet höll på att tränga ut den traditionella tv-teatern.⁵⁰ Nordmark talade som tidigare nämnts om en tid då ”de nya ”följetongerna eller ”såporna” breddade ut sig.”⁵¹ I slutet av 1980-talet

hade visserligen *Svenska hjärtan* (Carin Mannheimer, 1987) och *Varuhuset* mycket höga publiksiffror, även om de inte kunde mäta sig med de siffror på över fyra miljoner tittare som *Albert och Herbert* gjorde i början av 80-talet.⁵² För att locka den breda massan engagerade Widerberg alltså de folkligaste skådespelare man kunde tänka sig. Han intervjuades också i pressen över ett år innan sändningen och gjorde uttalanden om de båda komikernas kvaliteter som skådespelare. Målet var också att plocka ner de stora litterära giganterna till folkets nivå, och verktyget var ”Den widerbergska metoden”: ”Ensemblen spelar mitt önskespel som är olitterärt och oteatraliskt. Varje replik som känns skriven kommer vi att ha skottpengar på – precis som när vi gjorde Strindbergs *Fadren* i höstas. Det får inte kännas som om Strindberg och Ibsen stod på en hylla. De ska ner till oss. Att betrakta dem underifrån är livsfarligt.”⁵³ Skådespelarna var en komponent i denna metod, liksom valet av dem. Men deras funktion var också att i egenkap av folkliga skådespelare locka en stor publik.

Äkta på låssas – Bo Widerbergs yrkesknep

I det näst sista avsnittet av *Rekordmagazinet* som sändes den 3/5 1989 gjorde Bo Widerbergs vän och arbetskollega Christoffer Barnekow⁵⁴ inslaget *Äkta på låssas: Bo Widerbergs yrkesknep*. Barnekows inslag handlar i första hand om inspelningsarbetet med *Hebriana*. Detta varvas med en intervju med Widerberg där han talar om sin regimetod. Publiken får också se glimtar från *En far*, *Vildanden* och långfilmen *Kvarteret Korpen* (1963). Intressant i detta sammanhang är att inslaget ger en första visuell inblick i Widerbergs arbete med *Vildanden*. Det är repetitionen med två scener man får se. Den första scenen utspelas under andra akten, platsen är familjen Ekdals vindsvåning. Hjalmar Ekdal har just kommit hem från grosshandlare Werles middagsbjudning och är något berusad. Han skryter inför sin familj om hur han med sina kunskaper om tokajer satt kammarherrarna på plats. I själva verket var det naturligtvis Hjalmar som sattes på plats. Replikväxlingen i scenen mellan von Brömssen och Cederhök är i princip oförändrad utifrån Ibsens text. Det är själva spelet som förändras under tagningarnas gång. Först visas två tagningar där Hjalmar (von Brömssen) står och kammar sig medan han pratar, bredvid honom står Hedvig (Kinmanan). På en stol sitter gamle Ekdal (Cederhök). Ur bild är Gina (Östergren) som man ibland kan höra skratta. Då Barnekow menar att den första tagningen dög som den var försvarar sig Widerberg: ”Nu



Bo Widerberg ger instruktioner under inspelningen av *Vildanden*

har jag inte sett den på länge men jag tror att du har fel, och du kan ju inte veta hur ... på vilken höjd jag vill lägga ribban så att säga. Du kan ju tycka då att ja va fan dom tog ju den höjden ... Men vi vill inte hoppa över en och nitti, vi vill gå på två ... vi vill hoppa in oss helst på två och trettifem.”⁵⁵

Den tredje tagningen visas och von Brömssens spel är något mer högljutt, men skillnaden från de två föregående scenerna är knappt märkbar. Widerberg igen: ”Om inte vi inför varje ny tagning anser att vi är kapabla att slå världsrekord då är det ingen mening med att hoppa.”⁵⁶ Fjärde tagningen: von Brömssens spel är nu märkbart förändrat. Han är mer munter och högljudd, och lutar sig kraftigt fram mot Cederhök när han pratar. Widerberg: ”Han är blockerad så att jag måste ta eh ... femton, sexton, jag har glömt hur många gånger det var. Han är blockerad och kan inte nå dom uttryck som han och jag eftersträvar att han ska ha. Han kan inte nå dom ... han kan inte nå verktyget för det är en ... Han är blockerad.”⁵⁷ I den sista tagningen, som till sist också användes i pjäsen, agerar von Brömssen ut ordentligt. Han nästan skriker ut sina repliker:

HJALMAR: ”Sen kom vi in i en liten dispyt om tokajer!”

EKDAL: ”Tokajer! Det är ett fint vin det.”

HJALMAR: ”Ja det kan vara fint! (gapskratt) Men det ska jag tala om för dig (skratt) att alla årgångar är inte lika fina. Det beror alldeles på hur mycket solsken druvorna har fått.”⁵⁸



Tomas von Brömssen agerar ut under repetitionen av "tokayerscenen". Ur Christoffer Barnekows reportage *Äkta på låssas: Bo Widerbergs yrkesknep* (Rekordmagazinet)

Barnekow antyder, liksom Jan Guillou redan innan inslaget, att Widerberg låtit von Brömssen dricka sig berusad för att uppnå den effekt han vill ha.⁵⁹ Detta vägrar Widerberg att kommentera. Oavsett berusning eller inte, så verkar metoden vara att trötta ut Brömssen tills det så att säga "lossnar". I nästa scen som visas sitter gamle Ekdal och mumlar samma mening om och om igen för sig själv med nerböjt huvud: "Rätt i synen på kammarherrarna."⁶⁰ Bakom en dörr hörs Widerberg skrika åt honom att han ska tala lägre och lägre, tills det knappast hörs någonting. (Widerbergs regimetod att stå och skrika medan kameran går var, som nämnts tidigare, avsett att ta bort skådespelarnas rädsla och respekt för kameran.) När Barnekow ifrågasätter ifall publiken verkligen kommer att höra detta menar Widerberg att mikrofonen kommer att fånga upp ljudet. Den tagning som slutligen användes i *Vildanden* får man inte se här. I den scenen skriker Cederhök fram sin replik medan han skratrar. Inte helt olik "Abbe", enligt kritiken som skulle följa.⁶¹

Inför *Vildanden* – möte med Widerberg

Den 24 augusti 1989 sände Kanal 1 programmet *Inför Vildanden: Möte med Widerberg*. Bortsett från en kort inledning där Gun Allroth intervjuar Cederhök om hur han reagerade över att han skulle få spela gamle löjtnant Ekdal (Cederhök trodde att det var ett skämt) så är det Widerberg som programmet igenom, med få avbrott, pratar om sitt regi-
arbete. Enligt Lars Säfström, som då var producent på SVT, så var syftet med reportaget enkelt: "Det var ju stort att Widerberg skulle göra *Vildanden* på tv, så vi gjorde ju PR för oss själva. Det var helt enkelt

reklam, precis som bakomfilmerna till dagens DVD-skivor. Gör man en stor produktion vill man att folk ska få veta det.”⁶² Allroth minns omständigheterna kring inspelningen: ”Under inspelningen av reportaget var Widerberg mycket tillmötesgående, så vi fick en bra inblick i arbetet. Men när jag skulle försöka få en intervju så var det omöjligt att få något vettigt ur honom. Han bara tramsade sig, och skyllde på att han inte hade tid att prata ... så jag var till slut tvungen att muta honom. Jag visste ju att han var en gourmet.”⁶³

För att snärja regissören ställer man upp ett vackert dekorerat bord utanför repetitionslokalen med utsikt över Stockholms ström. Det serveras hummer och champagne. De första sjutton minuterna talar Widerberg om sin konstnärliga uppfattning; att det inte får finnas någon vägg mellan folklig kultur som *Albert och Herbert* och kvalitetslitteratur som *Vildanden*. Han talar om sin regimetod, och säger bland annat: ”Det är en metod som jag har [...] om man ropar medan kameran går då hjälper man till att punktera aktörens naturliga ångest för kameran”⁶⁴ Han talar även om sin egen prestationsångest.

När Allroth sedan ställer en fråga till Widerberg, så handlar den om hur han ständigt är på vakt och skyddar sin ensemble från utomstående, främst journalister. Hon säger att hon känner det som att hon stör, och Widerberg menar att det är ett tecken på att det fungerar som det ska,



Reportern Gun Allroth tvingas ta till knep för att få Bo Widerberg att prata. Ur *Inför Vildanden: Möte med Widerberg*

men att det naturligtvis är tråkigt för henne. Sedan visas ett drygt fem minuter långt inslag där Widerbergs egna ord om sin regimetod och hur han vill att den ska göras till konst av ensemblen fortfarande är det dominerande inslaget. Sekvensen inleds med en bildtext: "TV-STUDION Paus i inspelningen". Därefter hörs Allroths röst i voice-over: "Alla är inom räckhåll. Omvärlden är bortkopplad. Språket fungerar igen."⁶⁵ Närbild på Widerberg som skrattar, närbild på von Brömssen, som ser alldeles utsjasad ut. Ny bildtext: "Språket är huset som människan bor i (Jean-Luc Godard)" Bild på ensemblen som sitter samlade kring fikabordet. Några röker, andra stirrar framför sig. Widerberg talar sin vana trogen i metaforer och liknelser. Han säger att de ska gå ner till roten, maskarna, under blommorna och jorden:

Det var ju där Ibsen var när han skrev om detta [...] och ibland va, när det är som bäst i det här arbetet, så är man ända där nere, och är där han skriver så att säga [...] [Närbild på Kinnaman, vars uppmärksamhet istället är riktad på att tända tändstickor] och då har man kommit undan alla decenniernas damm som har hopat sig och alla akademier och alla seminarier som har hållits kring dessa texter va [Kameran zoomar in på en slocknande tändsticka. Kameran filmar därefter Kinnamans ansikte från vänster sida.] och då är man nere där gubbjäveln var. Man kan gå in längre in i den andre. Alltså där den andre tar sitt ifrån, där kan man själv vara med istället för att allmänt stå och vänta [...] så att man platsar bra i bild.⁶⁶

Widerbergs bildspråk verkar i detta fall vara till för att illustrera att skådespelarna ska lägga sina egna åsikter åt sidan och verkligen reagera på varandra, inte bara låtsas att de gör det. Vad han vill ha är inte inlevelse eller identifikation med rollen, utan en relation mellan skådespelarna själva. Ett klimat helt enkelt. Widerbergs respektlösa sätt att tala om Ibsen som "gubbjäveln" och hans önskan att komma under alla decennier av seminariedamm syftar sannolikt till att ta bort skådespelarnas nervositet inför förväntningarna att de nu ska göra en ny version av en klassiker, men röjer också ett visst bildningsförakt, som går igenom i hela Widerbergs karriär. (Slitningen mellan detta bildningsförakt och, paradoxalt nog, det bildningsideal han eftersträfvade förklarar kanske också varför han så ofta valde att ge sig på de stora klassikerna.)

Så följer en meningsväxling mellan von Brömssen och Widerberg där relationen mellan Östergren och von Brömssen diskuteras. Widerberg menar att det inte är tack vare att de lever sig in i rollerna som de skapar ett trovärdigt, realistiskt spelsätt. Det är på grund av att de

lärt känna varandra. Widerberg talar vidare om vikten att komma över rädslan för att lära känna varandra, och han blir något intim då han ska försöka sätta ord på hur de nu kommit över denna rädsla: ”som om ni hade levat ihop. Som om ni liksom hade legat med varandra låt oss säga tre gånger i veckan i [...] dom fyra första bästa åren. Det verkar nästan som om ni hade gjort det när du tar honom om huvudet här mot slutet av dom här tagningarna. Det är helt fantastiskt!”⁶⁷

Under ovanstående inslag har Widerbergs ord dominerat fikapausen. Kameran har, snett från vänster sida, filmat nackarna och vänstra sidan av ansiktena på Östergren och Kinnaman. De har varit tysta. Man har också fått se en kort närbild på en tigande Stellan Skarsgård och en sekundkort extrem närbild på von Brömssen. Efter detta inslag visas Widerberg ute vid bordet igen, där han äter frukt, bär och glass med dessertgaffel. Allroth och Widerberg talar under resten av intervjun om att aktörerna når ner i djupare skikt när de arbetar med honom, om Kinnamans extrema begåvning, samt om vikten av att replikerna inte får vara laddade med symboler för då blir pjäsen alldeles för tung.



Bo Widerberg samtalar med ensemblen under fikapausen. Ur *Inför Vildanden: Möte med Widerberg*

Receptionen av *Vildanden*

De publikmätningar som gjorts visar att tittarunderlaget för den fjärde och femte november var på 432.000 resp. 648.000 tittare. Publikmätningar från den tredje november saknas alltså. Då pjäsen repriserades i sin helhet den 9 november var siffrorna 216.000. (Detta kan jämföras med de redan anförda siffrorna från 1989 då *Svenska hjärtan* och *Varuhu-*

set som mest hade 2.448.000 resp. 3.672.000 tittare.) Men det var ändå ett lyft från de 216.000 tittare som *En far* hade fått året innan.⁶⁸ Dagen efter att den första delen av *Vildanden* sänts dyker recensionerna upp i dags- och kvällspressen. Själva uppstyckningen av pjäsen anses av en del som störande och greppet uppfattas som att Widerberg försöker anpassa sig efter rådande konventioner inom tv-serieformatet.⁶⁹

Då det gäller skådespeleri och casting visas det åter stort intresse för Widerbergs val av "Albert och Herbert" i rollerna som far och son Ekdal. Olof Zachrissons anmälan i *Sydsvenska Dagbladet* tillhör de få starkt kritiska rösterna bland alla recensionerna. Han menar att "[m]an stirrar sig blind på skådespelarnas insatser i andra sammanhang" vilket tar uppmärksamheten från pjäsen i sig: "Där uppe på fattigvinden uppstod som i en burlesk repris parhästarna Albert och Herbert med buskigarnityret vässat som aldrig förr: de yviga gesterna, de gälla tonfallen, övertydligheten; allt var där. Men skulle definitivt inte vara det."⁷⁰ För denna recensent blir effekten att Cederhöks och von Brömssens närvaro i *Vildanden* bekräftar deras persona. "Enligt John Ellis", skriver Vesterlund, "kan relationen mellan skådespelaren i den enskilda filmen och samme skådespelares övergripande persona fungera på tre olika sätt: 1) I linje med en persona. 2) Mot en persona. 3) Förstärka del (ar) av personen."⁷¹

Med Ellis något generella definition som utgångspunkt för en diskussion kan man möjligen se effekten av Widerbergs val av Cederhök och von Brömssen som något som inbegriper alla tre möjligheterna, allt efter hur betraktaren tolkar och upplever situationen (som i och för sig också är beroende av betraktarens förförståelse). Widerbergs tanke hade en gång varit att skapa en ny typ av verklighetstillvänd stil. Nu upplevdes metodens effekter som överdrivet skådespeleri, det vill säga raka motsatsen till vad "Den widerbergiska metoden" syftade till. Det fanns även andra recensenter som antydde att det blev lite för mycket humor i Widerbergs *Vildanden*, till exempel Sverker Andréason som menade att humorn tog bort något av den nödvändiga "svävningen i den patetiska figuren"⁷² som Hjalmar har hos Ibsen, även om han upplevde helheten i skådespeleriet som starkt övertygande. "Någon gång riskerar det att bli övertydligt, som om von Brömssen – med regissörens bistånd – spelade den avslöjande analysen mer än själva gestalten."⁷³ Kinnaman anses vara "[d]et verkliga underverket – och samtidigt ett mått på Widerbergs förmåga som personinstruktör och talangförlösare"⁷⁴

Expressens Marika Ehrenkrona menar att Widerberg lyckats väl med att utnyttja tv-formatets möjlighet till intimt spel, även om några repli-

ker är svåra att höra: ”Den skyddande hinna som teater gärna ger ifrån sig återfinns inte alls i den här TV-versionen av Vildanden.”⁷⁵ Framför de andra är det von Brömssen som lyfts fram: ”Tomas von Brömssen gör en kanonroll. Han klarar de farliga gränserna, blir aldrig för töntig, för dum eller för snäll.”⁷⁶ Ingmar Björkstén, som en gång skrev den första boken om Widerberg⁷⁷, konstaterar att rekryteringen av Cederhök och von Brömssen kan uppfattas som ”publikfrieri i överkant” men att associationerna till *Albert och Herbert* uteblir. Cederhök anses sakna något av tragisk tyngd, medan von Brömssen hyllas för sin ”djupdykning ner till själens bottenlager”, något som han tillskriver ”Widerbergs styrka som personinstruktör.”⁷⁸ Även Kinnamans, Östergrens och Skarsgårds spel lyfts fram som resultatet av Widerbergs regimetod.

Relationen symbolism (Ibsen) och realism (Widerberg) kommenteras av Andréason som menar att Widerberg går för långt i sin realism: ”Visserligen begriper jag inte vad Widerberg egentligen vinner på att detaljredovisa hela menageriet inne på det vindsloft som är drömmarnas rum i stycket, men det viktiga är den varma och sammansatta familjebild han bygger i rutan”⁷⁹ Tove Ellefsen, som har sett pjäsen i sin helhet, avslöjar att tv-publiken kommer att få se den skadskjutna vildanden i bild och skriver: ”Längre från Ibsens laddade symbol går det nog inte att komma.”⁸⁰ Men vilken effekt detta får går hon inte in på. Att Widerberg låter visa vildanden i bild är en detalj som inte är helt oviktig i sammanhanget. I Ibsens pjäs är vildanden frånvarande som fysisk gestalt, men finns i det ”Drömmarnas rum” eller ”Havsens djup” dit publiken inte har tillträde, och är därmed närvarande som en tolkningsbar symbol. I Widerbergs version blir den inget annat än det den är: En skadskjuten fågel.

Lars-Olof Franzén i *Dagens Nyheter* citerar Widerbergs uttalande om att han vill nå vanligt folk med Ibsen och ifrågasätter om man verkligen kan nå människor med något som är så substanslöst: ”Något mer intrigfast och dramatiskt tillgängligt än Ibsens centrala pjäser kan man knappast tänka sig. Det besynnerliga med Widerbergs uppsättning är att han i det längsta håller tillbaka dramatiken och händelsernas gång.”⁸¹ Franzén retar sig även på uppstyckningen av pjäsen, som han menar är anpassad efter tv-serieformatet: ”Lyckades han, kanske vi kunde få sex nya avsnitt av Vildanden nästa år och senare kanske Dockhemmet i fjorton avsnitt där vi får följa hur Nora gifter om sig och skiljer sig, skaffar sig cykel och enrummare och tillrättavisar de känslomässigt underutvecklade karlar hon regelmässigt fäster sig vid.”⁸² Björn Nilsson menar att det tredelade formatet visar att

Widerberg är en folkets och samtidens man. Då det gäller casting och skådespeleri skriver Nilsson:

Ensemblen är uppenbart handplockad med yttersta omsorg, för att inte säga absolut gehör. Kameran arbetar ibland med en närbildsintensitet som nästan bara Bergmans kammarspel kan visa motstycke till. En knappt antydd handrörelse, skydraget över en uppsyn, snabbt som en avsidesreplik – framförallt är det i handlaget med den sortens intimiteter som Widerbergs mästerskap glimmar [...] Det är i långa stycken alldeles lysande, och naturligtvis mycket nog. Sämre introduktioner till Ibsen för dem som aldrig sett Ibsen förr kan man förvisso tänka sig.⁸³

Men det finns ett problem, menar Nilsson, och det är att Widerberg omarbetat Ibsen alldeles för grovt. ”Det är nästan som att peta i ett partitur av Mozart.”⁸⁴ Pjäsen förlorar ”den udd av diamanthård existens som Ibsens drama *Vildanden* vrider sig kring, fullt synbart.”⁸⁵ Nilsson menar att ämnen som maktdominans, manipulation, människans ansvar för sina handlingar försvinner i Widerbergs version. Han verkar alltså mena att Widerbergs uppsättning faller på sin envetna strävan efter realism till varje pris.

Slutdiskussion

Den biografiska legenden, eller användningen av den officiella och konstruerade personen Widerberg, har fungerat på åtminstone två nivåer. För det första genom den mer direkta medielanseringen av hans verk och i det efterföljande receptions materialet. För det andra på ett historiskt och kulturpolitiskt plan, där hans persona använts av SVT för att agera i enhetlighet med en demokratisk kulturuppfattning. Redan i början av hans karriär som tv-teaterregissör var medias intresse inriktat på skådespelarna och den metod med vilken Widerberg lyckades skapa vad man uppfattade som ett unikt och realistiskt spel. Lindstedt hamnade i fokus mycket på grund av den transformation man uppfattade att han hade genomgått från revykomiker till seriös skådespelare i rollen som Willy Loman i *En handelsresandes död*.

SOU: 1977:19, SVT och Widerberg själv hade gemensamma mål då det gällde att nå ut med teatern till allmänheten. Utredarna såg en risk med att tv-teatern skulle bli utkonkurrerad av det ökade utbudet av olika former av tv-serier och förordade att tv skulle rekrytera folk utifrån för att förhindra stagnation. Tv rekryterade också en mängd

artister, bland annat Widerberg. De gånger Widerberg satte upp pjäser för tv brukade han långt innan låta sig intervjuas i media (framför allt i pressen) och berätta om projekten, *Vildanden* är bara ett av exemplen på detta. I fallet *Vildanden* kan man efter en genomgång av pressmaterialet konstatera att de områden som såväl Widerberg som tidningarna lägger vikt vid är valet av skådespelare, det vill säga von Brömssen och Cederhök. För att förstå val och funktion av dessa specifika aktörer har jag diskuterat begreppet persona, i sig en abstraktion som förenar roll, fysisk person och publicitet, och som också förklarar på vilka olika sätt betraktaren kan associera skådespelaren till dennes övriga produktion eller sammanhang. Skådespelaren är alltså en konstruktion vars olika funktioner kan studeras med personabegreppet. Widerbergs val av skådespelare kan även sägas ingå som verktyg i hans strävan med metoden, eftersom revyaktörer till skillnad från dramatenstjärnor enligt Widerberg hade ett mindre utspel och var lättare att forma efter hans syfte att skapa realism. Tidningarna tjänade också på denna konstruktion. I rubrikerna lockade man inte med Cederhök och von Brömssen utan med "Abbe och Hebbe". Widerbergs syfte var sannolikt också att skapa ett intresse för pjäsen för att kunna sälja in Ibsen till allmänheten. Hans tilltal var många gånger direkt publikfriande. Han utlovade en olitterär Ibsen till dem som inte visste vem Ibsen var. Formen var även den en flirt med de populära tv-serieformaten. Han framhöll också att de dramaturgiska knep han använde sig av var konventionella cliffhangers från thriller-genren.

De tv-inslag som gjordes innan sändningarna bekräftade bilden av Widerberg som mästerlig personinstruktör. I Barnekows inslag *Äkta på lässas: Bo Widerbergs yrkesknep* visar man hur Widerberg tröttar ut skådespelarna med omtagningar för att uppnå rätt effekt, och man får även se hur han skriker medan kameran går. Att Barnekow, som var en gammal kollega och personlig vän till Widerberg gjorde programmet är intressant i sig, eftersom det säger något om vem den offentliga regissören Widerberg släppte in på sig. I *Inför Vildanden: Möte med Widerberg* förstår man att det inte hör till vanligheterna att han



Tomas von Brömssen (Hjalmar Ekdal) och Sten-Åke Cederhök (gamle Ekdal). Ur Bo Widerbergs *Vildanden*.

låter sig intervjuas under pågående regiärbete. Allroth tvingas ju här ta till knep som champagne och hummer för att få honom att ställa upp. Han gör sig alltså först otillgänglig för att sedan få ställa villkoren för samtalssituationen. "Den widerbergska metoden" är i fokus även i detta reportage, men den ifrågasätts inte som i Barnekows program. Inslagen i *Inför Vildanden: Möte med Widerberg* understryker snarare det unika med att Widerberg sätter upp Ibsen i tv. Annars framhålls det viktigaste i "Den widerbergska metoden": Relationen mellan skådespelarna istället för identifikation med rollen, samt vikten av att ta bort skrymmande symboler i texten. Kinnaman och von Brömssen beskrivs av Widerberg som exceptionellt begåvade aktörer, och detta repeteras senare, liksom det mesta som sägs av Widerberg om arbetet med *Vildanden*, i pressen.

Då det gäller receptionen kan man övergripande och generellt säga att de områden som skribenterna intresserar sig mest för efter sändningen av samtliga avsnitt av *Vildanden* gäller: 1) Det tredelade formatet och hur detta stör Ibsens flöde i dramat. Man intresserar sig också för 2) Widerbergs casting - framför allt valet av "Albert och Herbert", 3) Skådespeleriet, vilket inkluderar Widerbergs metod att regissera, samt i anknytning till detta, samt 4) Widerbergs krav på realism och vilka problem detta för med sig, i synnerhet då de symboliska inslagen i Ibsens text förlorar sin mening.

Över lag hyllas Widerbergs *Vildanden*. Ordet "mästerverk" dyker upp i många artiklar, och man menar att det till största delen beror på Widerbergs val av skådespelare och hans säkra handlag med personinstruktionen. I synnerhet riktas lovorden mot Kinnamans och von Brömssens insatser. Det man intresserar sig för efter sändningarna är alltså i princip samma saker som innan. (Den förhöjda realismen, som ju var ett av "Den widerbergska metodens" primära mål, är undantaget artiklarna före sändning, vilket har sin naturliga förklaring i att det var först i och med visningen av *Vildanden* man kunde skönja denna förhöjda realism.) Vad berodde detta på? Hade man blivit påverkad av de offentliga diskussioner som förts innan? Förmodligen. Då det som sagts före sändningen, och det som sagts i tv-intervjuer oftast har haft Widerberg själv som upphovsman är det inte allt för långsökt att dra slutsatsen att skribenterna tagit intryck av detta.

Det är nog inte heller allt för långsökt att diskutera Widerberg själv i relation till begreppen persona och biografisk legend. Den officiella konstruerade bilden av Widerberg kan i så fall ses som en persona som är sammanlänkad av en skådespelarroll som är förknippad med vissa

egenskaper, och dessa egenskaper genomsyrar såväl Widerbergs roll som hans fysiska person samt hur konstruktionen hela tiden underbyggs med hjälp av publicitet. Privatpersonen får man däremot nästan aldrig veta något om, och denna är också mindre intressant för studiet av en persona. Den redan kända (och av de flesta erkända) filmarens nya roll är att vara svenska folkets tv-auteur. Sveriges television bygger alltså vidare på hans tidigare persona som ett unikt svenskt filmgeni (möjligen vid sidan av Bergman men som den vars konstuppfattning och regimetod var den totala motsatsen). Men vad som konstrueras i och med uppmärksamheten kring tv-pjäserna är Widerberg som en regissör som ständigt gör anspråk på sann autenticitetssträvan i sin konstnärliga kamp. Och personan skapas av Widerberg själv, med hjälp av media. Samtidigt utnyttjas Widerberg av tv som ett slags underhållande excentriker, och man kan fråga sig ifall inte ett tungt välgående syfte med den här typen av reportagefilmer var att tv skulle leva upp till kraven från tv-utredningen 1977 och till varje pris sälja in Ibsen och de andra klassikerna till den breda allmänheten. Tidningsskribenterna tenderar att efter sändningen antingen försvara den tidlösa klassikern (och vad de uppfattar som Ibsens egentliga intentioner) eller att försvara regissörens behandling av den. I slutändan är det upp till publiken att döma. Publikundersökningarna visar hur som helst att tv-serierna från denna tid drog bra mycket större publik än Widerbergs Ibsenuppsättning. Men ett medeltal på strax över en halv miljon tittare på en Ibsenpjäs får nog ändå räknas som en ganska hyfsad prestation av Widerberg och SVT.

NOTER

1. Pjäsen visades i tre delar 1989-09-03, 1989-09-04, 1989-09-05, samt reprisrades i sin helhet 1989-09-09 (Samtliga i Kanal 1). Det är alltså frågan om en studioproduktion, inte filmad teater från en scen. Begreppen transmission och överföring brukar användas för att skilja på de båda: ”Med transmission avses en direktöverföring från en teater. En sådan kan vara av två slag, dels kan den spelas in under ordinarie föreställning med publik, dels kan den göras utan publik [...] Med överföring menas en för tv-mediet tillrättalagd och i tv-studion inspelad version. Den senare är givetvis att föredra. Man kan göra en dramaturgisk bearbetning och förkortning av pjäsen och ge föreställningen en mer

visualiserad gestaltning. Skådespelarna kan också anpassa röster och gester till tv-mediets intimitet. Man måste bokstavligen talat vara mer teatral om man står på en scen där man ska synas och höras till bortre parkett och balkong.” Bengt Forslund, *Dramat i tv-soffan. Från Hamlet till Svensson, Svensson. Svensk tv-dramatik under 50 år* (Malmö: Bokförlaget Arena, 2006), 33.

2. Björn Nilsson, ”Widerberg serverar Ibsen för miljonpublik i TV, ... då ska det jävlaranamma smaka vildand”, *Expressen*, 1989-09-06.
3. Kanal 1, 1989-08-24. Programmet var producerat av Lars Säfström med Gun Allroth som reporter.
4. Begreppet ”Den widerbergska metoden” myntades förmodligen i Gunilla Jensen, *TV-regi: Bo Widerberg*, (Stockholm: Sveriges Radios förlag, 1979). Även om man inte nämner begreppet vid namn i alla artiklar och program om Widerberg som jag tar upp i denna text, så är det ändå denna metod man avser då man talar om Widerbergs personinstruktion, eller om skådespelarnas realistiska spel. Jag använder för enkelhetens skull begreppet i fortsättningen av min text, även om jag riskerar att tradera ett begrepp som Widerberg mycket väl kan ha uppfunnit själv.
5. Jag kommer att gå närmare in på personabegreppet längre fram i artikeln.
6. David Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema* (New Jersey: Princeton University Press, 1988), 5f. (”As a film director, Ozu exists within a network of practices and discourses – aesthetic, industrial, and journalistic. [...] [A] factor that deserves separate treatment here is what Boris Tomashevsky calls the ’biographical legend’. Some artists have biographies, other’s don’t. A Byron or a Bergman offers us a strong version of the individual’s life that functions in two ways: to permit works to come into being, as fulfillments of the legend; and to orient perceivers to them, to favor certain construals and to block others. [...] [T]he artist himself can provide [...] [his biographical legend] through interviews, writings, and public pronouncements, as Dreyer did.”) Widerbergs uttalanden, men även det som andra traderar, är alltså att betrakta som delar av en biografisk legend som det skrivs vidare på med varje nytt uttalande. Konstutövare, film – och tv-bolag, tidningar, publik: Inom alla diskurserna vill man ha de här historierna eller bilderna, men få vill nog veta av att man dekonstruerar dem. Enligt David Bordwell är det heller ingen mening med att avslöja eller rasera denna typ av biografisk legend, vad man får istället är bara ett nytt försök att visa ”sanningen” (och frågan är väl om den ens finns, om det inte bara blir ytterligare en konstruktion.) Enligt Bordwell är det i så fall vettigare att analysera legendens funktion i en estetisk och historisk kontext. *Ibid.*, 10.
7. *En handelsresandes död*, *Missförståndet* (1981-10-21), *Linje Lusta* (1981-12-29), *En far* (1988-10-02), *Vildanden*, *Hebriana* (1990-04-13), *Efter föreställningen* (1992-01-09).
8. *En handelsresandes död* visades i TV 2 1979-11-28.

9. Bo Widerberg, *Visionen i svensk film* (Stockholm: Bonniers 1962).
10. Gunilla Jensen, *Tv-regi: Bo Widerberg*, (Stockholm: Sveriges Radios förlag, 1979).
Programmet inför pjäsen sändes i TV 2, 1979-12-23.
11. Se t ex: Åke Janzon, "En handelsresandes död i TV 2: En oerhörd föreställning", *Svenska Dagbladet* 1979-11-29, Allan Fagerström, "En enastående prestation av Carl-Gustaf", *Aftonbladet* 1979-11-29.
12. Jensen, 265f. Samt t ex: Jan Aghed: "Widerbergs regidebut i tv avslöjas: Kriser, psykproblem, avbrott", *Sydsvenska Dagbladet*, 1979-11-15, Anders Leopold: "Nu stormar det kring Widerberg igen ..." *Expressen* 1979-11-16
13. Jensen, 246ff.
14. För en djupare inblick i "Den widerbergska metodens" rötter, se framför allt: Elia Kazan, *A Life* (New York: Da Capo Press, 1988/1997), Lee Strasberg, *A Dream Of Passion: The Development of The Method* (London: Methuen Drama, 1988/1989) samt Konstantin Stanislavskij, *En skådespelares arbete med sig själv* (Stockholm: Norstedts, 2007) (Originallets titel: *Rabota aktera nad soboj*, första ryska utgåvan 1937) och Konstantin Stanislavskij, *Att vara äkta på scen: Om skådespelarens arbetsmoral och teknik.*, (Texturval) (Hedemora/Möklinta: Gidlunds förlag, 1986/2003). "Den widerbergska metoden" kan ses som ett exempel på att Widerberg mer än en pionjär var en introduktör av utländska idéer på samma sätt som han då han skrev *Visionen i svensk film* till stora delar introducerade idéer av Truffaut och Godard, portalfigurerna inom fransk Nouvelle Vague. Den speciella typ av stil som kunde ses i Nouvelle Vague-filmerna återkom också i Widerbergs egna filmer, speciellt de tidiga: Här fanns långa tagningar med starkt dokumentär prägel, och dialogen var ofta var improviserad. Från de engelska Kitchen sink-filmerna och John Cassavetes tog Widerberg intryck av realismen. I dessa strömningar var det faktum att man ofta filmade med billig teknisk utrustning i befintliga miljöer som skapade en känsla av autenticitet och realism, något som naturligtvis också påverkade skådespeleriet. Både när det gäller Widerbergs dramatik och filmer så var han i synnerhet influerad av amerikanska dramatiker som Eugene O'Neill, Edward Albee och Tennessee Williams, men också Elia Kazans filmer gjorde intryck på honom (Se *Liv till varje pris* (Stefan Jarl, Sverige, 1998). Widerberg utvecklade ursprungligen sin metod redan i början av 60-talet tillsammans med Keve Hjelm och Thommy Berggren då de spelade in *Kvarteret Korpen* (Bo Widerberg, Sverige, 1963) som från början var tänkt som pjäs med titeln *En Stuhl, Madame!* Se Ingmar Björkstén, *Bo Widerberg: Författaren, Teatermannen, Filmskaparen* (Stockholm: Forum, 1971), 73, 103.
15. Ett exempel är Widerbergs omarbetning av *Hebriana*. I samband med visningen av pjäsen på Kanal 1 intervjuades Norén av Jensen, och där tog han bestämt avstånd från Widerbergs bearbetning. (*Hebriana: Inledning*, Kanal 1 1990-04-

- 13) I programmet *Caramba!* (Kanal 1, 1990-04-14) försvarade sig Widerberg och sa att ombearbetningarna var nödvändiga eftersom Norén hade en haft en svag dag när han skrev den ospelbara första akten.
16. Björkstén 1971, 73. Se även *Liv till varje pris*.
17. *Fadren* kallades i Widerbergs version *En far*.
18. Per Allan Olsson, "En strid mellan lögn och sanning", *Dagens Nyheter*, 1989-09-03.
19. Se exempelvis Leif Zern, (Titel saknas) *Expressen*, 1988-10-10, Ingmar Björkstén, "Spännande version av *Fadren*", *Svenska Dagbladet*, 1988-10-03.
20. *Inför Vildanden: Möte med Widerberg*, Mary Mårtensson, "Widerbergs nya fynd. För Melindas skull sätter han upp "Vildanden nu", *Aftonbladet*, 1989-09-03. Bo Ludvigsson, "Widerbergs version av *Vildanden lyfter*", *Svenska Dagbladet*, 1989-09-03.
21. SOU: 1977: 19, 195.
22. Ibid.
23. Regeringens proposition 1977/1978:91.
24. Dag Nordmark, *Finrummet och lekstugan: Kultur- och underhållningsprogram i svensk radio och TV* (Stockholm: Bokförlaget Prisma 1999), 291f.
25. Nordmark, 301.
26. I själva verket var det Löfgren som enligt sin självbiografi, träffade Widerberg på en flygplats i Nice och bad honom att arbeta för honom på tv. (Lars Löfgren: *Teaterchefen bakom maskerna* (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1997), 163. Se även Torsten Jungstedt, "Bo Widerberg – allt annat än buskablyg. Nu döper han om Strindbergs *Fadren*", *Röster i Radio-TV*, nr. 34, 1988).
27. Lars Löfgren i *Röster i Radio-TV* nr 51/1969. Se även Forslund, 178.
28. Bengt Lagerkvist och Löfgren i *Röster i Radio-TV*, nr. 29/1982, intervjuade av Åke S Janson. Se även Forslund, 186.
29. Jensen, 67.
30. Dahlberg var teaterchef 1987–1996.
31. Dahlberg slog också 1996 samman de båda kanalernas teateravdelningar och kallade allt för SVT Drama. Forslund, 197.
32. Etablerade regissörer som anlätades under denna tid var, förutom Widerberg, Lars Norén, Ingmar Bergman, Anders Wahlgren, Inger Åby och Lars Molin. De yngre och på den tiden i många fall helt okända förmågorna var bl a. Jonas Gardell, Stig Larsson, Mikael Häfström, Daniel Lind Lagerlöf, Ulf Malmros, Agneta Fagerström-Olsson, Mikael Ekman och Daniel Alfredson. Forslund, 196.
33. Forslund, 194, *Röster i Radio-TV*, nr. 34, 1988.
34. Barnekouws reportage visades i *Rekordmagazinet*, 1989-05-03.
35. Jens Peterson, "Albert och Herbert tillsammans igen", *AB*, Odaterad (Innan mars, förmodligen februari 1988), Alf Halldin, ""Abbe" och "Hebbe" i Wider-

- bergs Ibsen, Nu blir de far och son igen”, *Göteborgs Posten*, 1988-02-23, Anonym, ”Far och son i Vildanden”, *Arbetet*, 1988-02-23.
36. *Albert och Herbert* sändes ursprungligen 1974-1981. Från 1976 var von Brömssens med i serien. 1982 återkom serien som adventskalender med titeln *Alberts och Herberts jul*. Serien var baserad på Gay Galtons och Alan Simpsons tv-serie *Steptoe and Son* som sändes på BBC 1962-1965, samt 1970-1973. I USA gjordes 1971-1977 en variant på serien som hette *Sanford and Son*. Serien sändes i hela 135 avsnitt och hade en stor mängd olika regissörer och manusförfattare. (Källa: www.imdb.com, 2008-01-13).
37. Peterson, 1988, Anonym, ”Far och son i Vildanden”, 1988. Samma slags uttalande återkommer lite mer än ett halvår senare. Se t ex. Stephan Jarlvik, ”Tillbaka i rutan, Cederhök och von Brömssen i Widerbergs ”Vildanden””, *Arbetet*, 1989-09-01.
38. Per Vesterlund, *Den glömde mannen: Erik ”Hampe” Faustmans filmer* (Stockholm: Filmvetenskapliga Institutionen, 1999), 134. Resoneman utifrån Christine Gledhill, ”Signs of Melodrama”, samt Barry King, ”Articulating Stardom”. Båda ur *Stardom*, Christine Gledhill, red. (London : Routledge, 1991).
39. Vesterlund, 135.
40. I *Barnvagnen* (Bo Widerberg, 1963) spelade fotomodellen Inger Taube huvudrollen, i *Elvira Madigan* (Bo Widerberg, 1967) fick den offentligen kända jetset flickan Pia Degermark spela titelrollen. När Widerberg gjorde tv-teater anlätades ofta kända revyskådespelare, kändisar och amatörer.
41. Vesterlund, 144.
42. Vesterlund, 158.
43. Endast i: Anonym, ”Far och son i Vildanden” *Arbetet*, 1988-02-23, samt Widerbergs skämtsamma uttalande om Stellan Skarsgård: ”Han är alltid med som den som förstör allt”, vilket syftar på Skarsgård som den onda Karl Orsa Markström i *Ormens väg på hälleberget*. (Se Jarlvik, *Arbetet*, 1989 och Torbjörn Ekholm, ”Vildanden har allt, Bo Widerberg berättar för TV-Expressen”, *Expressen*, 1989-08-24.
44. Se t ex. Peterson, Jens: ”Albert och Herbert tillsammans igen”, *Aftonbladet*, Halldin, Alf: ”’Abbe’ och ’Hebbe’ i Widerbergs Ibsen, Nu blir de far och son igen”, *Göteborgs Posten*, 1988-02-23, Anonym, ”Far och son i Vildanden”, *Arbetet*, 1988-02-23.
45. T ex: Mary Mårtensson, ”Widerbergs nya fynd, För Melindas skull sätter han upp ”Vildanden” nu”, *Aftonbladet*, 1989-09-03.
46. T ex. Elisabeth Sörenson, ”Varje generation behöver Ibsen”, *Svenska Dagbladet*, 1988-03-03, Bosse Hansson, ”Vildanden blir en typisk Widerbergare”, *Sydsvenska Dagbladet*, 1989-07-27, Ekholm, *Expressen*, 1989, Anonym, ”En nutida vildand, Abbe och Hebbe spelar Ibsen”, *Arbetet*, 1989-09-02, Alf Halldin, ”Al-

- bert och Hebbe i Ibsen-pjäsa, Far – son på ”riktigt”, *Göteborgs Posten*, 1989-09-03.
47. Hansson, *Sydsvenska Dagbladet*, 1989-07-27.
48. Mårtensson, *Aftonbladet*, 1989-09-03.
49. Hansson, *Sydsvenska Dagbladet*, 1989-07-27.
50. Man ifrågasätter med en något överbeskyddande formulering varför tv lägger ner så pass stora resurser på tv-serier, eftersom man menar att denna form av tv-dramatik (trots sin till skillnad mot den traditionella tv-teaterns förmåga att göra bra dramatik av episka format) riskerar att stänga ute folk genom att vara otillgänglig, och rentav ”binder publiken och försvårar möjligheterna att följa med och få sammanhang.” Man vill alltså värna om tv-pjäserna och hindra dem från att trängas undan av tv-serier. SOU: 1977: 19, 195.
51. Nordmark, 301.
52. Publiktsiffror, högsta resp. lägsta tittarantal: *Svenska hjärtan*: 2.448.000 (1987-09-02), 216.000 (1987-09-06, 1987-10-16), 2.448.000 (1989-09-13), 216.000 (1989-09-15) *Varuhuset*: 3.6720.00 (1989-01-14), 360.000 (1989-01-29) *Albert och Herbert*, samtliga tillgängliga mätningar från 1980-talet: 4.464.000, 4.320.000 (Båda 1981-12-26), 3.024.000 (1985-02-18), 2.952.000 (1985-02-25) Siffror från Publikanalys, SVT 2008-01-11.
53. Sörenson, *Svenska Dagbladet*, 1988-03-03.
54. De hade arbetat tillsammans med *Kvarteret Korpen* och *Kärlek 65*.
55. *Äkta på låssas: Bo Widerbergs yrkesknep*.
56. Ibid.
57. Ibid.
58. Ibid.
59. von Brömssen har senare sagt att han var full under repetitionerna och inspelningen: ”Fast när vi spelade in *Vildanden* för tv blev jag tvungen att bli full, på riktigt. Pröva med en liten whisky, rådde Widerberg när jag inte fick ihop en scen. Det är det mest förbjudna i jobbet men med honom blev allt tillåtet. Första glaset följdes av fler, till slut spelade jag över som f-n. Men någonstans halvvägs fick vi en scen som fungerade perfekt.” Karin Thunberg: ”Rolig på allvar”, *Svenska Dagbladet*, 2006-09-24.
60. I Ibsens originaltext saknas denna replik.
61. Se kap. Receptionen av *Vildanden*.
62. Lars Säfström i samtal med författaren 2008-01-10.
63. Gun Allroth i samtal med författaren 2008-01-10.
64. *Inför Vildanden: Möte med Widerberg*.
65. Ibid.
66. Ibid.
67. Ibid.

68. Publikanalys, SVT, 2008-01-11.
69. Sverker Andréason, "Ett starkt spel", *Göteborgs Posten*, 1989-09-04, Ingmar Björkstén, "Widerbergs Vildanden gripande", *Svenska Dagbladet*, 1989-09-04, Tove Ellefsen, "Välspelad 'Vildand'", *Dagens Nyheter*, 1989-09-04.
70. Olof Zachrisson, "Farligt kändispartaj i Widerbergs Vildand", *Sydsvenska Dagbladet*, 1989-09-04.
71. Vesterlund, 145. Hänvisning till John Ellis, "Stars as Cinematic Phenomenon", ur *Star Texts: Image and Performance in Film and Television*, Jeremy G Butler, red. (Detroit: Wayne State University Press, 1991), 31of.
72. Andréason, *Göteborgs Posten*, 1989-09-04.
73. Ibid.
74. Ibid.
75. Maria Ehrenkrona, "Vildanden – ett mästerverk", *Expr*, 1989-09-04.
76. Ehrenkrona, *Expressen*, 1989-09-04.
77. Björkstén, 1971.
78. Björkstén, *Svenska Dagbladet*, 1989-09-04.
79. Andréason, *Göteborgs Posten*, 1989-09-04.
80. Ellefsen, *Dagens Nyheter*, 1989-09-04.
81. Lars-Olof Franzén, "Befria vildanden!", *DN*, 1989-09-06.
82. Ibid.
83. Nilsson, *Expressen*, 1989-09-06.
84. Ibid.
85. Ibid.

Jessica Lind

Lägg ned tv! Vad tycker du? – deltagande i svensk public service-tv

I ETT KLIPP med hemvideokaraktär syns en liten butik med några människor och gatan utanför. I tv-rutan visas texten ”Svullo på stan”. Tittaren hör Michael ”Svullo” Dubois muttra: ”Bryta nacken av ungjäveln skulle man göra”. Ett handskrivet brev visas upp. Reportaget, som fortgår i bakgrunden, är hämtat från programmet *Sputnik*. Brevet läses upp:

Jag blir uppriktigt sagt förbannad och upprörd över ett inslag i Sputnik, troligen den femte i tionde. Svullo går omkring med en videokamera i en liten affär och säger något i stil med ”ungjävlar, man borde bryta nacken av dem”. Jag frågar mig verkligen syftet med ett sådant inslag. Vore mycket tacksam om ni kunde få ett svar på det från den ansvarige för detta program. Med hälsningar Gunnar Jonasson, Klockarevägen tre i Årjäng.

Ytterligare ett nytt brev visas i rutan och en voice over läser: ”Hej Tyck om TV. Jag är en kille på femton år. Enligt min mening är Svullo det bästa som hänt svensk tv. Hälsningar Jonas i Hallstahammar”. Sedan slussas tittaren vidare till bilden av ett mindre utrymme, med texten ”Tyck om TV-automaten”. Där står en man som säger: ”Ja, tjenare. Jag tycker att Svullo är ett jättebra program i svensk tv”. Efter ytterligare ett klipp från *Sputnik* med tillhörande kommentarer så övergår programmet i fråga – *Tyck om TV* – till studiosändning.¹

Deltagande: att bli sedd

Tyck om TV, som sändes mellan 1989–1990, var ett program som tilldelade tittaren rollen som kritisk granskare av samtidens public service-utbud. Genom olika tekniska hjälpmedel gavs tittaren dessutom möjlighet att själv delta i mediet – genom telefonsamtal, brev, videoinspelningar eller direkt studiodeltagande. Dessa sätt att delta på var inte nya eller specifika för *Tyck om TV* – med undantag av ”tyck om TV-automaten” som placerades ut på olika orter i Sverige. Det som utmärkte programmet var att tittarna genom dessa former av inspelningsteknik och studiomedverkan kunde lämna sina synpunkter på aktuella tv-program. Tittarens synpunkter och funderingar ställdes i centrum – ”vanliga människors” åsikter om tv och tv-program fördes fram, inte experters.

Programmet kan ses som ett exempel på hur tv ständigt bidrar till att nya former av synlighet etableras. Man kan med John B. Thompsons ord tala om ett ständigt växelspel mellan att se och att bli sedd.² Teknikutvecklingen har varit en springande punkt som i allt högre grad har gjort det möjligt för vanliga människor, eller de ”egentliga” publikerna, att inte bara se på tv, utan också att själva synas i mediet. Men vilka är de vanliga människorna – eller deltagarna? Har deras medverkan något signifikativt syfte? Vilken roll får egentligen de människor som deltar i tv, de deltagare som förefaller få representera en allmänhet?

Syftet med denna artikel är att fokusera på deltagande i televisionen. Ett specifikt program som är intressant att studera är just *Tyck om TV*, som å ena sidan kan beskrivas som ett uttryck för en mediets egen självkritiska reflektion över samtidens tv-utbud. Å andra sidan placeras samtidigt deltagaren i en unik position där denne kan uttala sig både om tv i allmänhet och om det specifika tv-innehållet. En utgångspunkt är att tv konstruerar en bild av deltagaren genom tilltal, benämningar och kamerabild. I detta sammanhang är det viktigt att skilja mellan produktionssfären och receptionssfären, det vill säga att produktionen av ett program sker i en annan kontext än receptionen av det.³ I artikeln ligger fokus på hur produktionssfären konstruerar deltagande. Konstruktion av deltagaren innebär här att tv med olika medel skapar en social roll och identitet för deltagaren. Deltagarnas ”egna uttryck” i form av utseende, kläder, tal eller språk anpassas av en audiovisuell estetisk till ett specifikt programinnehåll. Deltagandet beror alltså i många avseenden på faktorer som deltagaren själv inte har kontroll över.

I mer övergripande bemärkelse kan deltagandet relateras till två grundläggande samhällsliga sfärer; den offentliga respektive den privata sfären. Offentligheten rymmer exempelvis den politiska arenan – för vilken tv har blivit ett centralt medium – samt fora för andra offentliga talesmän och experter som deltar i egenskap av sin professionella identitet. Tv kan också vara en bas för allmänheten att göra sin röst hörd, eller för högst vanliga människors deltagande. I relation till denna mer privata sfär används här termen ”den vanliga människan” med avseende på deltagande i egenskap av privatperson – det vill säga personer som inte deltar med anledning av sin roll i offentligheten. ”Den vanliga människan” är därmed en person som deltar i tv som gäst. Det handlar med andra ord inte om en närvaro som beror på den deltagandes ”expertkunskaper”, utan snarare på dennes individuella status som privatperson. Distinktionen mellan privatperson och offentlig person innebär alltså att där den förra kategorin hänvisar till individen i det civila samhället, refererar den senare till de roller som en person intar i sfären av statliga, halvstatliga eller andra offentliga organisationer och institutioner.

En tv-historisk tillbakablick

Året är 1959. Journalisten och tv-pionjären Lasse Holmqvist reser runt på Sveriges landsbygd och letar efter särpräglade och intressanta människor. Han söker upp människorna och möter dem i deras egen miljö. Vid dessa möten skapas närbildsporträtt av landsortsbefolkningen. Programmet är uppbyggt kring intervjuer, kommentarer och stillbilder, komponerat med stämningsfull musik. Dokumentärserien kom att kallas *På Luffen*, och representerar ett av de många format som i den tidiga televisionen fokuserade på det privata.

Ända sedan tv började sändas hade ”vanliga människor” på olika sätt deltagit i tv-rutan. Under tv:s andra sändningsår, 1957, startade tävlings- och underhållningsprogrammet *Kvitt eller Dubbelt*, lett av programledaren Nils Erik Bæhrendtz. I programmet fick deltagarna svara på frågor inom ett ämnesområde som de själva valt med möjlighet att nå förstapriset bestående av prissumman 10.000 kronor. Programmet fick höga tittarsiffror och sändes i omgångar ända in på 2000-talet, även om det sedermera övergick till att rikta sig mot barn och ungdomar från och med 1990-talet. I *Kvitt eller dubbelt* upphöjdes alltså de ”vanliga människorna” till experter. Ett annat, omvänt exempel är fråge- eller debattprogrammet *Fråga Lund* som började sändas år 1962.

Under ledning av Jan-Öjvind Swahn, docent och professor i etnologi, mötte privatpersoner här professionella experter.⁴ Deltagarna fick möjlighet att ställa frågor till de lärda vid Lunds universitet, och programmet sändes med ett fåtal uppehåll fram till år 2000.

Under 1990-talet etableras en ny bred programgenre, som är av särskilt intresse för en diskussion om tv och deltagande med utgångspunkt i dikotomin offentligt/privat – dokusåpan. Denna hybridgenre letar sig in i tv-publikernas tv-vanor och blir snabbt populär. SVT var pionjär inom genren med programmet *Expedition: Robinson*, där ramhandlingens och grundkonceptet var att låta ett antal människor leva och bo tillsammans på en ”öde” ö. Programmet hade inte bara ett dokumenterande upplägg, utan fungerade också som ett lek- och tävlingsprogram där deltagarna delades in i inbördes konkurrerande lag. Varje programavsnitt avslutades med att en av deltagarna röstades ut, och den deltagare som tagit sig till säsongens slut stod som ensam vinnare. Efter *Expedition: Robinson* har SVT även sänt dokusåpor med mer samhällsinriktad prägel, som till exempel *Toppkandidaterna* i mitten av 2000-talet, där unga människor fick som uppgift att skapa opinion genom att driva valfrågor och propagera för hur de ville förändra samhället. Vinnaren röstades fram av tv-tittarna och erhöll en summa pengar, avsedd till att förverkliga sina idéer.

Gemensamt för alla de program som här exemplifierats är deltagarens medverkan. Deltagarna kan göra sig kända för en längre tid, eller bara få sina femton minuters berömmelse. Att delta i tv innebär att inträda i ett nytt socialt rum där deltagaren i någon mening alltid är en främling. Deltagandet sker inte i första hand på deltagarens egna villkor, utan är mer beroende av hur tv-mediet väljer att porträttera den deltagande – att delta är alltså inte detsamma som att på ett okritiskt, eller odifferentierat, sätt framträda i tv.

Programmets kommunikativa ethos

Programmet *Tyck om TV* har beröringspunkter med flera av ovan nämnda programformat. Det liknar både den dokumentära *På Luffen* och debattprogram där deltagaren antingen får rätta sig efter programinnehållet eller iscensättas utifrån olika teman som i grunden är initierade av tittarna. Samtidigt ger programmet deltagaren möjlighet att ställa frågor till tv. Det betyder att deltagaren både aktivt bidrar till programmets karaktär, och dess programethos, samtidigt som olika tv-konventioner kring det publika deltagandet utkristalliseras.

Ytterst är det som visas i tv-rutan estetiska representationer – skapade med hjälp av kamera, bildvinklar, ljussättning, musik med mera – av ett ”socialt rum” där tittaren ingår.⁵ Programmet bygger emellertid också på konventioner utanför televisionens visuella estetik och kan därför sägas vara en produkt av vissa sociala omständigheterna som televisionen själv samtidigt befinner sig inom. Deltagaren konstrueras alltså både i relation till estetiska konventioner och till det omgivande samhällets normer och värderingar. På så sätt framstår deltagandet som en självklarhet i televisionen – även om det kan ske på olika sätt och innefatta olika programgenrer, såväl lekprogram och talkshows som nyheter och debattprogram.⁶

Vinjetten för *Tyck om TV* rullar. Därefter visas klipp från programmets innehåll. En voice over säger: ”Den exklusiva intervjun med Lisbet Palme. Visade tv för stor underdånighet?”. Ytterligare klipp rullar i tv-rutan och sist visas en sekvens från en tyck om tv-automat med två unga kvinnor. Berättarrösten fortsätter: ”Och det tycks om mycket annat också. I tyck om tv-automaterna”. Klippet fortsätter efter att berättaren avslutat sin monolog. I studion inleder programledaren därefter med att hälsa tittarna ”God afton”.⁷

I vinjetten presenteras de kommande ämnena för programmet. Detta bidrar till att programmet får en form av nyhetskaraktär, vilket implicit betonar dess aktualitet och relevans för samtiden och ger programmet attributet av att vara ett seriöst program. Enligt Paddy Scannell ger själva pratandet i såväl radio som tv uttryck för en specifik form av sällskaplighet som är signifikant för etermediernas kommunikativa ethos, det vill säga pratandet bidrar till att forma radio- och tv-programmens grundläggande identitet.⁸ Denna identitet sätter i sin tur ramarna för televisionens förhållningssätt gentemot publiken/publikerna och deltagarna. I den ovan återgivna vinjetten skapas programidentiteten utifrån ett mediekritiskt perspektiv, där programmet intar rollen som utomstående instans som kan granska andra tv-program. I likhet med nyhetsprogram som aktualiserar samhälliga händelser ställer *Tyck om TV* televiserade händelser i fokus. Till exempel blir den tidigare sända intervjun med Lisbet Palme ett tecken i samtiden, en aktuell händelse som positionerar *Tyck om TV* som ett radikalt annorlunda program som kan diskutera och kritisera annat programinnehåll utan att själv vara en del av det. Till exempel genom uttalanden som ”här i *Tyck om TV* ska vi koncentrera oss på hur tv behandlade Lisbet Palme”.⁹ Det blir en slags medial granskning som ger tittaren möjlighet att inta en annan slags relation till mediet än det mer passiva åskådandet.

Intressant är att *Tyck om TV* uppkom i en period av stora omvälvningar på tv-området. Tidsperioden från 1980 till 1990-talets mitt är, ur en nationellt mediehistorisk synpunkt, speciellt intressant eftersom Sveriges Television (SVT) nu utsattes för extern konkurrens och förlorade sitt sändningsmonopol. Perioden kännetecknas av både en teknik- och en utbudsmässig expansionsperiod. Kabel-tv, parabol- och videoapparater spreds till allt fler hushåll. De nya kommersiella aktörerna vann stor mark på den svenska tv-marknaden, och i takt med det ökade utbudet förlorade SVT successivt tittare – en trend som håller i sig än idag. Sett utifrån denna konkurrenskontext blir programmet *Tyck om TV* ett slags självkritiskt uttryck för en ambition att både fånga tv-tittarnas uppmärksamhet och tillmötesgå tv-publikens synpunkter. Till skillnad från andra diskussionsprogram i tv är det inte programmet i sig som initierar ämnen, utan det är tittarna som själva har reagerat och skickat in eller lämnat sina åsikter till programmet. Frågan är ändå i vilken grad deltagandet sker på tittarnas villkor. Är deltagandet ”på riktigt”? Eller är det till syvende och sist ett slags pseudodeltagande?

Att vara deltagare i det offentliga, sociala rummet

Vad innebär det då att delta, när deltagandet inte är en enhetlig kategori utan kan ta sig en mängd olika uttryck? I en grundläggande mening kan televisionen genom deltagandet sägas konstruera ett socialt rum för ”demokratiska intressen” där ”allmänheten” representeras.¹⁰ Deltagandet har sett olika ut genom tv-historiens lopp, med avseende på genre och programformat men även när det gäller dimensionen av deltagande. Exempelvis kan man iaktta en skillnad mellan att delta genom att aktivt ta kontakt med tv, jämfört med de situationer där tv tar kontakt med deltagaren. Det finns också skillnader i huruvida deltagandet sker genom teknisk kommunikation eller synlig närvaro i tv-studion. Deltagandet har inte heller enbart syftat till att synliggöra ”privatpersoner”, utan även berett plats i offentligheten åt politiker, kändisar och experter av skilda slag. Deltagaren, visar det sig, får till skillnad mot ”experterna” ofta representera en samlad allmänhet.

I *Tyck om TV* den 29/10 1989, visas ett klipp från programmet *Samtal med Lisbet Palme*. Efter klippet säger programledaren Staffan Dopping: ”Det här var en del av inledningen till tv-samtalet [...] chef och högste ansvariga för programmet är här. Jan Hermansson chef för Örebro tv, ett av TV2:s distrikt”. Efter en längre intervju-session med kameran

fokuserad på Hermansson, så sker en övergång till att även visa programledaren i tv-rutan. Efter intervjun frågar Dopping: ”Vad säger tittarna?” och både Dopping och Hermansson fäster sin blick på en deltagare i studion som tar till att orda. Kameran följer snart efter programledarnas blickar och visar deltagarna som befinner sig i studion, och en av dessa tar till orda: ”Men då var han väl inte riktigt i vår tjänst för att det fanns många frågor som vi ville ha en uppföljning av, vi som tittare. Och jag tyckte att han släppte en hel del rent för lätt, så var det inte uppgjort så nog tyckte jag inte att han skötte sig så bra ur vår synpunkt. Nu ska det ju inte var nån skjutjärnsjournalistik långt det, men han borde ha följt upp vissa grejer lite mer. Det hade varit ett stöd för Lisbet Palme även.” Vid sista meningen flyttar sig kameran och visar en närbild av tittaren, Bertil Håkansson (namnet står nu i tv-rutan), men när han ställt sin fråga övergår kameran till att visa den svarande i bild: ”Ja alltså, han, vi pratade ju, Per-Arne och jag, kvällen innan om vilka frågor som skulle tas upp i det här programmet.”¹¹

Programledaren sitter på en hög stol, som vid en bardisk, medan gästen, eller den som ställs till svars, sitter på en stol på en upphöjning, en plattform. De övriga deltagarna sitter i två rader på stolar, där den bakre raden är högre såsom en läktare. Enbart placeringen i rummet antyder skillnader när det gäller vem som representerar vad. En offentlig person kan sättas på piedestal, eller få en upphöjd placering, medan allmänheten placeras som en grupp, som en massa. Det går dock att diskutera huruvida tv är en offentlighet eller ett offentligt rum. Dikotomin privat och offentlig kan vara svår att upprätthålla i dagens västerländska, senmoderna samhälle.¹² Ett program sänt av SVT är offentligt i den meningen att det representerar en offentlig organisation, samtidigt som det också skapar en offentlighet eller synlighet där personliga relationer framträder. Sonia Livingstone och Peter Lunt betonar att deltagaren ofta framträder som en del av ett binärt motsatspar, där motparten i de flesta debattprogram är experten. När deltagaren ingår i en lekmannadiskurs i förhållande till en expertdiskurs är lekmannadiskursen den viktigare av dem, vilket till exempel tar sig uttryck i att experterna måste tala i lekmannatermer. Samtidigt som lekmannen prioriteras över experten, ställs det allmänna i fokus mer än det rent privata. Det är med andra ord vanligt att deltagaren intar rollen av – eller konstrueras som – ett språkrör för allmänheten. Som Livingstone och Lunt skriver prioriteras debattprogrammen ”också nödvändigtvis det offentliga framför det privata, genom att föra in det privata i offentlighetens ljus och använda privata individer för att illustrera of-

fentliga frågor, för att på så sätt transformera dessa individer till medborgare”.¹³ Detta framträder tydligt i den ovan återgivna sessionen där en deltagare får representera allmänheten, eller tittarna personifierade, vilket framkommer genom till exempel hur deltagaren tilltalas eller benämns.

Att deltagaren blir allmänhetens språkrör är kanske allra vanligast förekommande just i debattprogram. Detta kan komma till uttryck i program som *Svar Direkt*: ”Men medborgarna är kritiska. Vi har sådana kritiker med oss här i studion”.¹⁴ Det finns alltså en betoning på att det är medborgare, eller en allmänhet, som deltar i programmet. Denna konstruktion formeras inte minst i programledarens tilltal. Eftersom studiodeltagarna tilltalas som medborgare i program som *Svar Direkt*, eller som tittare i *Tyck om TV* och *Argument*, representerar de en ”massa” såsom allmänhet eller tittare vilket konstruerar dem som offentliga.¹⁵ Likaså placeringen i rummet som utstakades i exemplet *Tyck om TV* ovan, visar på skillnader mellan expert och allmänhet/deltagare. Tilltalet till deltagaren – medborgare, tittare eller liknande – har betydelse för delaktigheten i en offentlighet och för vem som därmed utses till en offentlig person i tv:s sociala rum. Det bygger till stor del på en motsättning mellan folket, allmänheten, och makten, makthavare.¹⁶ En aspekt som framträder i dialogen i sessionen ovan är att deltagarna själva faktiskt ser sig som representanter för en allmänhet, eller en grupp, genom formuleringar som ”Vi som tittare” eller ”ur vår synpunkt”. Här konstruerar också deltagarna sig själva som en sammanhållen grupp som kan stå i motsättning till experten.

Att vara deltagare i det privata, sociala rummet

I jämförelse med debattprogram finns det i underhållningsprogram ett annat sätt att transformera individen till offentlig person. Här blir deltagaren inte en representant för ett kollektiv, en anonym kritisk allmänhet, utan presentationen av deltagare i underhållningsprogram utgår överlag från frågor om arbete och fritidsintressen. Detta framkommer som allra tydligast i tävlings- och lekprogram som *Kvitt eller Dubbelt*, *24 Karat*, eller i dokusåpor som *Expedition: Robinson* och *Toppkandidaterna*. I denna grova programuppdelning skiljer sig alltså tilltalet åt. Det anpassas efter programmets kommunikativa ethos och konstruerar därmed olika deltagaridentiteter, men helt efter programmets villkor. Deltagarna kan delvis själva vara delaktiga i att konstruera sin identitet genom språk, klädval och liknande – men dessa förut-

sättningar används också av programledare och bildproducenter. Till exempel deltar två kvinnor i 24 *Karat* som arbetar på posten och bär postens nya uniformer. Detta bidrar till att skapa en identitet, men det är först när programledaren Harald Treutiger påvisar detta som identiteten bekräftas: "Ni är posttjejer ni. Det ska man då kunna se på er".¹⁷ Därmed har dessa två kvinnor fått en identitet som "posttjejer". tilldelad. Ofta handlar det om att göra deltagarna – de privata individerna – lite mer "offentliga" genom att identifiera dem genom yrkestitel, såsom i ovannämnda exempel. Dessa typer av tilltal, med betoning på yrkestitel och arbetserfarenheter, hör samman med deltagaren som offentlig person och blir således något av en kontradiktion mot deltagaren som privat person – något som huvudsakligen är framträdande i underhållningsprogram.

I 24 *Karat* presenteras två deltagande män, efter uppläsning av ett telegram: "Bengt-Urban och Patrik. Från Arjeplog. Patrik, lyssna här. [telegram läses upp] Dina barn, klass 4 B, Öbergaskolan, i Arjeplog. För du och din polare Bengt-Urban, ni är ju båda mellanstadielärare".¹⁸ Främst handlar presentationen att positionera deltagarna. Vad som vanligtvis finns med i presentationen är namn, yrke och bostadsort. Därmed konstrueras en bild av deltagaren, där man hjälper publikerna att förhålla sig till denne, genom att på ett "naturligt" sätt och som ett naturligt inslag i tv-produktionen framställa beskrivningen som objektiv och naturlig. Från och med att programledaren presenterat deltagaren har denne tilldelats ett visst habitus, tillskrivits olika kapitalformer och placerats ut på det sociala fältet. Ytterligare ett exempel på detta är i dokusåpan *Expedition: Robinson* där deltagarna i andra säsongens första program presenteras av en speakerröst som förmedlar namn, ålder, yrke/titel och ort. I tv-rutan kan tittaren även läsa vilken personlig sak respektive deltagare fört med sig till ön där tävlingen hålles.¹⁹ Deltagaren är med andra ord en "offentlig" deltagare som i voice over presenteras, medan information om den mer privata deltagaren, i form av den personlig sak som medtagits till ön, inte nämns av berättarrösten. Detta kan illustrera Livingstone och Lunts tes att det allmänna prioriteras över det privata.

För att "bli" en offentlig person i tävlings- och lekprogram, där man deltar i egenskap av privatperson, konstrueras alltså deltagaren som offentlig genom att tilldelas social och kulturell status – till exempel genom presentation av ort och arbete. Detta kan även ses som en sätt att skapa en personlig relation vilket gör att gränserna mellan privat och offentlig är svåra att särhålla. I debattprogram är deltagan-

det pseudoprivat genom att kontexten konstruerar deltagaren som allmänhet, inte som privatperson som i underhållningsprogram. Deltagaren ska bli offentlig eller konstrueras som allmän i de olika genrererna samtidigt som deltagaren förblir privat i vissa situationer. Den publika identifikationen sker med olika medel och dessa framstår som naturliga och objektiva. Det finns med andra ord tydliga skillnader i hur deltagaren konstrueras som en social person i de olika programkontexterna. En verklighet presenteras genom att deltagarna representeras genom ett naturligt tilltal, vilket gör att konstruktionen av deltagaren uppfattas som mer eller mindre objektiv.

Kanske är detta tv:s sätt att tackla dilemmat med privata personer i en offentlighet? Tv konstruerar deltagaren som mindre "privat" genom att bygga presentationen på konventioner om offentliga uppgifter såsom arbete, bostadsort och liknande. Det handlar inte om att göra deltagarna offentliga, utan att snarare att göra dem, konstruera dem som, *allmänna*. Det blir ett sätt att placera ut den privat-allmänna deltagaren på det sociala fältets karta, vilket också skapar förutsättningar för publikerna att förhålla sig till dem.

Från tittare till deltagare

Teknikutveckling har till att börja med gjort tv-sändningar möjliga, men det har också gjort deltagande på olika nivåer möjligt. Byggandet och sammanfogandet av bilder i tv bidrar till ett "här och nu", till skillnad mot den fotografiska filmen som snarare implicerar ett "där och då". Här återfinner vi också den sällskaplighet som kommer från radiomediet. Tv skapar en slags beviskedja där porträtteringen bidrar till att konstruera en "verklighet". Det skapas en "live"-känsla gentemot publikerna.²⁰ Direktheten är något återkommande i konstruktion av deltagaren och den har åstadkommit på olika sätt. Deltagandet i tävlings- och lekprogram eller i olika debattprogram kan framställas genom en direkthet eller en indirekt direkthet. Till exempel skiner det vid vissa tillfällen igenom att programmen är regisserade. I exempel ovan från *Tyck om TV*, vet både programledare och experter vem som ska tala. Tittaren informeras om att det är *nu* det händer, och det är "nuet" som är viktigt. Denna omedelbarhet kan dock hotas genom att regin eller samtalsordningen blir för uppenbar vilket kan verka negativt på programmets trovärdighet.

Direktheten blir ytterst tydlig i till exempel debattprogrammet *Argument* där tittarna kan delta genom att skicka SMS och där SMS:en

visas i tv-rutans nederkant. Programledaren tilltalar tittaren direkt vilket skapar ett "nu" och ett gemensamt socialt rum. Redan vid programledarens presentation av programmet *Argument* uppmanas tittaren att delta genom att skicka SMS: "Vad tycker du? SMS:a in om det och om våra andra ämnen här ikväll".²¹ Hela presentationen ger ett förtroligt intryck, samtidigt som nuet och direktheten betonas. Det skapas ett sällskapligt socialt rum som också tittaren både har möjlighet och uppmanas att delta i – att bli deltagare.

Det finns också den inspelade varianten av deltagande. Telegram läses upp för deltagaren i olika lekprogram, till exempel i *Kvitt eller Dubbelt* och *24 Karat*. Tittaren kan bli deltagare genom att skicka in brev för att delta i tävlingar eller framföra sin åsikt. Till exempel i *Tyck om TV* symboliseras deltagandet i form av en bild av brevet och en voiceover som läser upp det. I *24 Karat* visas alla inkomna vykort i säckar. Detta blir en form av symboliserande av tittarens deltagande där tittaren representerar en verklighet utanför programmet och den "bevisar" tv-programmets inflytande i en extern verklighet. I synnerhet framträder detta i *24 Karat* där alla vykort visas och tittaren uppmanas att delta och lockas med att delta i en tävling.²² Det blir en form av förankring i "verkligheten", denna indirekta direkthet, där tittaren symboliskt framträder i tv. Likaså i *Tyck om TV* finns förankringen i begreppet "tittare", i synnerhet när studiodeltagarna tilltalas som tittare. Detta skapar en känsla av att deltagaren är hämtad från den råa verkligheten och representerar allmänheten.

Internet är en annan teknik som integrerats med tv-mediet. I realityserien *Toppkandidaterna* rullar en text i bildens nederkant vid presentation av kommande program: "För mer info: svt.se/toppkandidaterna". Och senare uppmanar programledaren tittaren att uppsöka hemsidan för att rösta: "Frågan till dig är nu [...] Gå till vår hemsida och rösta. Säg vad du tycker."²³ Likaså kan till exempel *tyck om tv*-automaterna sägas representera en symbolisk verklighet, eller ett indirekt deltagande, och ett sätt att integrera tv-tittarnas vardagsliv med tv-programmen. Vad som skiljer tittaren från deltagaren är att den sistnämnde deltar i att skapa nya tv-program. Därmed ingår åskådaren indirekt i tv-programmets konstruerade sociala rum. Likaså presenteras, som i *Tyck om TV*, tittaren såsom viktig för programmets fortskridande – även om detta även skulle kunna tolkas som en pseudohandling för att hålla tittaren kvar vid tv-apparaten och skapa en känsla av delaktighet, eller insikten om att "det kunde ha varit jag".

Med andra ord kan man tala om ett symboliskt deltagande, där

tittaren uppmanas att bli deltagare. Främst är det tekniken som har banat väg för det symboliska deltagandet. John Ellis pekar också på tv-bildens direkthet och menar att den är ideologisk i den meningen att den skapar en samhörighet med tittaren – en sorts ”sam-närvaro” (”co-present intimacy”).²⁴ Även om det är tittaren som tilltalas, som till exempel i *24 Karats* tittartävling, blir denne en form av deltagare. Tittaren inbjuds till det sociala rum som skapas genom tilltal och sam-närvaro, samtidigt som direktheten bidrar till att skapa förankring i en utomliggande verklighet, eller utvidgar det sociala rummet till de yttre, icke-närvarande, privata rummen – det vill säga till tittarens vardagsrum. Tv gör med andra ord anspråk på att infiltrera den yttre verkligheten i sitt sociala rum.

Att bli deltagare eller att vara deltagare?

En övergripande distinktion av deltagande är den mellan ofrivilligt och frivilligt deltagande. En typ av ofrivilligt deltagande är dold inspelning där deltagaren är omedveten om att han eller hon blir visuellt reproducerad, till exempel i form av dold kamera eller oförberett deltagande i tv såsom så kallade tillfrågningar ”på stan”. Dessa tillfrågningar förekommer i de flesta genrer, i såväl underhållningsprogram som i debatter och nyhetssändningar. I debattprogrammet *Svar Direkt* visas i oktober 1985 en sådan tillfrågning av fyra ”vanliga personer i Göteborg”.²⁵ Benämningen är här just ”vanliga”, något som ligger i linje med Livingstone och Lunts beskrivning av hur individer blir representanter för en allmänhet. En viktig aspekt som skiljer olika former av deltagande är själva bildanvändandet. När det gäller tillfrågningar ”på stan” är kameran i regel stilla och i ögonhöjd med deltagaren. Endast ansiktet visas i extrem närbild.²⁶ Sedan åttiotalet kan man dock skönja en viss förändring, där ett längre avstånd mellan kameran och deltagaren har kommit att bli normgivande.²⁷ I grunden kan denna form av deltagande sägas utgå från en samtalssituation, där tv-tittaren känner till frågorna som ställs och deltagaren porträtteras genom antingen extrema närbilder eller närbilder, vilket skapar ett relativt intimt förhållande till deltagaren.

Ofrivilligt deltagande kan i stort kännetecknas av att ”tv” söker upp deltagaren, dolt eller öppet, och är förhållandevis passivt från deltagarens sida. Frivilligt deltagande å sin sida kännetecknas istället av att individen själv väljer att aktivt delta. Även symboliskt deltagande som skisserades ovan, är en frivillig form av deltagande, det vill säga det

kräver aktivitet från individens sida och är således ett aktivt varande som deltagande. I *Tyck om TV* är detta helt centralt, det vill säga programmet bygger på att tittarna aktivt ska kritisera aktuella tv-program – samtidigt som ett mer traditionellt maktförhållande upprätthålls där televisionen ytterst positioneras som viktigare än deltagaren. Detta framkommer till exempel genom placeringen i rummet (se exemplet från *Tyck om TV* ovan) och blir tydligt även genom programmets registrerade känsla. Den spontana ”live”-känslan uteblir – snarare framstår innehållet som en uppdiknad verklighet. Även i ett program som 1981 års *Kvitt eller Dubbelt* är detta markant, där deltagaren ständigt och obönhörligen granskas av kameran genom närbilder och extrema närbilder, medan programledaren sällan är i bild.²⁸

Ytterligare en form av deltagande handlar om när samma person deltar i flera program, eller under en hel säsong. Det skapar en följetongskaraktär – exempel kan detta hittas i dokusåpor som *Expedition: Robinson* och *Toppkandidaterna*, eller i ett program som *Kvitt eller Dubbelt*. Deltagandets momentana berömmelse är i andra lekprogram mer kortlivad – som i *24 Karat* där de tävlande vinner, och således försvinner, ur programmet. I de olika programformaten är olika diskurser representerade och tongivande. Det handlar om att konstruera ett kommunikativt ethos, där bland annat tilltalet till deltagarna är normgivande och samtidigt positionerar tittarna. Detta skapar olika förväntningar på programmen. I debattprogram som *Svar Direkt* och *Tyck om TV* där deltagarna positioneras som en allmänhet ger det en förväntan att de ska få ställa ”makthavare” till svars, medan lekprogram snarare innebär att skapa en trivsamt och uppsluppen sällskaplighet. Dessa två genrer har alltså olika förväntningar på sig och tilltalar deltagarna efter dessa förväntningar.

Deltagandets symboliska språk

Ovan konstaterades att kameran tagit längre avstånd från deltagare, från att porträttera deltagaren med extrema närbilder till att inta större distans. Distansen mellan kameran och objektet skapar intima band vilket baseras på det personliga utrymmet i interpersonella relationer som är vanliga i västerländska samhällen. Omkring 60 centimeters avstånd betraktas i allmänhet som privat, vilket bygger på västerländska sociala koder. Att inträda i den privata sfären kan antingen betraktas som ogästvänligt eller intimt. Hur detta kommer till uttryck beror emellertid på kontexten och på andra aspekter av kamerans porträtt.²⁹ Tv har, som

ovan visats, makt över hur konstruktion och position av deltagarna förmedlas. Beroende på kontext och program positioneras deltagarna visuellt på olika sätt. Tilltalet skiljer sig åt, samtidigt som kameran skapar olika förhållningssätt till deltagaren. Även den rumsliga aspekten är av betydelse för att konstruera deltagaren som just *deltagare*.

En historisk skillnad i porträtteringen av deltagande är kamerans distans från deltagaren, men också dess rörlighet i förhållande till deltagaren. Ovan nämndes *Kvitt eller Dubbelt* där en stilla kamera fokuserar på deltagaren. Efter detta har kameran intagit både en mer rörlig position och ett längre avstånd från deltagaren. Det har blivit mer av en interaktionssituation samtidigt som mer fokus har hamnat på programledaren. Detta är i synnerhet tydligt i lekprogrammen. Det har alltså skett en omvandling från att sätta deltagaren i fokus till att fokusera på programledaren. I dokusåpor finns dock fortfarande en större fokus på deltagaren – samtidigt som programledarens roll som centralfigur förblir ohotad. Ofta utstakas ett maktförhållande mellan programledaren och tittaren, samt mellan programledare och deltagare – i *Expedition: Robinson* säsongen 1998–1999 inleds exempelvis första programmet för säsongen med att programledaren Harald Treutiger berättar att han vet vem som kommer att vinna.³⁰ Vanliga scenarier i *Expedition: Robinson* och *Toppkandidaterna* är att deltagarna på egen hand berättar om händelser i programmet eller har synpunkter på medtävlade. Porträtteringen är relativt långt från deltagaren, men stillsam. John Corner benämner denna typ av kameraarbete som personalisering vilket innebär att personliga relationer till deltagaren skapas, vilket även kan förstärkas genom kommentarer från programledaren. Genom denna personalisering får tittaren svårt att återgå till ett mer objektivt, distanserat tittande.³¹

Vem som är privatperson och vem som representerar en allmänhet är inget som deltagaren själv har rätt att avgöra, utan detta konstrueras främst genom programmets tilltal. Till syvende och sist besitter alltså televisionen fortfarande makten att genom själva produktionskontexten konstruera deltagaren i enlighet med sina syften. I de debattprogram som här har studerats tilldelas deltagaren rollen som representant för en samlad allmänhet, något som framför allt sker genom nomineringen ”tittare”, ”medborgare” eller liknande epitet. I tävlings- och lekprogram är deltagarens huvudsakliga roll att vara en ”vanlig människa”, där interaktionen framför allt fokuserar på deltagarens yrkesidentitet, bostadsort och placering på den sociala kartan. I dokusåpor har det privata framträtt betydligt tydligare än i ovannämnda programtyper,

genom att de rent personliga relationerna mellan deltagarna har ställts i absolut centrum.

Till sist kan man således säga att det har skett en privatisering av det offentliga/allmänna, samtidigt som det privata har blivit mer offentligt. Något som ur en visuell, estetisk synvinkel till exempel tar sig uttryck i att tv-kameran har blivit mindre närgången och att extrema närbilder används mer sällan i nyare produktioner. Genomgående för deltagandet i tv är att ett socialt rum skapas, där den yttre verkligheten hela tiden måste bjudas in att delta. Därför är det symboliska deltagandet, själva delaktigheten, den kanske allra viktigaste autenticitetsmarkören – något som inte är unikt för dagens senmoderna television, utan har rötter långt tillbaka i televisionens historia. Medan Lasse Holmqvist en gång i tiden åkte ut på den svenska landsbygden för att söka upp deltagare till sina program, tycks dagens tv-produktioner snarare kräva att deltagarna ska komma till dem: numera förväntas man *vilja vara* deltagare i tv.

NOTER

1. *Tyck om TV* (SVT2, 1989-10-29).
2. John B. Thompson, *Medierna och moderniteten* (Uddevalla: Daidalos, 2001), 163f.
3. Thompson, 128ff.
4. Före 1962 finns andra debatt- och frågeprogram. För en närmare genomgång se Henrik Örnebring, *TV-parlamentet: Debattprogram i svensk TV 1956–1996* (Kungälv: Institutionen för journalistik och masskommunikation, Göteborgs universitet, 2001), 89ff.
5. John Fiske, *Television Culture* (London: Routledge, 1987), 4ff.
6. Jämför Sonia Livingstone & Peter Lunt, *Talk on Television. Audience Participation and Public Debate* (London: Routledge, 1994).
7. *Tyck om TV* (SVT2, 1989-10-29).
8. Paddy Scannell, *Radio, Television & Modern Life* (London: Blackwell 1996), 23.
9. *Tyck om TV* (SVT2, 1989-10-29).
10. Livingstone & Lunt, 1994, 32.
11. *Tyck om TV* (SVT2, 1989-10-29).
12. Thompson, 2001, 152ff.
13. Livingstone & Lunt 1994, 97. ”They also, necessarily, prioritize the public

- over the private, bringing the private into public view, using private individuals to illustrate public issues, and demanding that private people to transform into public citizens.”
14. *Svar Direkt* (SVT1, 1985-10-08).
 15. Exempel *Svar Direkt* (TV1, 1985-10-08), *Tyck om TV* (TV2, 1989-10-29) och *Argument* (SVT1, 2006-09-26).
 16. Se även Christian Svensson, *Samtal, deltagande och demokrati i svenska TV-debattprogram* (Linköping: Tema/univ., 2001), 237.
 17. *24 Karat* (SVT2, 1994-12-09).
 18. *24 Karat* (SVT2, 1994-12-09).
 19. *Expedition Robinson* (SVT2 1998-09-12).
 20. John Corner, *Television Form and Public Adress* (London: Edward Arnolds, 1995), 12.
 21. *Argument* (SVT1, 2006-09-26).
 22. *24 Karat* (SVT2, 1994-12-09).
 23. *Toppkandidaterna* (SVT2 ,2006-02-02).
 24. John Ellis, *Visible Fictions. Cinema, Television, Video* (London: Routledge, 1982), 132.
 25. *Svar Direkt* (SVT1, 1985-10-08).
 26. Se Keith Selby & Ron Cowdery, *How to Study Television* (New York: Palgrave, 1995), 49f, eller Fiske 1987.
 27. Se till exempel *24 Karat* (Kanal 1, 1995-12-09) eller *Argument* (SVT1 2006-09-26).
 28. Exempel hämtat från *Kvitt eller Dubbelt* (TV1, 1981-11-14).
 29. Fiske 1987, 7.
 30. *Expedition Robinson* (SVT2, 1998-09-12).
 31. Corner 1995, 37.

Anja Hirdman

Televiserad verklighet och emotionernas betydelse

I DET FÖRSTA svenska realityprogrammet *The Real World* (MTV) som sändes i svensk television 1995, förklarar deltagarna i inledningen att: "Det här är verkligheten fast på tv", "Det här handlar om vad som händer när människor slutar göra sig till och börjar leva på riktigt". Idag finner vi sällan denna övertydliga betoning på det då nya med realitygenrens verklighetsanspråk. Som tittare är vi mer eller mindre familjära med denna hybridgenre vars gemensamma kännetecken är just anspråken på att visa det verkliga, det autentiska. Autenticitet utmärker till stora delar dagens kommunikationskultur – som en social, individuell och medial förtjänst. Autenticitet värderas i våra personliga relationer till andra, i vår förmåga att vara i kontakt med våra innersta känslor, och det är ett begrepp som avgör olika medieutbuds trovärdighet.

I denna artikel tänkte jag titta närmare på vad denna televiserade verklighet utgörs av. Vad är det för formkonventioner som skapar det autentiska? Reality-tv är en bred genre som omfattar en mängd olika program om och med så kallade "vanliga" människor, eller (om än mer sällan) med kända personer i ovanliga miljöer, som *Stjärnorna på slottet* (SVT) eller *Simple life* (Kanal 5). Den blandar dokumentära tekniker med redigerade dramatiseringar och innehållet kan röra allt från tävlingar, hälsotips till hunddressyr. Realityprogram säljs numer på en

global mediemarknad och får som format sägas vara en av de största (och billigaste) televiserade succéerna under det senaste dryga decenniet. Finalen i amerikanska *Idol* 2003 hade exempelvis den största publiken i USA:s tv-historia. Mediemogulen Rupert Murdoch har även startat en egen kanal kallad "Reality TV".¹

En genomgång av svenska programtablåer under två veckor i januari 2008 visar att femtiofyra olika realityserier sändes under denna period. Benämningarna varierar mellan beteckningar som "dokumentärserie" eller "reportageserie", ibland används olika benämningar vid olika tillfällena för samma program, *Girls of the playboy mansion* (Kanal 5) kallas exempelvis ömsom för reportageserie, realityserie och dokusåpa. Realitygenren kan, om vi följer Anne Jerslev, delas in i tre huvudgrupper: program baserade på autentiska upptagningar som övervakning eller videor från människors privata liv (*Cops*, TV6; *Americas funniest home videos*, Kanal 5); rekonstruktioner av autentiska händelser (som den engelska *Crimewatch* och den amerikanska *America's most wanted*); och den kanske största gruppen, iscensättandet av en verklighet där tv skapar händelser.² Det sistnämnda kan inbegripa program där man söker en partner, en försvunnen familjemedlem eller, vilket är allt vanligare, tävlingsprogram som ska förändra människors liv genom att göra dem till stjärnor, erbjuda dem nya hus, nya kroppar eller modell, dans- eller musikkontrakt. I denna sista grupp ingår alltså dokusåpaformatet som utmärks av sin serialitet där samma personer eller samma miljö återkommer i program som *Expedition Robinson* (SVT/TV3), *Baren* (TV3), *Villa Medusa* (Kanal 5), *Club Goa* (TV3) eller *Paradise Hotel* (TV4) för att nämna några. Vi kan också lägga till en fjärde, och allt populärare, kategori där vardagen i olika former är temat. I de första internationella succéerna som *Survivor*, *Big Brother* och *Temptation Island* var det spektakulära ett ledmotiv. Människor filmades under mer eller mindre extrema förhållanden: instängda i specialbyggda hus, avsatta på öde eller exotiska öar. Numer är det istället vardagen som ramar in alltfler program med teman som bantning, barnuppfostran, eller dramatik som i *Livräddarna* (SVT), *Kustbevakarna & SSRS* (Kanal 5) *Sjukhuset* (TV3). Även de senaste svenska varianterna av dejtingprogram betonar det ordinära som i *Bonde söker fru* (TV4), *Ensam mamma söker* (TV3) eller *Frusna män söker kärleken* (Kanal 5), där några män i norrland söker efter en partner.

I reality-tv:s anspråk på att visa det "verkliga" finns två mer eller mindre implicita påståenden om verkligheten. Det ena är att det existerar en form av förmedlad verklighet som är televisionens egen, en verklighet vi inte kan uppleva någon annanstans än i tv. Det andra är

att denna verklighet är mer ”verklig” än vår omgivande fysiska miljö. Denna verklighetsdefinition beskriver inte relationen mellan en yttre verklighet och representationen av den (som är fallet i den traditionella dokumentären), utan den handlar snarare om relationen mellan mediet och publiken. Publiken utlovas inblickar i privata liv, att få se det som sällan visas upp i offentligheten och inte minst, tillgång till de uppvisade personernas äkta, genuina känslor. I denna nya relation mellan privat och offentligt har visualisering av ”backstage-beteenden”, för att tala med Erving Goffman, blivit rutinmässigt mediematerial som visas upp eftersom det är där det ”sanna” finns.³

Nick Couldry har pekat på hur reality-tv i ett större perspektiv legitimerar mediernas anspråk på att vara det sociala livets förmedlare.⁴ Det är här den så att säga verkliga verkligheten utspelar sig, det är här vi får se beteenden och uppträdande hos andra människor som vi inte får se någon annanstans. Med andra ord är det autentiska likställt med det intima, eller snarare med en mycket specifik idé om det intima: med det omedelbara, med intensiva känslor och visuellt registrerbara känslouttryck. Den televiserade verkligheten är inte längre bara ”där ute” utan alltmer ”här inne”. Det är de mest intima processerna i våra liv som skapar medieberättelser. Uppvisandet av en yttre ”sanning” har bytts mot uppvisandet av en inre ”sanning”. Tv utger sig inte länge för att i första hand vara ett öga ut mot världen som skickar tillbaka sina bilder och rapporter till publiken.⁵ Idag handlar det snarare om att (re)presentera världen ”innanför”. Den värld som utspelar sig i hemmet, i relationer, i sovrummet, vid matbordet med barnen, eller i vårt innersta.

Formerna för denna televiserade intimitet rör inte längre bara avslöjandet av intima detaljer – vilket ofta var fallet under 1990-talet, som när folkpartiledaren Lars Leijonborg fick frågor om han rakade sitt kön i duschen – eller närgångna intervjuer, vilka kan göras i textformat eller i radio. Det handlar mer om hur personer *visar* sina reaktioner på frågor eller händelser, alltså de känslomässiga uttryck som den medierade situationen framkallar, i intervjuer framför kameran eller i specialdesignade rum med inbyggda kameror. Denna form av intimitet behöver med andra ord inte vara kopplad till privata ämnen och detaljer (vilket ofta är fallet i tryckt media). Det är snarare de emotionella manifestationerna som är avgörande. Dessa känslor kan sedan vara utlösta av, eller relaterade till, triviala och icke-intima situationer. Emotionernas centrala plats för tv-mediet kan, menar jag, ses på flera nivåer. Dels etablerar de tv:s anspråk på att visa publiken det autentiska. Dessutom befäster de televisionen som ett samtidighets

eller nuets medium – tv är ”live” – på en ontologisk snarare än på en teknisk grund. Dessa två element är vitala för den bild av sig själv som tv vill befästa som det medium där vi möter verkligheten.

Känslornas betydelse och bedömningskulturen

Tv-mediets likhet med vardaglig interaktion ansikte-mot-ansikte – att med rörelse och ljud visa oss händelser och personer, både i fiktiva och icke-fiktiva berättelser – gör att utbudet till sin form, kanske mer än fallet är med något annat medium, liknar erfarenheten vi har av direkta möten med andra människor. Och ju mer ett medium liknar vår direkta erfarenhet, det vill säga ju mindre dess innehåll framstår som medierat, desto mer uppskattas det som medium.⁶ Tv är såsom flera påpekat ett känslomässigt och intimt medium.⁷ Kombinationen av rörlig bild och ljud och av fokuseringen på vardagens katastrofer och glädjeämnen ger televisionen potential att interagera med det mänskliga psyket på ett unikt sätt. Televisionens visuella möjligheter (närbilder, inzoomningar, klippningar och så vidare), det episodiska komponerandet av händelser där specifika delar av ett skeende kan lyftas fram, och slutligen de känsloladdade uttrycken i tal, ljud och bild, är distinkta kännetecken för mediets emotionella kraft.

Inom realitygenren är det ofta framkallandet av så kallade primärkänslor hos de uppvisade personerna som ska förankra autenticiteten. De känslor som anses vara uttryck för den direkta och mer okontrollerade impulsen. I påannonseringar inför några av de mest framgångsrika och långlivade programmen som *Top Model* (TV3, vilken i sin amerikanska tappning är inne på sin nionde säsong), dejtingprogram som *Age of love* (Kanal 5), *The Bachelor* (Kanal 5) eller hälsoprogram som *Du är vad du äter* (TV3) och liknande, får vi genomgående se scener med häftiga känsloutbrott; ansikten som förvrids av gråt eller ilska, darrande läppar, snyftningar, ansikten som göms i händer och så vidare. Det är ofta gråt, ilska och skam som står i centrum kanske för att dessa känslor och deras uttryck är mer behäftade med det privata. Glädje är något vi är mer vana att ge utlopp åt och se hos andra i det offentliga, om det inte uttrycks via häftig gråt.

Att denna känsloregistrering är det mest centrala elementet i flertalet program syns i hur narrativens huvudtema är scener eller situationer som just syftar till att framkalla starka reaktioner. I tävlingsprogram och dejtingprogram eller i andra liknande produktioner, är utdragna bedömningsritualer höjdpunkterna. Kameran – och därmed våra blickar

– stannar ofta upp och uppmärksammar varje rörelse i ansiktet på den eller de som bedöms under dessa moment: ”Nu har vi bara två kvar. Någon av er kommer att få åka hem i kväll [tystnad]. Någon kommer att behöva ta farväl av de andra och packa sina saker [tystnad]. Och det är...”. (*Age of love*, december 2007, Kanal 5).” Någon av er två kommer inte att gå vidare...”. (*Top Model*, januari 2008, TV3). ”Den av er vars tid i rutan är slut är [tystnad]... Susanna!” (*TV-stjärnan*, januari 2008, SVT). Dramatiken ska höjas av de utdragna ögonblicken och av den långa tystnaden. Och när någon av deltagarna brister i gråt, är tydligt nära att göra det eller ser illa berörd ut, först då går man vidare. Med andra ord när känslorna tar överhanden och inte kan kontrolleras vilket de vanligen görs inför publik.

I program som *Bonde söker fru* (TV4) och *Ensam mamma söker* (TV3) är autenticiteten mer förlagd till temat än till formen, de ska bli kära ”på riktigt”. Även här är emellertid känslorna hos de inblandade av stor vikt, inte minst hur de upplever att de valdes bort. En av de medverkande bönderna i höstens avsnitt fick också tillsägelse från TV4 för att han visade för lite känslor. När det gäller program där vardagen eller kroppen ska förändras med hjälp av experter verkar det känslösamma snarare röra glädje och lättnad över att experter (och i förlängningen tv) har löst problemen. I de avslutande intervjuerna förklarar de medverkande ofta sin oerhörda tacksamhet, vilken inte sällan resulterar i tårar. Allt detta ger också en ny dimension av vardagens medialisering. Mediehändelsen är inte begränsad till det nu som visas upp i tv-rutan – eller i kvällspressens följetonger runt olika program – utan det liv som tv har igångsatt fortlöper, tv har verkligen förändrat verkligheten. Allt vanligare är också så kallade uppföljningsprogram som visar vad som hänt sedan kamerorna första gången släckts.

I de svenska versionerna av *Let's Dance* (TV4) och *Idol* (TV4) är känsloreaktionerna på juryutlåtanden eller andra deltagares uttalanden ofta något som det berättas om efter tv-sändningarna i kvällstidningar: om någon har känt sig sårad, mobbad, ledsen. Den starka känslomässigheten förefaller i dessa program istället alltmer knytas till de direktsända finalerna inför publik och publikens reaktioner på programmet. I finalen av *Idol 2007*, som sändes från den stora globenarenan i Stockholm, ägnades en stor del av programtiden åt att förmedla och understryka publikens känslor. Två personer med mikrofoner var placerade på olika läktare och fick flera gånger under programmets gång frågan av programledaren hur ”stämningen” bland publiken var. Kameran visade då upp personer som höll händer för munnen som av

stark sinnesrörelse, eller som skrek rakt ut. Även de två finalisterna fick gång på gång svara på vad de kände inför att ”vara där” samtidigt som kameror zoomade in deras ansikten i närbild. Betoningen på den starka känslomässigheten hos alla närvarande (också en av jurymedlemmarna brast i häftig gråt), skulle rama in det unika nuet vi alla deltog i: födelsen av en stjärna. Samtidigt som, paradoxalt nog, själva framförandet av sångerna utgjorde en relativt liten del av sändningen.

Dramatiseringen under bedömningsscenerna är annars som mest framträdande i alla de program där konkurrens är huvudtemat, som där partner söks eller där utseende (främst hos kvinnor) ska rangordnas. Program av vilka det finns en uppsjö: *Age of Love* (Kanal 5), *Joe miljonären* (Kanal 5), *Bachelor* (Kanal 5), *Bachelorette* (Kanal 5), *Sexy Girl* (Kanal 5), *Miss Popularity* (TV3), men också, som sagt, i SVT:s jakt på morgondagens programledare i *TV-stjärnan*.

Tävlandet har långa anor som medial underhållning. Idag är tävlandet dock ofta underställt själva bedömningsmomentet som kan vara en explicit del i program eller en implicit del i handlingen – som i värderandet av personers framgångar som föräldrar (*Nannyakuten*, Kanal 5; *Supernanny* TV4; *Vilda små värstingar*, TV7), makar (*Par på prov*, TV3; *Fru-fritt*, SVT), bantare (*Du är vad du äter*, TV3; *Biggest losers*, Kanal 5), eller sexpartners (*Sex inspectors*, TV4; *Under täcket* TV4+). Här finns ingen jury och publiken kan inte heller aktivt delta och rösta ut deltagarna. Däremot är bedömandet av dem, som föräldrar, makar eller bantare i olika situationer det element som programmen rör sig kring.

Vad är då detta ständiga bedömande tecken på? Å ena sidan ger det i sin explicita form publiken en känsla av direkt involvering, vilket ska stärka identifikationen med ett visst program och få publiken att ”tune in” regelbundet, att vara del av det som sker framför kamerorna. Å andra sidan naturaliserar värderandet av individer och beteenden, vilket intressant nog är en direkt motsats till den liberala doktrinen kring alla människors lika värde. Vi ska inte vara lika. Det är uppdelandet, indelandet, avskiljandet som är mottot, vilket även följer en mer dramaturgisk medielogik. Situationer med offentliga bedömningar är också utmärkta tillfällen för skapandet och uppvisandet av starka känslor hos dem som blir bedömda, känslor vilka ska förstås som genuina reaktioner.

Enligt Ien Ang kan publikens involvering i medieberättelser förstås i termer av vad hon kallar emotionell realism.⁸ Igenkännelse och identifikation med fiktiva karaktärer byggs upp kring de olika känslostrukturer deras uppträdande framkallar hos publiken. Den realistiska nivån är inte baserad på den yttre verkligheten som visas upp (som kan

handla om oljefält, rikedom) utan snarare på att känna igen karaktärers känsloupplevelser och erfarenheter av otrohet, skilsmässor, alkoholism eller aborter. Den emotionella realismen ska alltså förstås som en *subjektiv erfarenhet av världen* hos publiken. Inom reality-genren är den emotionella realismen däremot mer lokaliserad till de uppvisade personernas känsloupplevelser av händelser och av andra människor. Det kan förstås som att tyngdpunkten i befästandet av autenticitet har flyttats från åskådarens emotionella igenkänning i händelser och performativa reaktioner på dessa, till uppvisandet av en realistisk känslomässighet. Denna förskjutning är dock inte entydig. Den uppvisade emotionaliteten måste uppfattas och bedömas som autentisk, trovärdig och därför, vilket togs upp tidigare, är det främst vad som definieras som primärkänslor som lyfts fram.

Vad som bedöms, kommenteras och värderas är samtidigt hanterandet av jaget i en medialt skapad situation. Det uppträdande jaget som Goffman definierade utifrån en vardagssituation människor emellan blir här ett medialt uppträdande jag. De uppvisade "vanliga" personerna är med Bill Nichols ord "social actors", där vad de talar om, hur de talar om det och när de talar är reglerat.⁹ Föreställningar om vad som är och vad som inte är ett privat uppträdande förändras i takt med att gränser mellan privat och offentligt suddas ut. Det privata jaget som är alltmer eftersökt och uppvisat i medier måste följa vissa konventioner och agera i enlighet med ett "media script". Man ska vara känslomässigt tydlig och berätta hur man känner och vilka problem man har.

Visuell tydlighet

Vad realityformatet ger uttryck för är en slags övergripande mediemyt om att det verkliga är något man kan närma sig med en kamera. Efter lång tid av diskussioner och ifrågasättande av bilders (såväl stillbilder som rörliga) status som referenter för verkligheten, ser vi idag en återgång till idén om kameran som förmedlare av en omedierad verklighet, en fluga på väggen som registrerar och dokumenterar. Som mest tydligt är detta i program där övervakningsvideor eller privatpersoners egna filmer visas upp som i *Cops* (TV6), *America's funniest home videos* (Kanal 5), *Now see this* (TV6), *Scare tactics* (TV6). Men även i program som *Big Brother* (Kanal 5), *Baren* (TV3), *Paradise Hotel* (TV4) och *Villa Medusa* (Kanal 5), är en av grundpremisserna att kameran accepteras som del av själva händelsen, att den inte är utanför utan innanför det som sker.

Som Anne Jerslev påpekar finns här samtidigt en paradox; just för att kameran är där kan det autentiska visas upp. Kameran ska förmedla en förhöjd verklighet – den emotionellt underliggande – genom att i närbilder förstora och tydligt registrera de känslor som redan finns där.¹⁰ Så ju tydligare kameran gör sig påmind desto närmare kommer vi en samtida (medie)föreställning om det ”rena” seendet, det som gör att vi kan få ta del av det autentiska. Och det är bland annat videoformen som gestaltar denna föregivet omedierade visualitet. Jon Dovey diskuterar hur videokameran har skapat ett nytt visuellt språk för att (re)presentera det privata och intima. Då videofilmmandet till stor del började som ett privat filmformat för hemmabruk (med dokumenterandet av födelsedagar och familjehögtider) är minnet av detta privata användande del i vår upplevelse och tolkning av videoformen när den används på tv.¹¹ Dess koppling till amatörism står som garant för ”sanning”. Då anspråken på att förmedla autenticitet inte längre är beroende av en yttre verklighet utan av dokumenterandet av en inre upplevelse hos dem som visas upp, ska den vara subjektiv, känslös och förkroppsligad. Vi ska förstå det som en visuell upptagning som har sin grund utanför den institutionella tv-produktionen av händelser.

Konventionerna för den televiserade verkligheten är här alltså motsägelsefulla; kameran ska dels ge intryck av att bara vara där, dels ska den framkalla en mer verklig verklighet. Vi ska bli medvetna om att det vi ser utspelas inför kameror och detta ska vara en garant för att det vi ser är omedierade – äkta – reaktioner och beteenden. Andra tekniker som vilar på denna, vid första ögonkastet, uppenbara paradox är ”bleeping out”, vanlig i amerikanska realityprogram där svordomar ersätts av ett bip-ljud, eller att ansikten eller kroppsdelar suddas ut. Detta är dels institutionella markeringar på en redigerad verklighet, samtidigt som det simultant betecknar det omvända – att det vi bevittnar verkligen är den osminkade ”råa” verkligheten och därmed att det vi ser inte är redigerat och kontrollerat.

Det omedelbaras retorik: liveness

Centralt för tv:s självförståelse är alltså idén om att man är ett levande medium – tv är ”live” – som kan ge publiken en omedelbar, direkt, tillgång till verkligheten. Trots att direktsändningar alltid varit kännetecknande för tv är detta något som sker alltmer sällan. När det trots allt sker, vilket till största delen gäller sportevenemang och spelprogram som *Lotto* (där olika kulor med nummer på plockas fram under

15 minuter) markeras det ofta som något specifikt i programtabläer, tydligt utskrivet och ibland med röd stil. Men även om det direktsända mer sällan förekommer är föreställningen om att detta är vad tv levererar av stor vikt. Idén om det direktsända levereras därför snarare som en visuell konvention, en ombearbetning av det omedelbara vilket John Caldwell kallar "liveness" eller televisualitet och vilket John Ellis refererar till som "the rhetoric of liveness".¹² "Liveness" är en estetik där vissa bildeffekter ska skapa intryck av en direkt förmedlad verklighet och detta görs till största delen genom att fokusera på intensitet och starka emotioner. I en förlängning av detta resonemang menar Jerslev att man kan förstå det som att denna estetik kompenserar för tv:s minskade live-utbud och vars syfte är att iscensätta det som alltid varit direktsändningens kärna; nuet.¹³

Realityformatet är bara ytterst sällan "live" i betydelsen direktsänt. Hur skapar man då intrycken av det vi ser pågår nu? Jag talade tidigare om ett slags ontologiskt nu inom denna genre. I iscensättandet av händelser och situationer som ska framkalla intensiva och autentiska känsloreaktioner, konstrueras en specifik form av omedelbarhet: det omedelbara i känslan som visas upp. Det är alltså inte rumslig omedelbarhet utan snarare kroppslig som förankrar nuet som en dimension av det direkta. I registrerandet av överväldigande känslor återfinns ett förlängt nu, ett kvarhållande av en upplevelse. Behovet av det intensiva för att ge intryck av en direkt uppvissad verklighet får denna liveness att snarare liknas vid en "aliveness". De kroppsliga affekterna, både hos de personer som visas upp och i de förnimmelser tittaren kan få av att vara ögonvittne till dem, gör att publiken ska kunna känna att de följer ett skeende inifrån, när det utspelar sig. Och detta skapar en kroppslig (ontologisk) nu-upplevelse. Försöken att få realityprogram att framstå som live-händelser sker på flera plan. Uttalanden från programledare att "alla tittar nu", "detta är vad vi alla har väntat på" som ofta förekommer innan utröstningsceremonier, visar just tv:s ideologi som det direktas förmedlare. Den omgivande pressbevakningen av vissa program bidrar också till att behandla dem och det som utspelar sig, som om det vore dagsaktuella nyheter.

Den allvetande tittaren

Hur kan man då förstå denna televiserade känslsamhet utifrån ett publikperspektiv? Vår förtjusning i tv-mediet – vilken knappast kan underskattas om vi betänker att nästan alla hushåll i västerlandet äger

en eller flera tv-apparater – kan bland annat kopplas till den form av seende som vi erbjuds.¹⁴ I vår vardag är synen kopplad till våra fysiska möjligheter: vi kan inte se längre än en viss sträcka, vi är beroende av var vi är och av hur omgivningarna är (för mörkt för att se exempelvis). Vad vi ser är vad som finns inom vårt synfält här och nu och de vi ser kan (i de flesta fall) se oss. Men i tv är synlighet frikopplad från rum och tid. Det krävs inte att vi är på samma plats vid samma tid som dem vi ser eller som de händelser vi tar del av.¹⁵ Den medierade synligheten är inte heller ömsesidig eftersom vi ser utan att själva bli iakttagna. Vi får utan att skämmas titta närgånget, låta blicken vila på kroppar och ansikten. Vi får i lugn och ro studera andra utan att fundera på hur vi själva ser ut eller vilken information vi avger med kroppsgester. Denna envägskommunikation medför alltså att vi slipper den självmedvetenhet som är oundviklig vid fysiska möten, samtidigt som vi kan få en inblick i andra människors känslor inför sin vardag med relationsproblem, sexuella tillkortakommanden, rädslor och fobier, eller få ta del av deras intima ”förtroenden”.

Det sistnämnda är som mest framträdande i en annan av realitygenrens utmärkande formkonventioner: videodagboken. I dess rena form ser personer rakt in kameran, rakt på oss och berättar om sina känslor inför andra personer och händelser i programmen. Producenter och kamerateam kan lika gärna vara borta – känslan av amatörism, av att det som visas sker utan mellanhänder och redigering ska vara framträdande. Det är naturligtvis också dessa moment som mest av allt ska likna en ansikte-mot-ansikte situation.

Den direkta blickadresseringen var tidigare förbehållet tv-mediet självt. Det har varit programledare, hallåor eller väderpresentatörer som fått privilegiet att blicka rakt ut mot oss.¹⁶ Detta direkta blicktilltal kan både ses som tecken på auktoritet hos tv-mediet som contextualiserar, förklarar och ramar in det vi får se, och som uttryck för familjaritet och intimitet. I den första säsongen av *The Real World* introduceras momentet med att tala rakt in i kameran, redan i seriens andra program. En av deltagarna går in i speciellt rum, hasar ner i en fåtölj och tittar nedåt, eftersom kameran är placerad något lägre. Vi får veta att detta kallas ”pannrummet” och att man här ”kan förklara sina tankar”. Även i *Big Brother* finns ett avskilt rum med ett eget namn där intrycket av beaktelse understryks av deltagarnas egen benämning på rummet som ”bikten”. Ett tecken på att videodagboken är ett unikt moment är också att det förklaras vara just ett annat rum utanför den ”värld” som resten av programmet utspelas i.

Det är en specifik form av tal som levereras här som rör känslor och reaktioner inför andra människor och som de andra deltagarna *inte känner till*. Detta förtroende-tal blir därmed en televiserad ritual där transparens – det genomskinliga och uppenbara – är centralt för vår upplevelse. I denna, ibland nästan viskande, intima sekvens, ska vi som tittare förstå att vi inte bara får privat utan framförallt *privilegierad* information. Vi får kunskaper som de andra deltagarna i programmet inte har tillgång till. Det syftar alltså till att ge oss som publik en omnipotent känslöverblick: bara vi vet vad de olika personerna egentligen känner och anser. Det autentiska vilar inte här på de ofrivilliga känslornas utlopp, även om det ofta händer att personer börjar gråta när de berättar om vad som känns svårt och varför. Autenticiteten är mer förankrad i det förtroliga talet och i vad man talar om. Formerna för videodagboken ser olika ut inom olika program. I mer tydligt redigerade program används inte videodagboken. I stället används här en typ av kvasiintervju som följer mer traditionella visuella konventioner där man inte tittar rakt in i kameran. Själva talet är emellertid detsamma och rör känslor inför andra – såsom i *Bonde söker fru* och *Ensam mamma söker* – eller känslor inför det egna jaget, vilket är vanligt i bantningsprogram där ordet ”skämmas” återkommer gång på gång.

Vare sig det är i formen av videodagbok eller kvasiintervjuer ska detta moment ge intryck av att erbjuda publiken en unik inblick i de talandes känsloliv. En vanlig teknik, som understryker att det vi får höra är just privilegierad information är tillbakablickandet. Inklipp från redan utspelade händelser visas upp och blir kommenterade. Detta är särskilt vanligt i kvasiintervjun: – ”De visade ingen spontanitet. Jag ville inte gå ut med någon av dem”, förklarar exempelvis en av kvinnorna i *Ensam mamma söker* (oktober 2007), samtidigt som vi får en återblick när hon sitter och skrattar med fem män på en picknick. Vi får alltså se vad personen gjorde och sa inför andra och samtidigt veta vad deras ”egentliga” känslor var. Det är också i dessa sekvenser som explicita reaktioner från tittare oftast sker. I publikstudier har det konstaterats att detta är tillfällen då uppträdanden värderas och kommenteras som mest. Som betraktare söker man under dessa sekvenser efter tecken på autenticitet hos personen i fråga, tecken på att de är uppriktiga och verkligen sig själva. Ett sätt var bland annat att bedöma autenticiteten i känslorna som de sa sig känna och vad de uttryckte med sitt kroppsspråk.¹⁷

Rollen som ögonvittnen till vad som ska uppfattas som privata känslomässiga inre eller yttre dramer, ska naturligtvis framkalla någon

form av känslarespons från publiken. Om primärkänslor hos de som visas upp premieras inom flertalet realityprogram kan publikens respons kanske snarare förstås som sekundärkänslor. Sekundärkänslor är de som inträder efter att den första direkta känslan, själva meddelandet och situationen har tagits in och alltså sätter upplevelser i ett större sammanhang.¹⁸ Enligt Cho med flera kan det förklara hur en publiks reaktioner på mediebudskap kan gå från negativa till positiva. I deras studie av hur människor reagerade på press och tv i samband med attacken mot World Trade Center 2001, kunde skakande och hemska bilder, vilka gav en första direkt negativ känsla, i slutändan resultera i mer positiva känslor som stolthet och gemenskap (då den bredare kontexten till exempel var att så många hjälptes åt med räddningsarbetet).¹⁹ De tidigare diskussionerna kring reality-tv som en form av offentlig förnedring för de inblandade, har bytts mot andra och kanske sekundära aspekter. Visst kan det vara förödmjukande att bryta samman, gråta eller låta sin överviktiga kropp visas upp och diskuteras i minsta beståndsdel. Samtidigt blir deltagarna faktiskt smälare, de blir bättre i sängen, de får lugnare barn, och de blir berömda (åtminstone för en kort tid), och så vidare.

En annan aspekt av sekundärkänsla hos publiken kan ses i den upplevelse av genomskinlig uppenbarhet – transparens – som förtroendet kan locka med. I fiktiva program klingar den emotionella realismen tillbaka på publikens subjektiva erfarenhetsvärld för att så skapa en känsla av igenkänning. I realityprogram är frågan om igenkänning mer komplex. Vårt behov av att få veta vad andra människor faktiskt känner inför andra och inför olika situationer med andra människor verkar bara öka. Utloandet av denna insikt, snarare än gemenskap eller identifikation med den som talar, tror jag är en bidragande orsak till realityformatets framgång. I vår alltmer narcissistiskt präglade kultur alstras ett allt större intresse av att få veta hur andra uppfattar och bedömer oss. I förtroendet får vi tillgång till (eller illusionen av) en typ av kunskap som kan vara nästan omöjlig att uppnå i våra vardagliga relationer med andra. Förhållande och relationer till andra kan upplevas som både problematiska, hotande och lockande såväl på arbetsplatser som i hemmet, med vänner, partners, föräldrar – inte minst frågan om graden av autenticitet – är hon/han verkligen uppriktig om sina känslor; vad tycker de egentligen; vad säger de när jag inte där? Det ”uppriktiga” talandet om ”sanna” känslor inför andra lockar oss med en inblick i mellanmännsliga relationer och interaktioner.

Kroppslig autenticitet?

För att förstå det ökade medierandet av vardagslivet och det ökade självutlämnandet av ett privat jag i medier bör vi, som Couldry påpekar, fråga oss *varför* medier antas vara ett område där det faller sig ”naturligt” att visa upp sidor av sig själv och känslor som man annars inte visar offentligt (eller bara för visa utvalda personer).²⁰ Utvecklingen mot det vardagliga som tema legitimerar tv:s anspråk på att vara det sociala livets arena a priori genom att alltmer gripa in i och förändra människors privata och sociala liv: erbjuda nya partners, nya hus, nya kroppar, nya arbetsmöjligheter och mer hanterliga barn. Tv vill visa att man har makten att förändra individers liv, att man kan gripa in och uppfylla diverse drömmar – men bara i utbyte mot att det känslomässiga jaget spelas upp.

En teknologisk förklaring på känslomässighetens betydelse är tv-medietets likhet med mänsklig interaktion, dess förmåga att kunna gå närmare och lyfta fram känslouttryck. Det här är vad tv gör därför att tv kan göra det. Men det finns också en sociokulturell nivå som kan förklara varför det intima tar sig de uttryck det gör i vår samtid. Den televiserade intimiteten rör, som tagits upp ovan, mer än bara intima frågor och ämnen. Betoningen på människors känslomässiga reaktioner och upplevelser reflekterar också en kulturell längtan efter det uppenbara. Den version av verklighet som i realitygenren utspelar sig på tv-skärmen reflekterar inte bara en kulturell samtida ”hunger for reality”, utan sökandet efter en speciell verklighet – den transparenta och tydliga. Den som är motsatsen till det dunkla och svårtolkade. Publiken ska lockas av erbjudandet om känslomässighet och relationell visshet, som om det finns ett behov av att göra världen, inte minst den relationella mer gripbar och uppenbar. Enligt Jean Baudrillard har det verkliga kollapsat till en hyperverklighet som skapar en nostalgisk längtan tillbaka till något handfast, till en illusion om det verkliga: ”När det verkliga inte längre är vad det brukade vara finner nostalgin sin fulla mening [...] det finns en panikartad produktion av det verkliga och det referentiella.”²¹ Man kan fråga sig om inte kroppen är denna nostalgis ultimata referenspunkt inom realityformatet. Den räddas, tas om hand, utsätts för fysiska eller psykiska påfrestningar, uttrycker starka emotioner eller förändras – kirurgiskt, viktmässigt eller stilmässigt – något som i sin tur ofta leder till starka känslor hos personen i fråga.

Här ser vi en återgång till det autentiska på en mer empirisk nivå. Men detta sker inte genom hänvisandet till en offentlig ”sann” verk-

lighet i första hand, utan till autenticitet i de känslouttryck vi ser. Den televiserade verkligheten blir alltså i allt högre grad en känslomässigt uppvisad verklighet. Och detta är en form av autenticitet som legitimeras med hjälp av kroppen. I ljuset av en hotande framtidsbild och av en alltmer hyperteknologisk miljö får kroppen en nostalgisk funktion som referenten par excellence för det verkliga, det handfasta, det som alltid funnits, det vi alltid bär med oss.

Idén om kroppens och känslans sanning är som starkast när det gäller primärkänslor eftersom de i viss mån kan förstås som ofrivilliga i mediala sammanhang; vi vill inte gärna gråta eller skrika offentligt. När detta görs, och inte minst inför tv-kameror, blir det ett bevis för den äkta, genuina känslan som inte kan kontrolleras eller förställas. Det finns en lång västerländsk tradition av att binda känslor till kaos och till avsaknad av kontroll – till den icke-kontrollerade kroppen. I det perspektivet är känslor tecken för det som hotar utmana och bryta en existerande ordning både i individen och i samhället. I realitygenren placeras emotionalitet i en kontrollerad form, då den inramas av institutionella konventioner som omger sändningar och som upprätthåller den symboliska ordningen. Det gör att vi kan inta positionen som distanserade ögonvittnen till känsloutbrott. De drar inte in oss, de kräver ingen respons från oss, vi kan gå därifrån. Det enda som kvarstår av osäkerhet är vem som ska vinna, hitta en partner och om de känslor vi ser förefaller ”äkta” eller inte.

I rollen som den privata världens dramaturg levererar tv en psykosocial känslökultur som låter oss bevittna starka känsloscener, socialt obehagliga situationer som utröstningar och offentliga negativa omdömen, som erbjuder oss illusionen av en känslomässig panoptikonposition. All denna mediala känslostimulans, i och framför tv-skärmen, syftar i slutändan till att upprätthålla televisionens plats som verklighetens medium i våra liv. På samma gång som verkligheten alltmer förklaras bestå av individuella känsloupplevelser eller som TV3 deklarerar ”vårens starkaste känslor hittar du här på TV3”. Vad denna ”theater of intimacy”, för att låna Doveys ord, kompenserar för i den moderna västerländska människans liv kan man fråga sig.

NOTER

1. För diskussioner om olika definitioner se bland annat Annette Hill, *RealityTV. Audiences and popular factual television* (London, New York: Routledge, 2005) och Jon Dovey, *Freakshow. First person media and factual television* (London: Pluto Press, 2004).
2. Anne Jerslev, *Vi ses på TV – Medier og intimitet* (Köpenhamn: Gyldendal, 2004).
3. Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (New York: Woodstock, 1973).
4. Nick Couldry, "Teaching Us How to Fake It". The ritualized Norms of Televisions "Reality" Games, *Reality TV, Remaking Television Culture*, Susan Murray & Laurie Quелlette, red. (New York, London: New York University Press, 2004).
5. John Ellis, *Visible fictions, cinema, television, video* (London: Routledge, 1992).
6. Jay D. Bolter & Richard Grusin *Remediation: understanding new media* (Cambridge Massachusetts: MIT Press, 1999).
7. Se bland annat Joshua Meyrowitz, *No sense of place: the impact of electronic media on social behavior* (New York: Oxford University Press, 1985) och John B. Thompson, *The media and modernity: a social theory of the media* (London: Cambridge Polity Press, 1995).
8. Ien Ang, *Watching "Dallas". Soap Opera and the Melodramatic Identification* (London: Methuen, 1985).
9. Bill Nichols, *Representing reality* (Bloomington: Indiana University Press, 1991), 42.
10. Jerslev, 2004.
11. Dovey 2004. En anledning till att videoformatet inte uppmärksammats mer i samband med tv-analyser menar Dovey beror på att det inte sågs som en ny teknik när det introducerades i reality-genren.
12. John Caldwell, *Televisuality. Style, Crisis and Authority in American Television* (New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1994), John Ellis, *Seeing things. Television in the Age of Uncertainty* (London, New York: I.B. Tauris Publishers, 2000).
13. Jerslev, 2004.
14. 2007 fanns det för första gången fler tv-apparater än människor i USA.
15. John B. Thompson, "The New Visibility", *Theory, Culture & Society*, vol 22, nr. 6, 2005
16. Det första en person som blir intervjuad i tv får tillsägelse om är just att *inte* titta in i kameran, utan på den som står bredvid. Se också Anna Edin, *Den före-*

- ställda publiken. Programpolitik, publikbilder och tilltalsformer i svensk public service-television* (Stehag: Symposion, 2000).
17. Hill 2004.
 18. Antonio Damasio, *Descartes' error: Emotion, reason, and the human brain* (New York: Gosset/ Putnam Press, 1994).
 19. Cho, Jaeho et al., "Media, Terrorism, and Emotionality: Emotional Differences in Media Content and Public Reactions to the September 11th Terrorist Attacks", *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, vol 47, nr 3, 2003.
 20. Nick Couldry, "Playing for Celebrity. Big Brother as Ritual Event" *Television and New Media*, vol 3, nr. 3, 2003.
 21. Jean Baudrillard, "The ecstasy for communication", *Postmodern Culture*, Hal Foster, red. (London: Pluto Press 1983), 93f. ("When the real is no longer what it used to be, nostalgia assumes its full meaning [...] there is a panick stricken production of the real and the referential".).

Anna Roosvall

Dokument utifrån, en tv-historia om identitet – egen och andras

NÄR EGYPTENS PRESIDENT Gamal Abdel Nasser avled 1970 sammanställde svensk tv en samling klipp från tidigare tv-inslag som skildrade hans tid som ledare för Egypten. Klippen presenterades under rubriken *Dokument utifrån*. Formatet kom sedermera att permanentas, men har genomgått genomgripande förändringar under åren. Den sista ordinarie sändningen av *Dokument utifrån* skedde i december 2006.

I denna artikel diskuteras *Dokument utifrån* med utgångspunkt i utbudet från dess sista år i etern, 2006. Jämförelser görs sedan med utbudet från år 2000. Eftersom vi tenderar att läsa det förgångna i ljuset av nuet (och den tid som passerat mellan nu och då) tas här alltså det senaste, närmast samtida, av de två undersökningsåren som utgångspunkt. Sedan färdas vi bakåt i tiden till år 2000. Med detta urval inkluderas två huvudsakliga tidsperioder som placerar sig före respektive efter den 11:e september 2001; en världspolitisk vattendelare som fått medieforskare att göra en distinktion mellan journalistik före respektive efter terrorangreppen mot USA denna dag.¹ Mainstream-journalistiken har sedan dess i USA generellt lämnat objektivitetsidealet för patriotismen, vilket i och med USA:s agenda-sättande roll i nyhetsindustrin får antas påverka mainstream-journalistik världen över. Återfinns liknande skillnader i det till karaktären mer analyserande och mer kritiska dokumentärfilmsmaterialet i *Dokument utifrån*? Eller

upprätthålls ett annat slags berättande här? Denna undersökning fokuserar inte på representationer av terrorism eller andra enskilda företeelser/ämnen, utan studerar det sammantagna utbudet respektive år. Den 11:e september 2001 som vattendelare kommer här snarast att diskuteras i termer av olika sätt att se på och beskriva världen på ett mer övergripande plan.

Syftet med studien är att visa vilken världsbild som kommer till uttryck i *Dokument utifrån* genom den explicita skildringen av andra delar av världen och – implicit – hemlandet Sverige. Detta sker genom en kartläggning av vilka nationer och regioner i världen som skildras i dokumentärfilmerna vid olika tidpunkter samt genom en diskussion av hur dessa nationer och regioner representeras och förstås med avseende på tematisering och historisering, samt genom en analys av programmets tilltal till sin föreställda publik och av den svenskproducerade inramningen av dokumentärfilmerna, som oftast är inköpta från utländska bolag. Det minnesprogram som sändes i slutet av 2006 kommer också att utgöra en del av undersökningsmaterialet.

De centrala forskningsfrågorna rör huruvida skillnader mellan olika delar av världen eller olika grupper i världen – nationsbundna skillnader såväl som andra skillnader som kommer till uttryck i materialet – kan förklaras med hjälp av en kulturalistisk förklaringsmodell, eller bör förstås som medvetna politiska och/eller individuella handlingar. Den kulturalistiska modellen är här i sin grundbetydelse förstådd som en kulturbunden identitetspolitik, huvudsakligen på den nationella nivån.² Vidare undersöks vilken självförståelse, i betydelsen förståelse av den egna nationen, användande av olika förklaringar implicerar.

Att dokumentera de Andra

Genremässigt kan de dokumentärer som sänds i *Dokument utifrån*, och den svenskproducerade kontext de presenteras i, bestämmas både av innehåll och av uttrycksform.³ Innehållsmässigt anknyter dokumentärfilmerna och hela programupplägget till utrikesgenren, såsom vi möter den i utrikes nyheter i olika medier. Dokumentärgenren omfattar visserligen i regel längre, mer analytiska inslag; inslag som deklarerar en avsikt⁴, men är såsom utrikesgenren strukturerad utifrån nation och kan i princip behandla vilka länder som helst utom Sverige. Därmed kan den mer specifikt sägas vara strukturerad utifrån idén om en fundamental skillnad mellan det som sker inrikes och det som sker utrikes.⁵ Detta blir också tydligt i och med förekomsten av

systerprogrammet *Dokument inifrån*, som visar dokumentärfilmer och reportage om förhållanden och händelser i Sverige. När jag nu skriver "dokumentärfilmer och reportage" aktualiseras en annan skillnad, en betydligt mer komplicerad och svårdefinierad skillnad än den mellan inrikes och utrikes, nämligen skillnaden mellan reportage och dokumentärfilmer. Reportaget har ofta betraktats som ett mer direkt återgivande medan dokumentären setts som mer bearbetad och iscensatt, som mer av en konstprodukt och personlig upplevelse.⁶ Motsatta tolkningar finns dock. Ordet dokumentär definieras ibland som något som helt enkelt stöder sig på autentiskt material.⁷ Madeleine Kleberg återger exempelvis i sin bok *Skötsam kvinnosyn* en kontrovers om Bo Bjelvenstams dokumentärfilm *Den döende staden* (1969) där det faktum att underrubriken "En dokumentärfilm" valts, ses som en signal om att skildringen skulle utgöra en förutsättningslös översikt.⁸ I *Dokument utifrån* är det otvetydigt så att programmets namn anknyter till dokumentärer snarare än till reportage. Jag kommer därför att tala om det material som visas som dokumentärfilmer. Dessa filmer kan dock, som vi ska se, vara ganska olika till sin karaktär och uppbyggnad.

PeÅ Holmquist beskriver i sin bok *Dokumentärfilmarens resa* förutsättningarna för dokumentärfilmsproduktion i Sverige under de senaste decennierna.⁹ Före reklamkanalstiden gick SVT ofta in med 50–100 % av budgeten för frilansproducerade dokumentärfilmer av svenska dokumentärfilmare. Så är inte fallet idag. Däremot har teknologikutvecklingen gjort det enklare att producera dokumentärer och dokumentärfilmen har i takt med detta också populariserats och nått allt större publik.¹⁰ Stella Bruzzi talar i anslutning till dessa teknologiska och filmkulturella förändringar om "den nya dokumentären", och framhåller att det idag krävs nya sätt att se på dokumentärfilmen.¹¹ Bruzzi är kritisk gentemot Bill Nichols i dokumentärfilmteori dominerande "darwinistiska utvecklingsskala" för dokumentärfilmer, där en utveckling – en progression – i riktning mot introspektion och personalisering kan urskiljas.¹² Ifall en dylik utveckling kan urskiljas i mitt material får bli en empirisk fråga. En distinktion som dock redan på detta stadium kan tas som utgångspunkt för förståelsen av dokumentärgenren är Nichols distinktion mellan spelfilm och dokumentärfilm, där spelfilm i regel uppfattas som metaforisk av publiken, medan dokumentärfilm tenderar att uppfattas som en metonymisk representation av världen.¹³ En del får alltså representera helheten och antas till yttermera visso göra det på ett rättvisande sätt. I min undersökning fokuseras dokumentärfilmer som en del av konceptet *Dokument uti-*

från; som en väsentlig och bärande del, men ändå endast som en del. Det som huvudsakligen undersöks är således inte främst en utveckling av dokumentärgenren som sådan, utan snarast hur världen kan förstås med ledning av hela programmet; tv-programmets ratio, samt hur detta samspelar med den politiska struktureringen av världen i nationalstater – alternativt i transnationella sammanhang – vid olika tidpunkter.

De allra flesta av de dokumentärer som diskuteras i detta kapitel är producerade av produktionsbolag från andra nationer än Sverige och många av dem är samproduktioner mellan olika länder, med eller utan Sverige som medproducent. Vanliga produktionsländer bakom *Dokument utifrån*s dokumentärer är Storbritannien, Frankrike och USA. Det finns olika incitament för samproduktionen som idé. Ett är förstås det ekonomiska. Det är helt enkelt billigare att samproducera än att stå för hela kostnaden själv. Å andra sidan är det, som Tamar Ashuri påpekar, allra billigast att bara sända en film som någon annan producerat.¹⁴ Här träder dock, enligt Ashuri, ett annat incitament in: värnandet om den egna nationella publiken, om att dess kollektiva minne (och korresponderande minnesförluster) inte utmanas, utan snarare bekräftas. Detta kan gälla både ett slags kosmopolitiskt kollektivt minne där Andras historia skrivs och ett nationellt kollektivt minne där den egna historien legitimeras och reproduceras. Att det är historieskrivning det är fråga om i *Dokument utifrån* bekräftas av redaktören Olof Dahlberg i minnesprogrammet, när han karaktäriserar *Dokument utifrån*s verksamhet som just detta. Ett sätt att skriva sin egen historia är att skriva andras. På detta sätt korsar de nationella och kosmopolitiska kollektiva minnena varandra.

Enligt John Corner behöver mer detaljerad, och över huvud taget bättre, mikroanalys av mediernas språk och bildanvändning utvecklas för studier av dokumentärer.¹⁵ Lilie Chouliarakis studie *The Spectatorship of Suffering* utgör ett försök att utveckla en dylik analys, även om den inte omfattar främst dokumentärfilmer, utan huvudsakligen dokumentära tilltalsformer från nyhetssändningar i tv.¹⁶ Det metodologiska angreppssättet i min studie av *Dokument utifrån* är inspirerat av Chouliarakis ”analytics of mediation”, en modell konstruerad för tv-analyser och särskilt för undersökningar av nyheter om (avlägsset) lidande. Modellen är tudelad, med fokus både på skillnad inom det semiotiska systemet och skillnad utanför det semiotiska systemet.¹⁷ På den första nivån, skillnader inom det semiotiska systemet, studeras presentationsmodus, som till exempel olika typer av realism, och kor-

respondens mellan verbala och visuella inslag.¹⁸ På den andra nivån, skillnader utanför det semiotiska systemet, inkluderas maktrelationer i samhällena. På denna nivå tillämpas diskursanalys.¹⁹ De skillnader som ligger utanför det semiotiska systemet aktualiseras dock *av programmen*; vi möter dem genom programmets bilder och texter.²⁰ Därmed integreras analysen av de båda nivåerna. I studien av *Dokument utifrån* är analysen främst multimodal och tematisk, men diskursanalytiska termer, som *presuppositioner*, appliceras i analysen av maktrelationer, såsom de aktualiseras genom bild och text. Presuppositioner kommer till uttryck genom val av ord och bilder inom det semiotiska systemet och omfattar förhållanden och idéer som förutsätts i den aktuella texten, men som inte nämns explicit där.²¹ Vad som förutsätts i en text skvallrar om vad som i ett samhälle kan ses som ”common sense”. Analysen fokuseras på – men begränsas inte till – de inramade delar som gör programmet till ett tv-program, och inte bara till en sändning av en dokumentärfilm, och som samtidigt gör programmet till ett specifikt svenskt program.

2006 – ett år av polariserat tänkande

In i bild, ackompanjerade av dramatisk musik, flyger från olika håll svart- och orangefärgade bokstäver och kontinenter. Fonden utgörs av tre horisontala band. De övre och undre banden är svarta. Det mittersta bandet utgörs av snabbt växlande rörliga bilder av människor, oftast i närbild och med varierande hudfärg. Vi ser bara män och barn. Medan bilderna växlar formar bokstäverna orden ”Dokument utifrån” och kontinenterna bildar en del av en världskarta. ”Dokument utifrån” syns i det övre svarta bandet och intar därmed den plats på kartan som Europa traditionellt brukar ha på västerländska kartor. ”O”-et i ”Dokument” utgörs av en stiliserad jordglob. I bildens mittenband syns nu en svart-orange kvällssky. Den skiftar som om den vore filmad från ett fordon i rörelse och som om bilderna visas i komprimerad form, så att timmars förändringar nu böljar förbi på några sekunder. Hela vinjetten är bara 13 sekunder lång.

Omedelbart efter vinjetten visas kvällens dokumentär. Det som håller programmet samman som ett svenskt program är (förutom introduktionsvinjetten) en svensk berättarröst i ”voice-over”, svensk titel på dokumentären i bild, svensk textning, svenska sluttexter, en puff för nästa program i serien som presenteras av en svensk berättarröst efter den sända dokumentärens slut, och slutligen en slutvinjett. Denna lik-

nar introduktionsvinjetten i färg och stil, men använder till skillnad från den förra bilder från den just sända dokumentären i skärmens mittenband.

Det ska sägas med en gång att de dokumentärer som diskuteras i detta kapitel enligt min mening var och en för sig är viktiga. De griper sig an och analyserar inte bara världspolitiska skeenden, både medan de pågår och med eftertänksamt postuma betraktelser, utan också frågor om orättvisor, om hur fundamentalt olika levnadsvillkor som förekommer över världen. I detta angreppssätt går de långt utanför utrikesgenrens sedvanliga distansering.²² Ofta blir de både dramatiska och (upp)rörande. Vad som analyseras här är dock inte de enskilda dokumentärerna, utan den världsbild de sammantaget konstituerar i samklang med den svenskproducerade inramningen. I tabell 1 presenteras fördelningen av de nationer och regioner som behandlas i de dokumentärer som *Dokument utifrån* visade år 2006.

I det följande koncentreras diskussionen främst kring de oftast förekommande nationerna och regionerna, nämligen USA, Kina, Sovjet/Ryssland och Europa/europeiska nationer. Hälften av de också relativt ofta förekommande Mellanöstern-programmen kommer att behandlas tillsammans med USA (och Danmark) eftersom de regionerna/nationerna vid två tillfällen uppträder i samma dokumentärer. Ämnesmässigt handlar de USA-fokuserade dokumentärerna om orkanen Katrina, Enron, genteknologi och provrörsbefruktning, konfliktrinriktad politik efter 11:e september 2001, CIA och deras hemliga aktioner i Europa, samt om tv:s roll i olika krig som USA utkämpat (Vietnam, Kuwait och Irak). Alla dessa dokumentärer har en påtagligt kritisk hållning till USA:s regering och politik, samt till den ledande roll USA har i världspolitiken. De bidrar dock samtidigt till bevarandet av denna position bara genom den relativa uppmärksamhet landet ägnas. Mer än en fjärdedel av *Dokument utifrån*s dokumentärer som sändes 2006 handlade



Ur introduktionsvinjetten till
Dokument utifrån 2006.

USA	7
Kina	6
Sovjetunionen/fd Sovjetrepubliker	5
Europa/nationer i Europa	5
Israel/Mellanöstern	4
Bangladesh	1
Transnationellt	1

Tabell 1. Förekomst av nationer och regioner i *Dokument utifrån 2006*.

teringen framställs inte som oundviklig på grund av den kultur som råder, utan snarast som tillfällig, beroende av individer och organisationer utom och inom den politiska strukturen. Detta framträder i de upprörda reaktioner på hanteringen som rapporteras. När den amerikanska regeringen misslyckas debatteras detta således snarare än tas för givet. Samtidigt associeras USA i andra program med teknologi och framsteg, som i filmen om genteknologi och provrörsbefruktning, och USA är alltid en agent, aldrig bara en passiv deltagare. Trots tidvis negativa resultat av landets aktioner, så agerar det ständigt och beskrivs som aktivt handlande i en modern tidskontext. Problemen som USA har att hantera framställs som övervägande externa.

Kina är å andra sidan ett land som i dokumentärerna är starkt förknippat med sin historia. Fyra av de sex program som behandlar Kina hänger samman i en serie om Mao, där politik självklart är på agendan. Samtidigt försiggår dock en karaktärisering av det kinesiska folket, exempelvis skildrade som beroende av andra, något som introduceras redan de första minuterna av det första programmet i Mao-serien då vi kan se en kvinna av folket leverera ett självutplånande tal vid Maos bår. De andra programmen om Kina behandlar relationen mellan kommunism och kapitalism i dagens Kina, särskilt i relation till mediasystemet, samt förekomsten av aborter av flickfoster i Kina och Indien. Kina framstår därmed knappast som modernt och aktivt, som USA, utan snarast som något problematiskt och bakåtsträvande även i tider av teknisk utveckling och ekonomisk tillväxt. De problem Kina har att hantera framstår som interna.

Ryssland och andra tidigare Sovjetrepubliker associeras i de sända dokumentärerna både till en mörk politisk historia och till politiska problem i dagens samhälle. En stor del av dessa dokumentärer handlar typiskt nog om Sovjetunionen och inte om Ryssland eller de an-

om USA. Dessutom förknippas USA i programmen inte med en specifik kultur, så att även om dokumentären om orkanen Katrinas härjningar och det usla hanterandet av desamma från myndighetshåll var starkt kritisk mot USA:s ledning, så behandlas USA i slutändan ändå som en nation som förväntas kunna vara kompetent; felhanteringen

dra nya republikerna. Därmed kan ett historiskt narrativ identifieras i relation till (tidigare) kommunistiska stater, medan historiska inslag knappast utgör huvudfåran i USA-narrativen.²³ Ett exempel från Sovjet/Ryssland-dokumentärerna är en skildring av betydelsen av skämt och humor i det tidigare slutna och statiska systemet. Här beskrivs och karaktäriseras – liksom i de historiska Kina-narrativen – folket. Till skillnad från kineserna i Kina-dokumentärerna framstår folket i Sovjetunionen dock som olydigt i förhållande till regimen (om än fortfarande inom dess gränser). För Sovjetunionen är problemen interna.

Liksom USA-filmerna är både Kina- och Sovjet/Ryssland-filmerna kritiska till sin karaktär. Vad är då det kritiska ställningstagandet i tv-dokumentärerna? Att alla andra nationer är dåliga, medan Sverige självklart är det normala; en plats som aldrig behöver diskuteras, som inte får beröras i denna genre? Till en viss del är det så. Genrestrukturen där ett särskilt format designats för visandet av *utrikes* dokumentärer, implicerar en avgörande skillnad mellan Sverige och resten av världens nationer. Sverige förutsätts enligt denna uppdelning vara något fundamentalt annat än de berörda nationerna; det vill säga än de nationer som kritiskt granskas i programmet. I systerprogrammet *Dokument inifrån* kan Sverige kritiseras. Däremot karaktäriseras inte det svenska folket i det programmet, såsom sker med de kinesiska respektive sovjetiska folken i *Dokument utifrån*. I *Dokument inifrån* granskas snarast regering, tjänstemän, institutioner och organisationer. På så sätt liknar granskningen av Sverige i detta program granskningen av USA i *Dokument utifrån*.

Europa och EU har i *Dokument utifrån*-filmerna problem med illegala immigranter och med CIA:s inblandning. Storbritannien har problem med de så kallade London-bombarna och Danmark har problem med USA och Afghanistan i anslutning till sitt deltagande i USA:s militära aktioner i Afghanistan. Därmed har Europa och europeiska nationer främst externa problem, snarare än interna, även om några "utifrån" har migrerat in i Europa och blivit till främmande element i Europas inre. Dessa problematiska element beskrivs inte som självklart tillhörande de skildrade europeiska nationerna, som till exempel Storbritannien, även om de formellt mycket väl kan ha brittiskt medborgarskap. De som blivit terrorister sägs ha det gemensamt att de inte bodde i sina hemländer, i betydelsen de länder där de växt upp, eller att de är andra generationens invandrare. Nationalitet är alltså inte uteslutande, inte ens främst, en formalitet. Nationen är en *föreställd* gemenskap.²⁴ Den måste bli "imagined into existence".²⁵ Detta sker här då det implicit anges vad

Storbritannien är och vilka som kan ingå i dess gemenskap. Exkluderingen av invandrade personer presenteras inte heller som exceptionell för Storbritannien och kan därför antas gälla för andra länder, inklusive Sverige.

Tyskland utgör ett undantag bland de beskrivna europeiska nationerna på så sätt att landets problem framstår som interna snarare än externa. Tyskland orsakar dessutom problem för andra nationer. Det är dock det historiska Hitlertyskland som skildras i Tysklands-dokumentären. Interna problem knyts således ändå inte till det nutida samhället. Skildringen av Tyskland i en andra världskrigskontext är förstås typisk, men Tyskland förekommer faktiskt också i en samtida kontext i den enda dokumentär från 2006 som har klassificerats som transnationell. I denna dokumentär får vi följa en sporttröjas resa från det att den lämnades till en klädinsamling i Tyskland till det att den når sitt mål och kan användas av en liten pojke i Tanzania. I sitt upplägg där inte bara en nation, alternativt flera nationer som deltar i samma konflikt eller delar samma problem, fokuseras, är denna dokumentär ovanlig. I övrigt sändes detta år dokumentärer som diskuterade Israel, i ett fall relaterat till Palestina och i det andra fallet relaterat till Iran, samt en dokumentär om Bangladesh. Israel och Iran/Palestina har alltså problem med varandra, medan Bangladeshs problem främst är interna, även om de relateras till en global marknad.

2000 – ett år av självkritiskt tänkande

Mot en blå-svart-grå bakgrund kommer ett ihåligt klot, bestående av longitud och latitudlinjer in i bild i nedre vänstra hörnet och flyger/rullar mot övre högra hörnet, ackompanjerat av instrumental ”allvarlig” musik. Fade-in till rörliga bilder av en kanot full med människor i trekantiga hattar, en person som färdas på ett tåg, personer som bär saker hängande på en stång mellan sig, äldre kvinna med barn i famnen som fläktar sig med en solfjäder och ler. Sedan dyker åter bakgrunden i blått, svart och grått upp på bildskärmen och samma klot som tidigare kommer nu in i bild i nederkantens mitt och rör sig uppåt och in i bildens djup. Fade-in till rörliga bilder av en kvinna som bär ett brännskadat barn på en asfaltväg, en ung pojke som kanske är en barnsoldat, brandmoln. Den blå-svart-gråa bakgrunden kommer sedan åter och klotet kommer in från höger. Samtidigt inträder vit text i bild från nederkanten. Texten tydes ”Dokument utifrån”. Den vita texten ackompanjeras av likadan svart text som uppträder som dess skugga innan den

försvinner in bakom den vita. Den vita texten stannar i bildens nedre del. Klotet är nu centrerat över texten.²⁶ År 2000 har alla vinjetter samma grundstruktur med blå-svart-grå bakgrund och klotet som kommer farande från olika håll. De rörliga bilder som visas däremellan skiljer sig dock åt då de alltid hämtas från den dokumentär som ska sändas den aktuella kvällen.

Efter vinjetten följer ett studioinslag där kvällens dokumentär introduceras. Claes Elfsberg agerar värd i studion före, samt i något fall även efter sändningen av den aktuella dokumentären i majoriteten av *Dokument utifrån*-programmen år 2000. Han presenterar kvällens film med kommentarer om såväl innehåll som kontext. Ibland nämner han också speciella produktionsvillkor samt producerande nationer och/eller bolag. Här följer utdrag ur presentationen som följer på den vinjett som beskrivits ovan:



Ur introduktionsvinjetten till *Dokument utifrån 2000*.

Gokväll. I morgon torsdag så inleder USA:s president Bill Clinton ett historiskt tredagarsbesök i Vietnam. Det första besöket som en amerikansk president gör där sedan vietnamkrigets dagar, men då var det ju bara Syd-Vietnam det gällde och kriget rasade för fullt [...] Ett krig som då skördade cirka tre miljoner vietnamesers liv och 58.000 amerikaners dessutom. Men siffrorna över antalet stupade räcker inte för att beskriva krigets fasa och smärta. [...] Den smärta som kriget skapade finns fortfarande kvar hos överlevande soldater och inte minst hos offrens anhöriga. I kvällens *Dokument utifrån* så får ni följa en amerikansk krigsänka på resa till den plats där hennes man stupade. Vi får ta del av hennes och andra kvinnors tankar i filmen *Min man dog i Vietnam*.²⁷

Efter introduktionen följer filmen. Den är svensktextad och innehåller också en svensk berättarröst. Någon minut in i filmen dyker titeln – på svenska – upp i bild. Efter filmens slut följer sluttexter på svenska. Svensk television är inte medproducent till denna film, men i slutet av sluttexterna inkluderas information om den svenska berättarrösten, den svenska redaktionen och den svenska redaktören. I anslutning till detta visas

*Dokument utifrån*s logga, som innehåller klotet från introduktionsvinjetten.

Jag ska i det följande gå igenom främst de nationer/regioner som förekommer mest frekvent i sändningarna från år 2000. Det gäller USA, Balkan, Sovjet och Europa/Europeiska länder. Balkan ingår förstås i Europa, men har detta år tilldelats en egen kategori eftersom den delen av Europa detta år tillfälligtvis är dominerande.

Tyskland har också i tabellen skilts ut från det övriga Europa och kommer i det följande att beröras i diskussionen om representationen av Sovjetunionen(/Ryssland), eftersom Tyskland detta år enbart förekommer i de tre historiska dokumentärerna om den tysk-sovjetiska delen av andra världskriget. Byter man ut Balkan mot Kina så är den övre delen av tabellen över år 2000 i princip utbytbar mot den övre delen av tabellen över 2006 års utbud. Det återstår att se om de toppande nationerna och regionerna också skildras på samma sätt som de skulle göra fem år senare.

USA skildras i alla de sex dokumentärerna tillsammans med andra länder. I alla fall utom ett sker detta i enbart storpolitiska sammanhang – tre gånger tillsammans med Storbritannien i Nato-insatsen i Kosovo och två gånger tillsammans med Irak, då Saddam Hussein som politiker och person respektive effekter av FN-sanktioner beskrivs. I en av filmerna berättas (som sagt) en mer personlig historia om en amerikansk kvinna som reser till Vietnam för att se platsen där hennes make dog i Vietnamkriget. Även denna film ramas dock in och motiveras av det storpolitiska sammanhanget; kriget för 30 år sedan. Det vietnamesiska folket skildras samtidigt som en anonym massa, ett folk, med återkommande bilder av anonyma människor på landbygden ackompanjerade av klagande sånger på vietnamesiska. Ingen av dokumentärerna där USA förekommer som huvudaktör syftar till att karaktärisera det amerikanska folket, utan fokuserar på personer i yrkesroller och mer övergripande på organisationer. De tre Kosovo-programmen och två Bosnien-program från Balkankategorin är mer svårbestämda när det gäller huruvida samhällsstrukturer/politik och individuella miss-

USA	6
Balkan	5
Sovjet	4
Europa/Europeiska länder (utom Balkan och Sverige)	5
Japan	3
Tyskland	3
Kongo (Zaire)	2
Sverige – afrikanskt land	2
Pakistan	1
Kambodja	1
Bolivia	1

Tabell 2. Förekomst av nationer och regioner i *Dokument utifrån* 2000

tag eller kulturalism dominerar som förklaring till de beskrivna förhållandena och skeendena. De storpolitiska aspekterna finns med, men kopplas snarast till USA, Storbritannien, Nato och Serbien. Samtidigt skildras i Kosovoserien folket som en massa, eller som anonyma individer som får representera folket, i återkommande bilder av gråtande människor kring kistor, av tandlösa gråtande gummor, av dramatiskt snyftande ynglingar, i närbild. Detta är den dominerande blicken på folket. Här kan ett försök att skapa närhet och empati anas, men det faktum att de uppvisade personerna är namnlösa och saknar en röst i programmen antyder att de inte har någon signifikans i sig, utan snarast fungerar som exempel på tillståndet i ett land, och samtidigt att det är legitimt att betrakta dem, att filma dem, när de är i chocktillstånd, när de gråter.²⁸



Gråtande människor i Kosovo
– Dokument utifrån i juni 2000.

De personer som har en röst i programmet är huvudsakligen amerikanska och brittiska politiker och militärer. Därmed förklaras USA och Storbritannien främst politiskt, medan Kosovo förklaras främst kulturellt. Samma uppdelning återfinns i USA/Vietnam-dokumentären där det vietnamesiska folket, men inte det amerikanska karaktäriseras. Det ena av Bosnien-programmen fokuserar liksom Kosovo-programmen på militära uppgörelser, i det här fallet de som ledde till massakern i Srebrenica. Det andra programmet är mer personligt upplagt och innehåller en mycket stark scen (bland många andra starka scener i samma film) som bland annat visar vad det kan betyda att människor presenteras med sitt namn; att de presenteras som människor och inte bara som exempel. Att programmet innehåller starka scener var också något som påpekades i programmets påannons. Det förefaller alltså ha betraktats som ovanligt att dokumentärer innehåller starka scener. Olof Dahlberg, som denna vecka uppträder som presenterator, framhåller samtidigt att den film som ska visas "Ett rop från graven", får oss att "förstå, ända in i hjärtat". Också detta sticker ut från andra presentationer. Scenen visar en namngiven bosnienmuslimsk man, Ramo Osmanovic, som står och ropar på sin son, Nermin.

Han upprepar namnet, högt och ljudligt och ropar att sonen ska komma ner från sitt gömställe i bergen. Både Ramo och Nermin dödas troligen strax därefter i massakern. I filmen möter vi också Ramos fru, Nermins mor, Saliha Osmanovic, filmad årtal senare, då massgravarna upptäckts. Också denna dokumentär innehåller, samtidigt som den visar namngivna personer och låter dem tala, även återkommande bilder på anonyma personer som gråter och lider. Det talas också återkommande om "folket" i generaliserande termer.²⁹

Sovjetunionen och Tyskland förekommer tillsammans i tre historiserande dokumentärer om andra världskriget. Gångna tider – detta kan konstateras utifrån beskrivningen av olika delar av världen i utbudet från både 2000 och 2006 – tenderar uppenbarligen att aktualiseras just i relation till kommunistiska länder samt till Tyskland som då får ståta med Hitlertiden. Även det fjärde program som ägnas åt Sovjetunionen år 2000 behandlar kommunisttiden, i detta fall utifrån tre centrala byggnaders historia och roll i kommunistväldet. Europa, förutom Tyskland, skildras år 2000 med enbart samtida fenomen. Dessutom ligger fokus mycket starkt på europeiska länder detta år, som om man också räknar in Balkan- och Tysklandsdokumentärerna förekommer i 18 av de 27 filmerna (då är inte Sovjet/Ryssland inräknat i Europa). Här pågår fortfarande den omtolkning av Europa som initierades efter Berlinmurens fall.³⁰ 2006 hade den dock, som vi sett, fått ge vika för en återupprättad polarisering mellan USA och Sovjet/Kina/Mellanöstern, där Sovjet/Kina polariseras med historiseringar, medan Mellanöstern ges en oppositionell roll i samtiden.

Den fokusering på Europa som kan utläsas i 2000 års utbud skvallrar om en introspektion. Särskilt tydligt är detta i de tre självkritiska brittiska dokumentärerna om fotbollshuliganer i Storbritannien, användning av utvecklingsstörda i Storbritannien och ohederlig och exploaterande hantering av unga fotomodeller i Storbritannien och resten av Europa. Alla dessa dokumentärer har dessutom det gemensamt att de delvis är filmade med dold kamera. Det självkritiska draget återfinns också i de två svenskproducerade dokumentärerna om både afrikanska och svenska länder, där inte bara förhållanden i Afrika, utan också i Sverige granskas och kritiserar. Samtidigt med den relativt självkritiska västerländska blicken på de egna länderna och på Europa/EU förekommer dock exotiserande blickar på de andra. Detta kommer kanske tydligast till uttryck i de tre dokumentärerna om Japan. I den sista av tre filmer som behandlar "Exemplet Japan" och diskuterar en nyligen uppkommen ekonomisk kris, tillhandahålls en rad citat som be-

skriver Japan och japanskhhet som något problematiskt och efterblivet. I inledningen säger en baseballspelande japan: "Fortsätter vi att jobba japanskt hamnar vi helt klart på efterkälken" och "Utan kompetens är man chanslös". Japanskt är lika med dåligt och fel, således. Den svenska berättarrösten säger också inledningsvis: "Om Japan ska ha en chans måste de traditionella attityderna förändras, Ekonomin och det slutna politiska systemet måste bli öppnare".³¹ Även om det politiska systemet dras in i förklaringsmodellen här så ligger tyngdpunkten på "attityder" och traditioner, på kulturella egenheter som genom uttryck som "det japanska" genomgående kopplas till Japan som nation och därmed utgör en tydlig illustration till Appadurais tes om kulturalism som identitetspolitik på den nationella nivån. Den svenska berättarrösten säger också på slutet: "... optimisterna hävdar att man står vid randen till en tredje stor revolution och att japanerna *på något sätt ska kunna lära sig* att byta takt" (min kursivering).³² Med lite hårt arbete kan alltså japanerna kanske nå upp till vad vi får förutsätta är västs nivå. Detta är presuppositionen här. Inslaget får dessutom en lite komisk karaktär eftersom de bilder som ackompanjerar texten visar äldre japaner som går på tangokurs. De provar något nytt, försöker lära sig, och ska kanske kunna komma ifatt, precis såsom kulturer med mörkare drag än de vita västerländska generellt beskrivs som om de ligger efter västvärlden i en slags färgbestämd evolutionism.³³ Det är helt i enlighet med denna lära såsom Catherine Lutz och Jane Collins beskrivit den, att japaner, som ändå är relativt vita, har möjlighet att närma sig väst, medan folk med mörkare hudfärg generellt beskrivs som om de är ohjälpligt efter.³⁴ I dokumentären om Mobutu i Kongo/Zaire framträder ledaren, och därmed folket, precis på detta sätt³⁵ - ohjälpligt efter. Mobutu framställs som misslyckad och studeras närmast som ett djur, då hans sexualitet diskuteras.

Bestäms de problem som skildras i dokumentärerna från år 2000 huvudsakligen som interna eller externa? Och finns i detta hänseende något mönster kopplat till representationen av olika nationer? USA uppträder enbart i relation till andra nationer eller regioner år 2000. Detta betyder dock inte nödvändigtvis att USA har problem med dessa nationer. USA kan istället utgöra lösningen på andra nationers problem, som i fallet med Kosovo. Några interna problem i USA presenteras inte i år 2000s utbud. De problem som hanteras, hanteras utomlands, som till exempel i Vietnam. På Balkan däremot är problemen interna (möjligen rörande flera nationer/enklaver där). I dokumentärerna om Sovjetunionen och Tyskland under andra världskri-

get har båda länderna interna problem (samtidigt som de har problem med varandra). Dessa problem ska dock ses i ljuset av sin begränsning till historisk tid. Sovjetunionen förekommer också i ytterligare en dokumentär med historiska förtecken om kommunisttiden. Också där är problemen interna. I Europa har Balkan som sagt interna problem och Tyskland *hade* historiska interna problem. I övrigt diskuteras i två dokumentärer internationell högerextremism respektive den internationella fotomodellvärlden. Problemen presenteras här som förekommande i Europa, men kopplas inte till någon specifikt europeisk problematik (som då problemen på Balkan identifieras som specifika för det området), utan kan tänkas förekomma också på andra platser i världen. Problemet är snarast kopplat till "fotomodellvärlden". Till sammans med de två dokumentärerna om vanvård av utvecklingsstörda och om fotbollshuliganer i Storbritannien utgör dock dessa filmer exempel på en europeisk introspektion och analys av problem som faktiskt inte anges härstamma från andra delar av världen än Europa, och därmed skiljer sig dessa dokumentärer från de dokumentärer om Europa som skulle komma att sändas sex år senare, år 2006. Även dokumentären om romernas situation i Tjeckien skildrar interna problem, om än med inslag av tanken att vissa av invånarna på något sätt kan ses som inkräktare. Två dokumentärer om Sverige-Afrika identifierar problem både i Sverige och i Afrika och är, särskilt när det gäller Peter Löfgrens dokumentär om fattigdom i Sverige och Kenya, unika genom sin relativt jämbördiga behandling av den så kallade första världen, i det här fallet till och med representerad av *Dokument utifrån* eget hemland, och den så kallade tredje världen. I de två övriga Afrika-dokumentärerna, som handlar om Kongo/Zaire, är problemen interna och kopplade till kultur snarare än politik, även om de granskar en politisk makthavare. I Japan är det den japanska kulturen som är problemet. I Kambodja, Bolivia och Pakistan återfinns problemen också på hemmaplan. Särskilt i Bolivia-fallet är det oklart varför. Interna problem framstår snarast som ett naturtillstånd i denna dokumentär om några gruvarbetares extremt slitsamma och farliga vardag. I Pakistan förklaras problemen med hedersmord med hjälp av religion/kultur.

Intressant att notera år 2000 är också de återkommande påpekandena om att de dokumentärer som sänds avviker från det normala i genren, alternativt att det övergripande upplägget i *Dokument utifrån* tidvis avviker från programmets normala format. Här finns alltså en metadiskussion, men också en stark och tydlig uppfattning om normerande drag; det finns om inte en stereotyp, så åtminstone en utpräglad

typ för programmet i sig. Utifrån vad som diskuteras som avvikande kan vi således konstatera vad normen är. Vad som främst framhålls som avvikande eller speciellt i utbudet år 2000 är starka inslag och användande av dold kamera. Riktigt starka inslag utgör alltså inte vardagsmat i det vanliga normerande dokumentärutbudet i *Dokument utifrån*. Dokumentärerna måste visserligen utifrån genrenormen kunna förväntas vara kritiska och behandla potentiellt upprörande och/eller berörande ämnen, men man ska inte behöva må alltför dåligt av att se dem i normala fall. Användandet av dold kamera kan kopplas till introspektionen i Europa detta år. Missförhållanden i de egna länderna, i detta fall Storbritannien och ytterligare några europeiska länder i relation till Storbritannien, friläggs genom användande av dold kamera, som alltså som praktik samspekar med den relativt självkritiska blicken i detta års utbud.

Att skriva nationell eller kosmopolitisk (tv)-historia

I det minnesprogram som sändes i december 2006, strax efter att det sista ordinarie programmet sänts, blandas snuttar från filmer ur programmets historia med en studiodiskussion mellan redaktören Olof Dahlberg, tidigare presentatören Claes Elfsberg samt journalisterna Göran Rosenberg och Elisabeth Hedborg, som båda producerat dokumentärer som visats i programmet. I fonden syns den svartbrandgula kartan från 2006 års vinjett stort uppslagen. Diskussionen förs således i kontexten av hela världen.³⁶

Representation av nationer och regioner i minnesprogrammet går här igenom i relation till representationen av nationer och regioner från de två undersökta årens – 2000 och 2006 – utbud. USA toppar alla tabellerna. Liksom i USA-dokumentärerna från 2000



Panel framför stiliserade världskartor – ur minnesprogrammet om *Dokument utifrån* i december 2006.

och 2006 förekommer det i minnesprogrammet att USA i de utvalda filmerna relateras till andra länder, till exempel till länder från Mellanöstern (vilket i ett fall i tabellen överlappar med Mellanösternkategorin). Vi får också se snuttar ur två svenskproducerade dokumentärer om relationen mellan svarta och vita i USA respektive de blodiga konsekvenserna av USA:s ”generösa” vapenlagar. De övriga USA-doku-

USA	5
Afrikanska länder	4
Mellanöstern	4
Sovjet/Ryssland	3
Tyskland	3
Kongo (Zaire)	2
Sverige – afrikanskt land	2
Balkan	2
Bolivia	1
Kuba	1
Kina	1
Rumänien	1
Katolska kyrkan	1

Tabell 3. Representation av nationer och regioner i minnesprogrammet.

met än de gör i utbudet från år 2000 och 2006. Ett av inslagen är från Mobutu-serien (Kongo/Zaire) från år 2000, två behandlar aids och det återstående beskriver fattigdom i Etiopien. De afrikanska ländernas framträdande plats i minnesprogrammet kan kanske förklaras med att man uppenbarligen har ansträngt sig för att få en balans i sammansättningen, där man vill få med alla typer av program, från alla delar av världen. Detta framgår av redaktören Olof Dahlbergs framhållande av att det inte bara är världsmakter som USA och Sovjet som skildrats i *Dokument utifrån* (utan också till exempel katolska kyrkans mäktiga imperium). Dahlberg säger vidare innan några program från Bolivia, Etiopien och Kuba går igenom: ”I det här programmet så har vi också sett det som vår uppgift att skildra hur människor har det i andra kulturer och kanske framför allt i tredje världen”. Denna ambition lyfts alltså fram explicit i minnesprogrammet och kan kanske förklara afrikanska och latinamerikanska länders något större andel av materialet i detta program jämfört med år 2000 och 2006. Den europeiska självspieglingen tycks samtidigt ha försvunnit, något som också kan ses i kontexten av att det hade den generellt gjort 2006, det år då minnesprogrammet producerades.

Mellanöstern har utgjort ett relativt framträdande område både år 2000 och år 2006, dock ofta skildrat i relation till andra delar av världen, och särskilt USA. Att Mellanöstern utgör en signifikant komponent i *Dokument utifrån*s fokus framgår också av Olof Dahlbergs presentation av en excerpt från den allra första sändningen av program-

mentärerna behandlar amerikansk storpolitik, bland annat efter 11:e september. Karaktäriseringar av amerikansk kultur görs här delvis i de svenskproducerade dokumentärerna, men de fokuserar samtidigt på sociala problem snarare än kulturella, samt på lagar och förordningar. Problemen förklaras därmed främst politiskt, snarare än kulturalistiskt. Afrikanska länder ligger betydligt högre upp på ”topplistan” över representerade regioner i smakproven från minnesprogram-

met: ”Inte så förvånande så handlade det om Mellanöstern då också”. Två av Sovjet-/Ryssland-dokumentärerna i minnesprogrammet är från sovjettiden och två från det post-kommunistiska samhället. Den historiska fokus vi sett i skildringarna av denna del av världen i det ordinarie utbudet från 2000 och 2006 återspeglas alltså i minnesprogrammet. Samma sak gäller Tyskland, som i två fall av tre skildras i andra världskrigskontexten. I den tredje Tyskland-dokumentären behandlas Berlinmurens fall, vilket också kan kopplas till kalla kriget-kontexten.

Balkan som var mycket framträdande i utbudet år 2000 förekommer i två av minnesprogrammets 25 inslag. Här sänds bland annat, som tidigare nämnts, inslaget där en far i Srebrenica så att säga ropar sin son ner i graven. De övriga nationsbestämda inslagen behandlar gruvarbetarvardag i Bolivia (presenterat i genomgången av år 2000), aids och socialism på Kuba, Ceausescus uppgång och fall i Rumänien samt Mao-tiden i Kina (diskuterat i genomgången av år 2006). I ytterligare ett inslag av mer transnationell karaktär skildras katolska kyrkan som en världsmakt. Sydostasien som fanns med i enstaka inslag från båda de undersökta åren återfinns inte i minnesprogrammet. De snuttar från dokumentärer som visas i minnesprogrammet är hämtade ur sändningar från tidsperioden 1988–2006, med en excerpt från det allra första programmet, sänt 1970, som enda undantag. Majoriteten av inslagen har sänts från 1995 och framåt. De få filmsnuttar som kommer från tidigare tidpunkter är alla hämtade från svenskproducerade filmer. Urvalet till minnesprogrammet tycks på detta sätt delvis vara styrt av tillgång, produktionsförhållanden och rättigheter. Endast en av de återgivna dokumentärerna är producerad före kalla krigets slut, och den handlar om Sovjetunionen under den då samtida glasnostperioden. Det man minns är alltså i regel dokumentärer från post-kallakriget-eran. Dokumentärerna kan dock som vi sett ändå behandla kalla kriget – och andra världskriget – i ett historiens ljus.

Intressanta fenomen i själva studiodiskussionen är framför allt kommentarer om estetisering och om sanning samt hur ett ”vi” konstitueras genom presentation och tilltal. Sanning, skriver filmaren Errol Morris, kan inte garanteras genom stil eller uttrycksform.³⁷ Det finns dock föreställningar om precis detta i anslutning till dokumentärfilm, och begreppet sanning kommer i minnesprogrammet upp i relation till just estetiska effekter. Användande av musik i de sända dokumentärerna återkommer som diskussionspunkt flera gånger under programmet och alla som uttalar sig är starkt kritiska till användande

av musik för att skapa känslor. Musik som skapar känslor förekommer dock i åtminstone en av deltagarnas egna dokumentärer och musiken till vinjetten för *Dokument utifrån* fungerar just på sådant sätt som enligt diskussionen inte är motiverat. Motiverad musik anges i diskussionen vara musik som finns där som ett naturligt inslag, som till exempel kyrkomusik i en film om katolska kyrkan. Estetik och bildanvändning avhandlas också kort i programmet, där det konstateras att det finns ett sug efter förskräckliga bilder, "lite freak-show"; bilder som appellerar till vår värsta rädsla, enligt Claes Elfsberg. I anslutning till detta deklarerar Göran Rosenberg att "eländesfilmen är en problematisk genre". Ämnet i sig framstår dock inte som problemet, utan det sätt på vilket det visas – till exempel om det dramatiseras med musik. Olof Dahlberg säger också efter att klippen från det allra första *Dokument utifrån* visats att det är skillnad i berättandet nu och då. Bilder idag sägs vara mer estetiserade och förfalskade. Att idén om dokumentärfilmer i *Dokument utifrån* ligger nära idén om nyheter, och att det är en ganska oproblematiserad syn på sanning som präglar diskussionen blir här tydligt. Det är så att säga mer "dokumentär" än "film" som visas i *Dokument utifrån*, såsom saken diskuteras i minnesprogrammet. *Dokument utifrån* är även tidvis explicit kopplat till Aktuellredaktionen i eftertexterna år 2000. De starka sanningsanspråken i programmet framkommer också då det framhålls att filmer från *Dokument utifrån* har används i undervisning av folk som skulle åka och tjänstgöra på Balkan (underförstått under krigsåren där).

I minnesprogrammet ställs frågan varför det handlar så mycket om krig och misär i *Dokument utifrån*. Claes Elfsberg svarar att intresset kan bero på att vi inte har det "hemma hos oss". Detta "oss", detta "vi", måste mot bakgrund av världskartan i studios fond, och inte minst av programmets nationsbaserade utrikesjournalistikliknande struktur, tolkas som Sverige. På ett liknande sätt måste det "vi" som används i de voice-over-puffar för nästa *Dokument utifrån* som sker i slutet av varje sändning av programmet år 2006 tolkas som ett nationellt bestämt "vi svenskar", även om det också – utan kartor och befintlig programstruktur – skulle kunna betyda enbart "vi som tittar på *Dokument utifrån*". Termerna "vi" och "oss" används genomgående i minnesprogrammet. Låt mig ta några exempel: "Rätt så ofta så har vi varit tidiga eller först med information" sägs det i relation till en svenskproducerad dokumentär som tog upp problem rörande vapen i USA långt före det togs upp i USA av Michael Moore. Återigen är vi ett dubbelsidigt här; "vi *Dokument utifrån*" sammanfaller med "vi

svenskar”. ”I det här programmet så har vi sett det som vår uppgift att skildra hur människor har det i andra kulturer och kanske framför allt i tredje världen” säger Olof Dahlberg vid ett annat tillfälle i programmet och implicerar därmed att programmets ”vi” kan kopplas till en specifik kultur – av allt att döma en nationell svensk kultur .

Slutdiskussion

Intresset för olika delar av världen ser sammanfattningsvis ungefär likadant ut år 2006 som det gjorde år 2000 om man ser till vilka länder som behandlas i de dokumentärfilmer som sänds. Intresset för Kina finns dock bara med år 2006 och samspelar därmed med det gradvis ökade intresse för Kina och Östasien som kan urskiljas i utrikesjournalistiken.³⁸ På ett liknande sätt samspelar det enastående intresset för Europa och europeiska länder som fanns i utbudet år 2000 med att ett särskilt fokus på Europa under tiden mellan kalla kriget och 11:e september i utrikesjournalistik överlag har kunnat konstateras.³⁹ Europafokuset försvinner efter den 11:e september då man istället i *Dokument utifrån* fokuserar mer på Kina. Detta kan ses som ett tecken på ett återgående till den polarisering som pågick i medierna under kalla krigets dagar,⁴⁰ särskilt eftersom filmerna om Europa från 2000 var anmärkningsvärt självkritiska. Detta självkritiska drag återfinns inte i materialet år 2006. Kanske har objektiv journalistik därmed inte direkt ersatts av patriotisk, såsom i den utveckling som kunnat iakttagas av mainstream-journalistiken i USA efter 11:e september, men utvecklingen pekar åt samma håll. Självkritik byts mot polarisering. Detta motsäger också den enkelriktade utveckling hos dokumentärfilmen som Nichols föreslagit (och Bruzzi kritiserat). I hans evolutionära modell följer introspektion och självreflektion efter tidigare mer auktoritära eller naiva dokumentära modus. I *Dokument utifrån* däremot följer mer polariserande dokumentärer 2006 efter den relativa introspektion som kunde konstateras i år 2000s utbud.

Förutom den delvisa introspektion som äger rum i europeiska länder år 2000 så är materialet stereotypiskt uppdelat så att interna problem förekommer i länder från den så kallade tredje världen samt i (post)kommunistiska länder. De problem som skildras i relation till västländer kommer tvärtom snarast utifrån, eller är helt enkelt placerade i nationer långt bort från hemmet. De narrativ som används för skildringar av olika nationer och de kulturer som förknippas med dem är till övervägande del också de stereotypa; något som kan ses som an-

märkningsvärt i en genre som annars bestäms av kritisk hållning och granskning. Narrativen för Japan samspelar exempelvis med allmänna "storylines" för samma land i nyhetsbevakningen, där det "konstiga", det avvikande, med landet ständigt lyfts fram.⁴¹ Uppdelningen av länder som har interna respektive externa problem korresponderar vidare med de övergripande förklaringar till skillnader mellan olika delar av världen som ges i programmen, oberoende av undersökningsåren. När händelser och fenomen i USA och Europa diskuteras i dokumentärerna impliceras de som orsakade av/beroende av enskilda personers eller myndigheters tillfälligtvis felaktiga agerande. På detta sätt kan missförhållanden lätt åtgärdas. I (före detta) kommunistiska länder däremot framställs händelser och skeenden, liksom händelser och skeenden i den så kallade tredje världen, som beroende av en viss kultur, en viss karaktär hos folket som lever där. Förhållanden i kommunistiska länder och så kallade tredje världen-länder framstår därmed som statiska och dessutom i slutändan som motiverade. Denna bild framträder trots att kommunistiska system i sig kritiserats och ifrågasätts. Det faktum att kommunism, liksom nazism, lyfts upp till ytan och granskas, till skillnad från kapitalistiska system, som inte framträder som system utan snarast ingår i ett slags förutsatt "common sense", leder alltså i slutändan ändå inte till att de implicerade skillnaderna mellan de kommunistiska länderna och Sverige förstås som orsakade av strukturer. Skillnaderna blir istället kopplade till en särskild kollektiv identitet hos de människor som lever där; de förtjänar i slutändan ett totalitärt system, såsom de framställs.⁴²

I denna produktion av ett slags kosmopolitiskt kollektivt minne, där Andra länders historia skrivs, legitimeras och reproduceras samtidigt ett nationellt kollektivt minne.⁴³ Detta illustreras bland annat av minnesprogrammets genomgående användande av "vi"-begreppet, vilket kan kopplas inte bara till "vi *Dokument utifrån* och våra tittare", utan också till ett nationellt svenskt vi. Detta är kanske särskilt tydligt i de puffar för nästa program som görs i slutet av varje program år 2006. Efter dokumentären om orkanen Katrina från 2006 hörs exempelvis i en voice-over till puffen för kommande program: "I nästa *Dokument utifrån* återvänder vi till USA". När det sägs att "vi" ska återvända till USA, så förutsätts det alltså att vi varit någon annanstans dessförinnan; det vill säga, vi har varit hemma och vänt; vi har gått tillbaka till vår utgångspunkt. Allt i *Dokument utifrån* pekar på att denna utgångspunkt är Sverige. Sverige som vid en första anblick verkar vara totalt frånvarande i *Dokument utifrån* är i slutändan intensivt närvaran-

de och skildrandet av andra nationer och kulturer blir medskapare till en svensk identitet i samspel med användande av vi-tilltalet, svensk voice-over, svenska sluttexter och den över lag svenska inramningen av huvudsakligen internationella och/eller icke-svenska produktioner. Om en viss kultur, förknippad med en viss nation, hyllas och förstärks i *Dokument utifrån* så är det en svensk kultur; en svensk nationalitet. Kommunicerandet av internationella dokumentärer fungerar som en ritual som legitimerar, förstärker och implicit lovsjunger hemnationen Sverige.⁴⁴ Sverige intar samtidigt en privilegierad position av att inte vara iakttaget; att inte vara granskat – utan kan tvärtemot iakta och granska (potentiellt sett) alla andra.⁴⁵

Jag är tacksam för att jag fått se var och en av de engagerade och viktiga dokumentärer som sändes i *Dokument utifrån* under åren 2000 och 2006 (inklusive minnesprogrammet) och att jag därmed fått tillfälle att både insupa kunskap om och leva mig in i många olika händelser och livssituationer. Även de svenska introduktionerna till programmen (år 2006) har varit såväl informativt kontextualiserande som empatiska. Jag måste dock samtidigt vara kritisk till den sammantagna bild av världen som tecknas när de olika dokumentärerna studeras tillsammans, i sin svenskproducerade kontext. Den bild av världen som då framträder uppvisar starka och tydliga mönster när det gäller hur olika delar av världen, och de problem som identifieras där, framställs. Det skulle förstås kunna förhålla sig på andra sätt. Kina, Bolivia och Kongo har givetvis också problem som är externa. USA och olika Europeiska länder har samtidigt också problem som är interna. Dylika problem skildras dock som regel inte i de dokumentärer som sänds i *Dokument utifrån*. På samma sätt bör såväl kapitalistiska som kommunistiska och nazistiska politiska system kunna lyftas fram i de förklaringsmodeller som tillhandahålls, och om kultur är värt att lyfta fram som förklaring till skillnader i förhållanden mellan olika delar av världen så bör det vara värt att lyfta fram i relation till *alla* länder i världen. De mönster som uppvisas kan, både när det gäller kultur/medvetna handlingar och interna/externa problem, kopplas samman med produktionsland, då den överväldigande majoriteten av dokumentärerna produceras av bolag i väst-länder.

Varje enskilt program måste i slutändan ses mot en fond av den världsbild som det bidrar till att konstruera, såsom de enskilda inslagen i minnesprogrammet i bokstavlig mening kunde ses mot en världskarta i studios fond. Världskartan spelar ju också (alternerad med en jordglob) en avgörande roll i programmets vinjetter. Därmed avslö-

jas en kosmologisk ambition hos programmet. Den värld som skrivs i *Dokument utifrån* är sammanfattningsvis en kaotisk värld; en värld av katastrofer och lögner. Paradoxalt nog framstår denna dokumentärer- nas värld samtidigt som förutsägbar och lätt att greppa. Den svenska nationella inramningen tillhandahåller ett raster som symboliskt kan läggas ut över hela världen och som gör den begriplig genom struk- turering och organisering, genom att skillnader mellan nationer, och framför allt mellan hemnationen och alla andra nationer, understryks. Med hela världen som fond, skrevs under drygt 35 år ständigt nya ka- pitel i en *Dokument utifrån*s kosmologi; kapitel som att döma av de år som undersökts här, reproducerade en vedertagen och något gammal- modig världsbild snarare än ifrågasatte den. Detta trots de motsatta ambitioner som präglat såväl genren som sådan, som majoriteten av de visade dokumentärerna.

NOTER

1. Se *Journalism After September 11*, Barbie Zelizer & Stuart Allan, red. (London & New York: Routledge, 2002).
2. Arjun Appadurai, *Modernity at Large*, (Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1996).
3. Se M.M. Bakhtin, "The Problem of Speech Genres", *The Discourse Reader*, Adam Jaworski & Nikolas Coupland, red. (London: Routledge, 1999) och Michael Gardiner, *The Dialogics of Critique: M. M. Bakhtin and the Theory of Ideology* (Lon- don: Routledge, 1992), om ämnesmässig respektive texttypsmässig bestäm- ning av genrer.
4. Kan jämföras med kategorin "expository" i Bill Nichols indelning av doku- mentära modus. Bill Nichols, *Representing Reality – Issues and Concepts in Docu- mentary* (Bloomington: Indiana University Press, 1991), 34ff. Denna katego- ri hänvisar även Lilie Chouliaraki till i *The Spectatorship of Suffering* (London: Sage, 2006), 78.
5. Se Anna Roosvall, *Utrikesjournalistikens antropologi. Nationalitet, etnicitet och kön i svenska tidningar* (Stockholm: JMK, 2005) och Anna Roosvall "Foreign News – A Flagship of the Nation in an Age of Globalization", *De/Construction of Eth- nicity and Nationhood in the Age of Globalization*, Gönül Pultar, red. (MESEA, kommande 2008).
6. Madeliene Kleberg, *Skötsam kvinnosyn. Hem- och familjereportage i svensk TV åren*

- 1956–1969 (Stockholm: JMK, 1999), 44. Se också Lennart Ehrenborg i Bo Bjelvenstam, ” – om Lennart Ehrenborg, den svenska TV-dokumentärens fader”, *Film & TV*, nr 1, 1986, 12 (återgivet i Kleberg, 44).
7. NE.se, http://www.ne.se/jsp/search/article.jsp?i_art_id=O136768&i_word=dokument%E4r (2007-12-06)
 8. Staffan Vängby, *Opartiskhet och saklighet* (Stockholm: Sveriges Radios förlag, 1971), 47 (återgivet i Kleberg, 44).
 9. PeÅ Holmquist, *Dokumentärfilmarens resa. Reflektioner kring ett trettioårigt arbete* (Stockholm: Dramatiska Institutet Film och TV, 2006).
 10. En baksida av detta är, enligt Holmquist att det blivit svårare att göra filmer som går mot strömmen och har en egen profil.
 11. I Stella Bruzzi, *New Documentary. A Critical Introduction* (London/New York: Routledge, 2000).
 12. Nichols.
 13. Nichols, återgivet i Paul Fuehrer, ”Dokumentärfilm som källmaterial”, *Bild och samhälle. Visuellt analys som vetenskaplig metod*, Patrik Aspers, Paul Fuehrer, Årni Sverrisson, red. (Lund: Studentlitteratur, 2004).
 14. Tamar Ashuri, ”Television Tension: National versus Cosmopolitan Memory in a Co-Produced Television Documentary”, *Media, Culture & Society*, vol. 29, nr 1, 2006.
 15. John Corner, *Television Form and Public Address* (London: Edward Arnold, 1995), 143.
 16. Chouliaraki.
 17. ”Difference within the semiotic” – medieringens multimodalitet – respektive ”Difference outside the semiotic” – medieringens multifunktionalitet.
 18. En tredje aspekt, estetisk kvalitet, kommer inte att studeras här.
 19. Se också Norman Fairclough, *Media Discourse* (London: Edward Arnold, 1995).
 20. Chouliaraki, 83.
 21. Se Fairclough samt Roosvall, 2005.
 22. Se Roosvall, 2005.
 23. Jag använder här narrativ såsom Ulf Hannerz använder termen ”storyline” i *Foreign News. Exploring the World of Foreign Correspondents* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 2004).
 24. Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso, 1983).
 25. Partha Chatterjee, ”Whose Imagined Community?”, *Mapping the Nation*, Gopal Balakrishnan, red. (London: Verso, 1996).
 26. Från *Dokument utifrån*, 2000-11-15.
 27. Ibid. Filmen som visas heter i original *Regret to Inform* (Barbara Sonneborn, 1998).

28. Se också Chouliaraki.
29. *Dokument utifrån*, 2000-04-05.
30. Se också Roosvall, 2005.
31. *Dokument utifrån*, 2000-08-14.
32. Ibid.
33. Se Catherine A. Lutz & Jane L. Collins, "The Color of Sex: Postwar Photographic Histories of Race and Gender", *The Anthropology of Media*, Kelly Askew, & Richard R. Wilk, red. (Oxford/Malden MA: Blackwell Publishers, 2002).
34. Lutz & Collins.
35. Se Won Ho Chang, "Images of the Soviet Union in American Newspapers: A Content Analysis of Three Newspapers", *Beyond the Cold War: Soviet and American Media Images*, Everette E. Dennis, George Gerbner & Yassen N. Zassoursky, red. (London: Sage, 1991) 82, om hur bilden av ett land är beroende av bilden av sin ledare.
36. Programmet sändes i SVT1 2006-12-28.
37. Återgivet i Bruzzi, 6.
38. Roosvall, 2005, Jaap van Ginneken, *Understanding Global News. A Critical Introduction* (London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, 1998).
39. Roosvall, 2005.
40. Se Dennis, Gerbner & Zassoursky.
41. Hannerz, 113.
42. Se också Roosvall, 2005, 292.
43. Se Ashuri.
44. Jämför med James Carey, om kommunikation som ritual, i "Mass Communication Research and Cultural Studies: An American View", *Mass Communication and Society*, Curran, Gurewitsch & Wollacott, red. (London: Edward Arnold, 1977).
45. Detta kan jämföras med Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (Harmondsworth: Penguin, 1991), om panoptismen.

Pelle Snickars

Televisionen som arkiv – om webb-tv

DET HAR HÄVDATS att Internet idag står på ungefär samma nivå som filmmediet gjorde för hundra år sedan. Då lade filmen grunden till en mediemodern utveckling som massmedialt kröntes av televisionen, en utveckling som vi idag kanske håller på att se slutet av – det *massmedi*ala är ju som bekant en tynande kategori. Megapubliker som den amerikanske televisionen till exempel upplevde under sjuttio- och åttitalen – med uppåt hundra miljoner samtida tittare – förefaller alltmer tillhöra mediehistoriens masspublika glansperiod. För mediebranschen har ju en ”stor publik” minskat radikalt i omfång. Förvisso drar den nationella televisionen fortfarande en miljonpublik¹, men yngre tittare ratar tv och väljer alltmer webben som medial kommunikationsform – och Internet är ju inget massmedium. Snarare är det en distributionskanal som tillåter användare att komma åt en mängd av högst olikartad information. Alla ser och hör inte längre som tidigare på samma sak – alla konsumerar allt möjligt. I mediekonvergens tidsålder råder därför ett slags medieutbudets diversifiering. Även de minst attraktiva medieprodukterna på webben når några promille av marknaden, för att tala med Chris Anderson.² Den mediala offentlighet vi känner från 1900-talet löser följaktligen sakta upp sig själv – i cyberrymden är det knappt någon som hör när man ropar. Kanske är det rentav så

att 1900-talets "massmedier" kommer att betraktas som en egenartad epok i förståelsen av mediehistorien framöver.

I uppmärksamheten och diskussionen kring Andersons "long tail" – hans metafor för hur Internet ökar marknaden för mediala produkter som tidigare sålt i ringa skala – har det ofta tagits fasta på begreppets potential för att förstå medielandskapets förändring. Vad som inte diskuterats speciellt mycket är "den långa svansens" funktion som ett slags metafor för hur medier *per se* förefaller stöpas om i ljuset av webbens natur. På iTunes kan man exempelvis fortfarande köpa skivor, men standardformatet för musik har förändrats – från den analoga LP-skivan, över CD:ns digitala låtsamling till dagens enskilda digitala låtfil. Som ett slags musikmedium, eller kanske snarare som en uppgraderad medial bärare, är webben såtillvida i färd med att förändra musik som medial företeelse. iTunes är ju ett mediearkiv där musik kan sättas ihop lite hur som helst. Eftersom lager- och distributionskostnaderna för immateriella digitala medieprodukter är minimala, håller webben därför på att bli en gigantisk lagerhall. "Förvaringsplats för officiella register" är just den lexikala betydelsen av grekiskans *archeion* som ordet "arkiv" härstammar från. I vanligt tal betyder termen "arkiv" å ena sidan en samling av dokument och handlingar (liksom den lokal där dessa förvaras), å andra sidan refererar "arkiv" till den institution som lagrar och vårdar dessa. Poängen är att (icke)-platsen Internet mer och mer framstår som en mediearkivarisk förvaringsplats – "a long tail" – och att de nya medieformerna i detta digitala rum alltmer ter sig som ett slags arkiv över sig själva. Faktum är att 1900-talets mediespecificitet ersatts av ett slags filbaserade mediala kluster, med diffusa gränser för var medierna egentligen börjar och slutar.

Om ovanstående förefaller suddigt och vagt kan man trots allt lägga fast att dagens användare på ett närmast paradigmiskt sätt kommit att bli dem som *definierar* de olika medieformerna på Internet. Bland de många mediala användarkulturerna på webben är YouTube på många sätt ett paradexempel, och syftet med den här artikeln är att diskutera den nya videokulturen på webben i allmänhet, och fenomenet "webb-tv" i synnerhet. I det följande handlar det om hur olika slags konvergerande rörliga bildkulturer bör förstås i relation till det digitala medielandskap som vuxit fram på Internet. "Mer än 2000 timmar TV – när du vill!" är exempelvis den devis som svt.se avslutar alla sina videoklipp med. Min hypotes i det följande är just att Internet håller på att förändra *medieformerna* i arkivarisk riktning. Men mediernas specificitet håller också på att lösas upp. Vid en första anblick fö-

refaller till exempel det som (på svenska) kallas webb-tv vara ett slags multimedium – vilket i sin tur antyder att televisionens mediespecificitet inte är helt självklar. Genom att historisera tv som medium, med särskilt fokus på tv-arkivet som ett slags programresurs, tar den här artikeln därför sin utgångspunkt i den nationella televisionens beroende av andra medieformer. Framför allt gäller det filmen – men givetvis också radion; tv var ju trots allt organisatoriskt underställt Sveriges Radio ända fram till 1992. Den tidiga televisionens beroende av filmen framträder med all tydlighet i samband med SR:s förvärv av det så kallade ”SF-arkivet”, som ingående granskas i det följande.



Bör den webbaserade televisionen ses som ett arkiv?

I televisionens början – arkivet

Långt ifrån alla program som sändes i den tidiga svenska televisionen har bevarats. Till det finns det både kulturella och upphovsrättsliga skäl, men främst beror det på tekniska omständigheter. All tv-verksamhet sköttes till en början av Sveriges Radio, från vilket merparten av de tidiga tv-arbetarna också rekryterades. Parallellt med sitt gramfonarkiv förordnade SR 1958 upprättandet av ett tv-arkiv med uppgift att spara vissa tv-produktioner. Det nya elektroniska bildmediet var alltså organisatoriskt underställt ”den gamla hederliga” radion, vilken ibland upplevdes stå ”i motsats till den äventyrliga och lätt ekvoka televisionen.”³ Tv-arkivet betraktades dock som en resurs – om än mer för framtida produktion än som egentligt arkiv över sända tv-program. Det var framför allt arkivformaten för att spara tv-program som var ett problem. Före videobandets introduktion kring 1960 telefilmades program som skulle sändas längre fram; SR hade införskaffat en telefilmtrustning 1958.⁴ Telefilmning innebar helt sonika att man med en kamera filmade av en sändning från en tv-skärm. Som producenten Torbjörn Axelman påpekade i *Boken om TV* från 1961, var telefilmen mera lämplig ”för arkivering än det mera skrymmande och dyrare videobandet.” Enligt honom var det framför allt ”praktiskt att överföra (spela över) program som skall arkiveras till telefilm, även om kvalitén därigenom blir något försämrad.”⁵

Trots att kvaliteten var dålig var telefilmen i produktionssammanhang funktionell. Precis som med vanlig film var den enkel att klippa och redigera. Videobandning av inslag, eller av hela tv-program, var däremot problematiskt då man inte kunde redigera i efterhand. Vid den här tiden betraktades därför videobandning närmast som en regelrätt direktsändning, även om programmet inte gick ut i etern. Som Dag Nordmark påpekat utgjorde filmen därför både som informationsbärare och reproduktionsmedel en naturlig del av den tidiga televisionens vardag. Redan 1957 hade tv-ledningen till exempel inrättat en särskild arbetsgrupp för att organisera den omfattande användningen av film inom företaget, och samma år upptog filmbaserade program hela 70 procent av den samlade sändningstiden.⁶

I skarven mellan femtio- och sextiotal präglades tv med andra ord av ett slags medial konvergens. Precis som tv idag uppgraderats till en ny medial plattform, flyttade filmmediet för ett halvt sekel sedan in i televisionen. Redan då konvergerade medierna, och samma slags prövande förändringsperiod som idag formar webben, präglade för femtio år sedan televisionen. Om tv idag framstår som hotat av Internet, var det filmmediet som då oroades av tv. För biografbranschen föreföll filmens rörliga bilder alltför enkelt funnit en plats i det nya bildmediet. Televisionen blev dels ett slags biograf hemmavid som Per Vesterlund skriver om i sin artikel, dels fylldes tv-tablå regelbundet av film i form av journal- och kortfilmer, filmade underhållningsprogram eller tv-teater. På fler än ett sätt var det följaktligen frågan om ett slags audiovisuell brytningstid, inte minst beträffande vilken bärare som tv-programmen sparades på, vilket i sin tur påverkade produktionen av dem.

Filmmediets funktion för televisionen hade därför utan tvivel en arkivarisk sida, men denna diskurs formulerades mer i termer av underlättad produktion än som audiovisuellt bevarande. Läser man texter från den här tiden slås man just av hur filmen å ena sidan ansågs förlegad jämfört med det nya tv-mediet, å andra sidan av hur beroende man på tv fortfarande var av de gamla celluloidremsorna. Videobandning framstod för de flesta som en mer modern televisuell teknik, och det är talande att Axelman menade att på sikt skulle videobandet nog ”innebära samma revolution för televisionen som ljudbandspe-laren gjort för radion.” Han spådde att det ännu skulle ta en tid; tekniken var fortfarande alltför dyrbar och ännu hade man (då) inte löst alla synkroniseringsproblem mellan ”direktsändning, videoband och filminslag”.⁷

Olika slags mediala bärare samsades alltså om utrymmet i tv-ar-

kivet. Medieteknologierna användes parallellt och under sextioalet spelade filmen länge en betydande roll för televisionen. Av naturliga skäl motsatte sig filmbranschen länge tv-mediet – biopubliken hade ju närmast halverats mellan 1956 och 1963. Motåtgärder och bojkotter avlöste varandra. Konflikten rörde inte bara tillgången till attraktiva spelfilmer i tv-rutan – som filmbranschen aktivt sökte förhindra – utan också rätten att visa äldre filmmaterial. När Terrafilm exempelvis avsåg att sälja sitt arkiv och visningsrätterna för sin samlade produktion till SR, bildade några andra filmbolag ett konsortium som genom stödköp förhindrade att visningsrätterna tillföll det stora radio- och tv-bolaget.⁸



På tv-arkivets hyllor – celluloid.

I andra affärer gick det emellertid bättre för SR. Strax efter nyåret 1964 befästes till exempel ”avtalet om Sveriges Radios övertagande av SF:s journalfilmsarkiv”, som *Dagens Nyheter* uttryckte det. Under nästan ett år hade Sveriges Radio och Svensk Filmindustri förhandlat med varandra om köpesskillingen av SF-arkivet. Det var en affär vars förutsättningar utförligt utretts av riksantikvarien Ingvar Andersson och ingen mindre än Harry Schein. Knäckfrågan gällde arkivmaterialens egentliga värde. Anderson och Schein hade ”sett sig vida omkring efter parallellfall, men ingenstans funnit exempel på att företag av Sveriges Radios karaktär övertagit ett filmarkiv av detta format.” Tre miljoner kronor kom man till slut överens om att arkivet skulle kosta. Vid sidan av att le hela vägen till banken, såg SF-direktören Kenne Fant ”det som ett betydande samhällsintresse att det här filmmaterialet kommer i händer som kan utnyttja det efter förtjänst.”⁹

På ett bräde införskaffade SR mer än 5.000 kort- och journalfilmer, och köpet bör just ses i ljuset av filmmediets centrala roll för televisionen. Förvärvet är också mediehistoriskt intressant eftersom SR köpte visningsrätten för allt material. Det var givetvis betydelsefullt för kommande program – ”för TV:s kulturhistoriska programproduktion [blir] SF-arkivet en ovärderlig tillgång”¹⁰ – men också för distributionen av framtidens tv skulle det visa sig. När SVT lanserade ”Öppet arkiv” både på webben och som mobiltjänst fyrtio år senare, var

det i hög grad med material hämtat ur SF-arkivet. Filmerna där skulle till och med användas som argument för hela Sveriges bredbandsutveckling.

Närmast omgående efter det att arkivet köpts in började det också användas och approprieras för programproduktion. Redan i februari 1964 visade den då fortfarande enda tv-kanalen, *Bondetåget*, *Ett program om försvarsdemonstrationen som blev ett spel om kungamakt eller folkmakt*. Med anledning av 50-årsminnet av denna beryktade demonstration 1914 hade producenten Gustaf Olivecrona satt ihop ett mediearkivariskt unikt program i vilket det var premiär för det nyinköpta SF-arkivet. ”Det här blir första gången som TV använder sig av det värdefulla historiska filmmaterial som ryms i förvärvet av SF:s journalfilmer”, påpekade *Röster i Radio-TV* i sin tablå. Det var också första gången som en historiker av facket, docent Jörgen Weibull, fick ”laborera med ett autentiskt filmmaterial”.¹¹

I påföljande nummer av *Röster i Radio-TV* slogs nyheten om SR:s förvärv upp stort. Bolaget hade införskaffat ”en guldgruva för tv-producenter att ösa ur”, och artiklarna om inköpet var naturligtvis rikt illustrerade med stillbilder ur filmmaterialet. ”1.000.000 meter film om oss själva”, var rubriken på den längsta artikeln, en text skriven av Gardar Sahlberg. Han hade sedan fyrtioalet varit anställd på SF, och producerat ett flertal kompilationsfilmer med material ur SF-arkivet. Enligt *Röster i Radio-TV* kunde Sahlberg ”arkivet på sina fem fingrar”, och han följde också personligen med arkivet in i SR, där han anställdes som ansvarig för materialets omkopiering och katalogisering. Sahlberg avslutade sin artikel genom att antyda att SR gjort en betydande kulturgärning genom att överta:

ansvaret för detta oersättliga material, som ger oss en så rikt nyanserad bild av det svenska folkets liv under mer än ett halvt århundrade. Den första uppgiften blir att konservera arkivet genom att överföra bildmaterialet från brännbar nitratfilm till brandsäker acetatfilm. Det gäller ju att föra arvet vidare till kommande generationer. Men en minst lika stor uppgift är att av stoffet skapa roande och underhållande program. Ty när SF, som så länge kärleksfullt ruvat på sina skatter, beslöt att låta det allmänna genom Sveriges Radio övertaga arkivet, var det inte minst starka motivet till transaktionen medvetandet om att denna flödande bildrikedom först tack vara televisionen kan komma hela folket till goda.¹²

Trots att det aldrig förelåg något officiellt bevarandansvar för SF-arkivet, kom SR under årens lopp att investera betydande summor i



1.000.000 METER FILM OM OSS SJÄLVA

□ Flygbaronen Calle Cederström fotograferad vid sin berömda flyguppvisning på Ladugårdsgårde 1910 – ett stycke svensk historia bevarat åt framtiden i rörliga bilder genom Svensk Filmindustris journalfilmsarkiv som nu inköpts av Sveriges Radio. Det arkivet, utnyttjat i TV för första

gången genom ett par långa journalklipp i programmet den 6 febr. om bondetåget, kommer TV-tittarna att få mycket glädje av. Och arkivets 1 miljon meter film (inköpt för 3 miljoner kronor) blir en guldgruva för TV-producenterna att ösa ur. De första bilderna i arkivet är från 1897 och där-

efter finns stora och små händelser i svenska folkets liv rikt dokumenterade. Fil. dr Gardar Sahlberg, som kan arkivet på sina fem fingrar och 1 maj övergår till Sveriges Radio, berättar här om dess tillkomst. På nästa uppslag har Röster i Radio-TV själv strövat i arkivet.

I februari 1964 rapporterade *Röster i Radio-TV* att Sveriges Radio köpt Svensk Filmindustris kort- och journalfilmsarkiv.

detta filmmaterial. Som Sahlberg påpekade var det i en första fas nödvändigt att omkopiera filmerna, vilket han för övrigt hävdade redan två år tidigare i ett PM ”angående Svensk Filmindustris journalarkiv”¹³. Masterkopior, duplikatnegativ och 16 mm kopior framställdes – och senare även VHS-kopior. SF-arkivet innehöll inte bara SF-material, utan också journalfilmer från Nordisk Tonefilm, filmer från Statens järnvägar, och en rad produktioner från filmbolag som Artfilm, Kinocentralen och Tullberg Film. Eftersom tanken från SR sida var att använda det kulturhistoriskt unika filmerna i olika tv-produktioner, kom de att ingående katalogiseras under ledning av Sahlberg. Det var ett arbete som tog år i anspråk, och vissa av katalogposterna vittnar om att arbete fortfarande utfördes i slutet av sjuttioalet.¹⁴

I sina memoarer *Från television till ökad sändningstid* har tv-produ-

centen John Sune Carlson hävdade att SF-arkivet framöver just blev den "guldgruva för oss tv-producenter" som *Röster i Radio-TV* förut-sagt. Utan den nya bildkällan som ett slags televisuell resurs hade det till exempel "varit i det närmaste omöjligt" att göra program om andra världskriget, baltutlämningarna och andra centrala händelser i svensk 1900-talshistoria.¹⁵ Olle Häger har i olika sammanhang också uttryckt sig på ett snarlikt sätt, och television som arkiv förknippas nog mest med hans och Hans Villius produktion.¹⁶ Som David Ludvigsson påpekat kan man inte tänka sig deras tv-program utan tv-arkivet i allmänhet, och SF-arkivet i synnerhet.¹⁷ Arkivet på tv organiserades just som ett hjälpmedel för programmakare, och speciellt SF-arkivet tillförde televisionen ett kulturellt kapital som emellanåt uppgraderade tv till en konstform. Arkivet stod givetvis också för ett finansiellt kapital, och framför allt SF-arkivets material kom under sjuttio och åttio-talen att ingå i en mängd internationella tv-produktioner. Ändå upplevde SF-arkivet som vi skall se nedan, sin verkliga renässans i och med lanseringen av "Öppet arkiv" på webben 2005. Här remedierades de gamla journalbilderna i ett nytt medialt gränssnitt, ofta i oredigerat skick vilket inte var brukligt i klassiska tv-sammanhang. "Först ut journalfilmer", rapporterade just *Dagens Nyheter* i och med lanseringen av "Öppet arkiv" – och på webben presenterade ingen mindre än Olle Häger vad man kunde förvänta sig att hitta där.¹⁸

Vid mediehistoriens slut – Internet

Att påstå att föränderlighet karakteriserar samtidens konvergerande medielandskap är en truism av närmast banalt art. Men frågan är om det någonsin tidigare i mediehistorien existerat en brytpunkt så genomgripande som den mellan analogt och digitalt. På många sätt framstår ju 1900-talets mediehistoria som besynnerligt fullbordad. Om pressen fram till slutet av 1800-talet nästan helt dominerade medielandskapet, exploderade detta under nästa sekel i en mängd massmedieformer vilka snabbt institutionaliserades i filmindustri, radio- och tv-monopol – för att kring millennieskiftet åter sluta sig kring ett enda digitalt gränssnitt. Där pressen en gång var tidens enda – och självklara – ledmedium, är Internet nu på god väg att ikläda sig samma roll.

Prolog och epilog – kanhända alltför enkla metaforer för att beskriva något så undflyende som medier. Ändå finns det något historiskt tilltalande i att betrakta 1900-talets medielandskap som fullgånget och slutgiltigt kartograferat. Som en parafras på Francis Fukuyamas idé om his-

toriens slut, menar till exempel Lisa Gitelman i sin bok, *Always Already New – Media, History and the Data of Culture* att själva mediebegreppet håller på att förlora sin betydelse i den digitala reproduktionens tidsålder.¹⁹ På samma sätt som kalla krigets slut korade den liberala kapitalismen till segrare – och gjorde endast en ideologisk hållning gångbar – kommer den digitala konvergenskultur som frodas på Internet att innebära att mediehistorien helt sonika upphör. Kopplingen är inte så besynnerlig som man först kan tycka. Internet/Arpanet konstruerades ju som det optimala mediet. Som distributionsform för information skulle dess digitala nätverk överleva även ett fullskaligt kärnvapenkrig.

Men är det verkligen så att mediehistorien håller på att slut? Ja, en följd av den digitala produktionen av tidningar, fotografier, musik och tv-kanaler, samt förstas distributionen av dem över webben, är ju att skillnaderna mellan de olika medieformerna håller på att försvinna. Begreppet mediespecificitet börjar helt enkelt bli musealt. På webben är alla medier grå, eller rättare sagt, på webben finns vid närmare betraktande inga medier alls – bara filer med matematiskt kodad information. I takt med att 1900-talets specifika medieformer konvergerar ersätts de av yteffekter av algoritmer – det vill säga av olika slags programmerat innehåll bestående av text, ljud och (rörlig) bild. Fylld av binära filer är webben den enda kommunikationskanal som blivit kvar, och till sist verkar Marshall McLuhan alltså fått rätt. Givetvis är det fortfarande så att man kan skönja de gamla mediernas uttryckssätt och formspråk på Internet – webben har ju remedierat dem från äldre medieformer.²⁰ I sinom tid lär dock fundamentalt nya sätt att se och höra prägla hur exempelvis nyheter, kultur och nöjen presenteras på webben. Följer man Gitelman kommer webbens digitala kommunikationsformer snart inte ha mycket med de klassiska massmedierna att göra. Som påtalats är olika former av användarbaserad interaktivitet redan den största skillnaden mot hur massmedier tidigare presenterade sitt innehåll.

När det gäller rörlig bild är det mest omtalade exemplet på denna nya användarbaserade mediekultur på webben givetvis YouTube – en sajt som genomgått en remarkabel förändring bara under det senaste året. I *The Long Tail* skriver Chris Anderson till exempel ingenting om YouTube, sajten hade nämligen inte startat när boken kom ut. Det var faktiskt så sent som i februari 2005 som sajten lanserades. YouTube tillät användare att på ett enkelt sätt ladda upp sina egna videor och populariteten visste inga gränser. Lite mer än ett år senare köpte Google sajten för den svindlande summan av 13 miljarder kronor, och det vid en tidpunkt då videoinnehållet fortfarande mest bestod av

hundar som åkte skateboard eller glada amatörer som sjöng karaoke framför sin DV-kamera. Men den användarbaserade webb 2.0 förändrade sig vidunderligt snabbt. På två år gick YouTube från att ha varit en sajt som mest innehöll amatörvideos, till att bli ett gigantiskt mediearkiv. Med sina 40 miljarder klipp är sajten idag världens största audiovisuella arkiv. Mediematerialet ses dagligen hundratals miljoner gånger om, och beräkningar som gjorts tyder på att omkring 95 procent av allt material som laddas upp iakttas av någon – vilket är tvärt emot hur traditionella mediearkiv används. YouTube är därför det kanske bästa exemplet på Andersons långa svans, där även det minst populära materialet används vid något tillfälle.

Till skillnad från 1900-talets medier framträder YouTube som medium först när sajten används. Genom att söka och klicka sig fram i sajtens hyperlänkade och socialt taggade struktur – en struktur som skapats av samma användare som nyttjar sajten – är det användaren som definierar mediets form. Allt eftersom denne klickar sig vidare fylls sajten interaktivt av innehåll som väljs ut. Det är i så måtto omöjligt att arkivera YouTube. Som medieform är sajten nämligen själv ett arkiv. Det går därför strängt taget inte heller att beskriva vad YouTube innehåller – sajten inrymmer nästan allt. Formatet är genomgående några minuters mediematerial, och förmodligen håller YouTube på att sätta en ny standardlängd för webbaserad media. De korta klippen tillåter dels användaren att sätta ihop sin egen tablå eller ”video-program”, dels griper denna programmeringsprincip mediehistoriskt tillbaka på den tidiga filmens eller vaudevillens nummerbaserade förevisningar. Liksom på webben utgjordes då helheten av olika sammansatta delar, vilket i sin tur lade grunden för både journalfilmens strukturering i olika inslag, och senare radion och televisionens tablåstruktur.

Det korta formaten på YouTube – som för övrigt också påminner om sjutums-singeln – har gjort att användarkulturen blomstrar. Ungdomar producerar korta ”mashup”-videos av redan existerande mediematerial, och andra försöker skaffa sig uppmärksamhet genom att uppträda hemmavid. Eftersom distributionskostnaden är noll lämpar sig YouTube dessutom för att pröva olika slags mediala affärskoncept i en närmast ändlös rad av experiment kring vad som kan tänkas bli populärt.²¹ På YouTube finner man därför som bekant det mesta, från populära musikvideor till allehanda politiska budskap. Omtalat är bland annat Tony Blairs videohälsning till Nicolas Sarkozy i maj 2007, strax efter att den senare vunnit presidentvalet i Frankrike.²² Vid sidan av att vara den perfekta PR-kuppen tilläts Blair säga precis

vad han ville till Sarkozy. Budskapet klipptes inte ner och filtrerades genom någon tv-kanal, utan kontrollerades av premiärministern själv och hans medarbetare. Det talas följaktligen om 2008 års amerikanska presidentval som "the YouTube presidency", och för alla kandidater är det självklart att använda sig av sajten som ett slags politisk plattform – inte minst för att nå en yngre generation väljare.

Grunden för YouTube är på många sätt webbens polaritet mellan nya och gamla medieformer. Det har å ena sidan blivit så enkelt att ladda upp material att vem som helst kan göra det – "broadcast yourself" är ju YouTube's devis. Å den andra sidan har sajter med professionellt mediematerial också börjat anamma denna produktionsprincip eftersom den är kostnadseffektiv. Visst extramaterialet på svt.se, bland annat barnproduktioner inom ramen för Bolibompa, skiljer sig inte nämnvärt från de amatörvideos som laddas upp på YouTube. När SVT till exempel låter unga reportrar åka ut till förskolor och spela in "Mitt dagis" – ett treminuters "tv-program" där små barn får presentera sitt dagis – är det formmässigt samma slags hemmaproducerade video som användare laddar upp på YouTube. Sajten präglas därför varken mer eller mindre av amatörmaterial – den utmärks av både amatörism och ett professionellt utbud. I mars 2007 upprättade YouTube till exempel ett samarbete med BBC kring att presentera en del av det brittiska bolagets arkivmaterial,²³ och sedan dess har YouTube konstant adderat nya partners – idag finns det fler än 250 stycken innehållsleverantörer, från musikbolag till idrottsorganisationer. Warner har exempelvis sin egen kanal på YouTube liksom både NBA- och NHL-video. Merparten av de större tv-kanalerna finns också representerade – som bekant även SVT.²⁴

De här samarbetena har varit ett sätt för YouTube att tackla de ständiga juridiska överträdelserna som användare av sajten gör sig skyldiga till. Nyligen tog man också fram ett antipiratprogram för att lokalisera upphovsskyddat material. Men det verkligt intressanta är att aktörer som åtalat YouTube, samtidigt har etablerade samarbeten med sajten – alla vill ju vara där användarna är. Så är till exempel fallet med det franska nationella mediearkivet INA – en organisation som både stämt och samarbetar med YouTube på samma gång. Om förhållandet mellan amatörism och professionalitet ständigt omförhandlas på YouTube, gäller det såtillvida även den amorfa gränsdragningen mellan legal och illegal medieverksamhet.

Mängden rörliga bilder på YouTube är på många sätt ett kulturellt fenomen utan like i mediehistorien. Men faktum är att en samstämmig analytikerkår menar att Internet präglas av ett lavinartat, ökande utbud av

rörliga bilder. I rapporten "Film utanför filmen" påpekas att "nästan 25 miljarder videoklipp strömmades från amerikanska medie- och underhållningssajter under 2006, en ökning med 39 procent jämfört med föregående år"²⁵ Tillväxten är så hög att Internets bandbredd hotas om utvecklingen mot mer rörlig bild fortsätter i samma rasande takt. För en tid sedan rapporterades det till exempel att de 100 miljoner videoklipp som varje dag ses på YouTube tar lika mycket bandbredd i anspråk som hela Internet använde år 2000.²⁶ Och värre lär det bli – nyligen aviserade YouTube att sajten snart kommer att erbjuda högupplöst videomaterial.²⁷

Television på webben

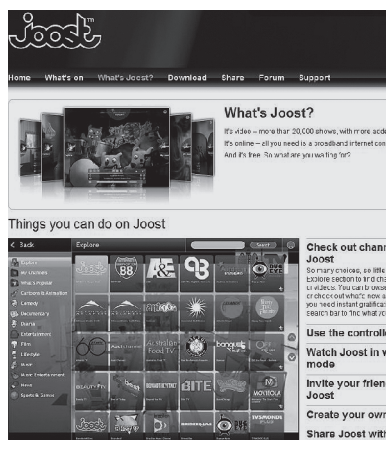
Att analytiskt försöka bringa klarhet i de olika rörliga bildkulturerna på webben är närmast ogörligt. När det gäller den webbaserade televisionen är det emellertid något enklare, även om begreppsfloran där också är minst sagt prunkande: TOD, iptv, VOD etcetera. För det första kan man numera på ett enkelt sätt titta på vanlig tv på sin dator genom en programvara som exempelvis Hauppauge Wintv och medföljande antenn (eller direktkoppling till tv-uttaget) som ansluts till datorns USB-port – "television on the desktop (TOD)". För det andra existerar sedan en tid IP-nummerbaserad tv, och för det tredje brukar man tala om interaktiv webbaserad tv – "video on demand (VOD)". I televisuella sammanhang har webben just fått ett slags reprisfunktion, och samtidigt håller tv-klippet på att skapa ett nytt sätt för användaren att sätta ihop sitt eget program. Det svenska begreppet "webb-tv" är mer eller mindre synonymt med "video on demand", men materialet på YouTube skulle exempelvis också kunna beskrivas som det. Just televisionen förefaller vara ett av de "gamla" medier som kanske mest påverkats av den digitala utvecklingen. Bildkvaliteten kan förvisso ännu inte mäta sig med den klassiska televisionens, vilket till exempel är en avgörande skillnad gentemot radion där sändningar distribuerade över webben inte alls skiljer sig i kvalitet. Men även om webbradio blivit populärt, kan det inte konkurrera i popularitet med den nya datorbaserade televisionen. Det har dels att göra med den visuella kultur vi lever i, dels på det sätt som webb-tv lierat sig med den övergripande videokulturen på Internet vilken ju luckrat upp gränserna mellan video- och tv-mediet.

Webb-tv är idag en storindustri. I oktober 2007 presenterade exempelvis bolaget Mediavision en rapport om tv-tittandet på Internet. Omkring tio procent av svenskar mellan 15 och 74 år – i siffror omräk-

nat till ungefär 700.000 personer – såg då på webb-tv varje dag. Summerat över en vecka hade nästan tjugo procent av landets befolkning sett på webb-tv. ”Mediavisions analys visar att en mycket stor grupp uppskattar att titta på webb-TV, både ’klipp’ och hela program”, påpekade bolagets chef Marie Nilsson. ”Ganska många säger redan att webb-TV delvis ersätter traditionellt TV-tittande. Man uppskattar att friare kunna välja både innehåll och tittartid. För TV-kanalerna kommer webb-TV att bli allt viktigare [och] för många tidningar är webb-TV ett nytt sätt att presentera innehåll.”²⁸

Samtidigt lär Bill Gates vid World Economic Forum i Davos våren 2007 påtalat att ”om fem år kommer folk att skratta åt den tv vi har idag”.²⁹ Beträffande framtidens webb-tv brukar amerikanska Hulu.

com eller svenska Joost.com ofta lyftas fram. Den senare är en sajt, eller rättare sagt ett mjukvaruprogram, som erbjuder hundratals kanaler gratis. Grundarna är samma personer som utvecklade Skypes webbteleni, och återigen konvergerar kommunikationsformerna. Joost gör reklam för sin programvara i termer av ”a new way of watching TV on the Internet”³⁰ Joost fördelar gentemot tv-klipp som ligger utspridda på olika tv-kanaler eller innehållsproducenter, är att man erbjuder en mer traditionell tv-upplevelse – även om den



Joost.com – framtidens tv?

sker framför datorn – där tittaren/användaren kan surfa mellan hundratals program. Skall man tro *Svenska Dagbladet* handlar Joost dock inte bara om underhållning – i maj 2007 menade tidningen på sin ledarsida att med Joost och andra mediala aktörer kommer fler röster ”att kunna göra sig hörda i samhällsdebatten. Få föregivna sanningar kan räkna med att stå oemotsagda, få perspektiv förblir ouppmärksamade. Det kan ha sina risker, men på pluskontot står en vitalisering av det demokratiska samtalet.”³¹

Det kanske mest intressanta med den nya webbaserade televisionen är att tv inte längre är något som enbart tv-kanaler ägnar sig åt. Webb-tv finns idag överallt. På företaget Qbricks hemsida – ett bolag som menar sig vara ”Nordens ledande leverantör av streaming media tjäns-

ter” – länkas det exempelvis till Svenska Spels webb-tv, klädföretaget Björn Borgs streamade material eller Vingresors satsning på webb-tv. Det är alltså inte bara traditionella tv-kanaler som använder webben som televisuell distributionsform. För en tid sedan rapporterade exempelvis *InternetWorld* att 30 av Sveriges 50 största dagstidningar redan påbörjat sändningar med webb-tv på respektive hemsida.³² Å ena sidan är webb-tv en del av ett slags större medieindustriell rörelse som håller på att stöpa om dagspressen till mediehus, å den andra sidan kan man betrakta den webbaserade televisionen som en logisk förlängning av det klassiska tv-utbudet. Men webb-tv är framför allt något man inte längre behöver en tv-station för. Precis som det inom musikindustrin inte längre förefaller behövas några skivbolag, håller tv-kanaler kanske på att bli obsoleta. Vilket starkt varumärke som helst kan starta en egen ”tv-kanal” – Strix lär exempelvis fundera i de här banorna. Varför skulle egentligen deras produktioner visas på SVT eller TV4? De kunde ju få in annonsintäkter direkt genom att streama sina egenproducerade program från strix.se.

Televisionens förändrade interaktiva roll på webben skapar med andra ord oklara gränser för tv-mediets omfattning. Man kan till exempel fråga sig vad som *de facto* är ”television” på webben? Webb-tv framstår ju på många sätt som en neologism som är lika mediehistoriskt förutsägbart som den är intetsäggande. Är webb-tv de rörliga bilderna som streamade strömmar genom webbläsaren, eller är det den mediala kontext

av bilder, ljud och text som presenteras på respektive kanals, tidnings eller företags hemsida? Webb-tv används dessutom på ett ofta förvirrande sätt, inte minst i sammanhang då begreppet blivit närmast synonymt med en samling videoklipp. Sajten webb-tv.nu erbjuder till exempel rörligt bildmaterial från så vitt skilda källor som SVT, Axess TV, YouTube och Stage6 – den sistnämnda sajten beskriven som ”a place for people who love video.” Och det rörliga bildmaterial som Sveriges mest populära sajt aftonbladet.se erbjuder som webb-tv, är faktiskt lika intressant som problematiskt att beskriva i tv-termer. Faktum är dock att aftonbladet.se har nästan tre gånger så många webb tv-tittare per vecka som SVT. Å ena sidan är tv-inslagen på aftonbladet.se inbäddade i modersajten, å den andra sidan öppnar



Vad är egentligen ”webb-tv”?

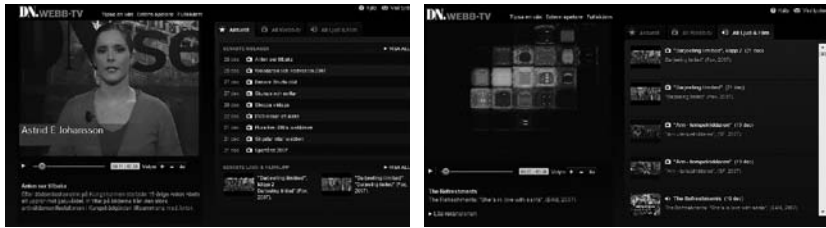
sig ett nytt fönster i browsern – ett slags tv-ruta om man så vill – med själva bildmaterialet. Innehållet är en blandning av högt och lågt, smalt och brett; här samsas ”Mitt klipp – bli Sveriges nya videostjärna” med de senaste internationella nyhets-händelserna, i regel iscensatta med material inköpt från olika bildbyråer. Alla klipp i spelaren inleds dock med reklam som användaren inte kan spola förbi.

Snarare än regelrätt tv består det rörliga bildmaterialet på aftonbladet.se av en mycket omfattande samling videoklipp. Poängen är emellertid att begreppen i den här nya mediekontexten förlorat sin värde. Att aftonbladet.se valt att kalla sin videoapplikation för webb-tv beror ju främst på att användare vet vad tv är för något. Webb-tv har därför i det här sammanhanget egentligen ganska lite med traditionell tv att göra; den webbaserade televisionen är helt enkelt en fundamental annorlunda medieform än den klassiska televisionen. Termen ”video” är också förvillande, och utan att gå in i detaljer, så refererar den mer till DV-inspelningar än klassiska VHS-tejper. Samma knepiga blandning av rörligt bildmaterial möter också användaren i ett mer kvalitativt nyhetsorgan som dn.se. DN:s webb-tv är stramare än videoapplikationen på aftonbladet.se, och man har till exempel valt att i spelaren inkludera ett slags hallåa som ofta inleder de olika videoinslagen. Materialet består av en del nyhetsinslag av aktuell karaktär, men spelaren rymmer framför allt kommentarer av tidningens journalister kring diverse händelser och företeelser, samt klipp och ”teasers” för kommande filmer och ny musik. I det sistnämnda fallet blir just termen webb-tv synnerligen missvisande eftersom det enbart är frågan om ljud som spelas upp, och här är det uppenbart för vem som helst att detta knappast är television.

Hur som helst, den stora fördelen med att titta på tv på datorn är för-



Sveriges mest populära webbsajt – aftonbladet.se.



DN:s webb-tv är stramare än aftonbladet.se – men på vilket sätt är egentligen The Refreshments senaste låt tv?

stås att man kan titta när man vill. Enligt undersökningsföretaget Mediemätning i Skandinavien (MMS) är den allra viktigaste anledningen till att människor tittar på tv på webben att de själva kan välja när de vill se program. Uppemot 75 procent av tillfrågade i olika undersökningar anger just denna interaktiva styrning av utbudet som den främsta källan till webbens arkivariska lockelse. ”Tittarna tar kontrollen” var just rubriken på en artikel i *Svenska Dagbladet* i maj 2007: ”om tv:n skall överleva måste den bli kompis med Internet och, än viktigare, med tittarna.”³³ Det är än så länge mest unga tittare som använder webb-tv, men nästan en femtedel av ungas totalkonsumtion av rörliga bilder sker redan nu på webben. Bland äldre tittare är siffran betydligt lägre; MMS anger att bara tre procent där tittar på webb-tv.³⁴

I mer medieteoretiska termer skulle det kunna hävdas att det som främst karakteriserar webb-tv dels är dess användarstyrning, dels dess arkivariska form. Uppgraderad till en ny medial plattform är tv därför inte vad det en gång varit, och framför allt inte televisionens arkiv. Den klassiska tv-tablå som Anna Edin skriver om i sin artikel, har på webben uppgraderats till att gälla vilka tider som helst. Där har tv-utbudet blivit snabbare och mera sökbart, ”mer styckningsbart och utan tablåläggarnas tidsdiktatur. Det icke-linjära tittandet regerar – och tittarna gillar det.”³⁵ Den webbaserade televisionen tillåter såtillvida tittaren/användaren att sätta ihop sin egen skraddarsydda tablå. Här är det i regel inte längre tv-program som utgör den minsta beståndsdel, utan fastmer nyhets- eller nöjesinslaget som enskilt videoklipp. Den webbaserade televisionen bör därför betraktas som ett interaktivt arkiv. Förvisso kan traditionell tv också ses som ett slags arkiv; för många tv-kanaler har ju programarkivet tjänat både som en resurs för produktion och som uppsamlingsplats för mediets samlade produktion. Men snarare än att vara en sändare av enskilda program eller av ett televisuellt flöde som den klassiska televisionen, är webb-tv till sin

faktiska natur ett arkiv. Som medieform utgörs helt enkelt den webbaserade televisionen av mediala kluster av inslag, vilka kan ses hela tiden, dygnet runt från vart som helst på jorden. Televisionen som arkiv skall därför inte förstås metaforiskt utan helt bokstavligt – på webben *är* tv ett arkiv. Följaktligen är webb-tv ett av de främsta exemplen på hur Internet håller på att förändra de klassiska medieformerna i en arkivarisk riktning.

Öppet arkiv & SVT Play

Att den webbaserade televisionen är ett arkiv framgår med all tydlighet om man tittar närmare på svt.se och dess utveckling. Sajten har tillhört de absolut mest populära i Sverige de senaste åren. I mätningar är aftenbladet.se alltid störst, sedan följer ofta eniro.se, blocket.se eller expressen.se – men svt.se ligger i princip alltid bland tio i topp.³⁶ Sveriges Televisions första webbplats lanserades 1995, och det är symptomatiskt att *Rapport* var ett av de första tv-programmen med egen hemsida. Nyheter på webben – liksom pornografisk video – har alltsedan mitten av nittioalet drivit på den tekniska utvecklingen av webbens rörliga bildkulturer. Det tog emellertid ganska lång tid innan SVT på allvar började att lägga ut sina nyhetssändningar på Internet – först i oktober 2003 kunde användare exempelvis kontinuerligt se *Aktuellt* på webben. SVT förefaller såtillvida länge haft problem med att formulera vad man egentligen skulle ha svt.se till. Under 2002 lanserade man till exempel en ny hemsida, en sajt som dock fick hård kritik. *InternetWorld* menade bland annat att sajten det året var Sveriges sämsta. ”Amatörmässig design, märklig navigering och buggiga gratis-kript”, var en del av den minst sagt nedriga motiveringen.³⁷

Året därpå gjordes sajten om igen, nu med en tydligare publicistisk idé. Efter *Aktuellt* började man också lägga ut *Rapports* samtliga sändningar. I samma veva gjorde ordförande för regeringens IT-politiska strategigrupp, Christer Sturmark, ett utspel: ”gör Sveriges Televisions och Sveriges Radios arkiv tillgängliga på Internet.” I *Ny Teknik* i december 2003 menade Sturmark att dessa arkiv skulle kunna bli en ”killer application” i utbyggnaden av landets bredbandsnät.³⁸ Det förefaller som om Sturmark var den första att formulera idéer om att presentera public service-arkiven på webben, samtidigt var hans utspel en del av en trend i att göra mediearkiv tillgängliga online. I Sverige lanserade till exempel SR i maj 2004 ”SR Minnen”, en digital arkivkanal ”med pärlor handplockade ur Sveriges Radios arkiv ... I SR Minnen hör du

underhållningsprogram, uppläsningar och radioteaterns föreställningar. [Där] sänds också samhällsdebatter från förr som ger perspektiv på nutiden och nyproducerade, tillbakablickande program.”³⁹

Under hösten 2004 bildades SVTi – SVT interaktiv – för att ta hand om utbudet på sajten svt.se, och inte minst dess strategiska utveckling. Arkivet sågs här som en resurs, och ungefär samtidigt beslutade Christina Jutterström att dra igång projektet, ”Öppet arkiv”, för att tillgängliggöra en del av tv-arkivets material på Internet.⁴⁰ I november det året kom också frågan om ett ”online-arkiv” att debatteras i *Computer Sweden* och *Dagens Nyheter*. Ånyo var det Christer Sturmark som gjorde ett utspel, och här drogs även Statens ljud- och bildarkiv (SLBA) in i debatten. Enligt uppgift var SLBA ”en av landets mest anonyma myndigheter [trots att hela] Sveriges Radios och Sveriges Televisions material [finns] samlat [där], dag för dag, månad efter månad och år efter år.” Sturmark argumenterade för att detta statliga arkiv borde digitaliseras, dels för att rädda ”ett kulturarv från förstörelse”, dels för att skapa ”Sveriges mest attraktiva bredbandstjänst”.⁴¹

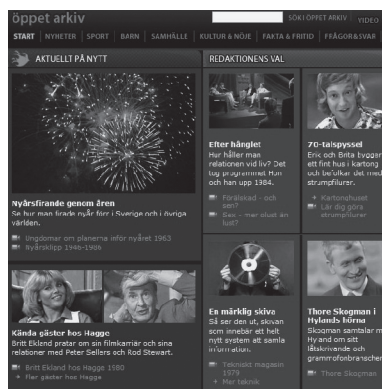
Sturmark hade möjligen rätt i SLBA:s oansenlighet, men hans polemik var också missvisande. På SLBA hade man nämligen under flera års tid digitaliserat SF-arkivet, och resultatet, databasen Journal Digital, var just embryot till den bredbandstjänst Sturmark efterlyste. I en presentation av Journal Digital någon vecka senare i *Dagens Nyheter* menade just chefen för SLBA, Sven Allerstrand, att man borde lägga ”ut allt gratis på nätet åt svenska folket, det är vårt gemensamma historiska minne. Med den nya digitaltekniken går det att distribuera journalfilmerna vart som helst där det finns bredband och en dator.” Problemet var att SLBA inte ägde rättigheterna till filmmaterialet utan givetvis SVT. Arkivchefen där, Eva-Lis Green, menade dock att ”det finns skilda intressen för hur SVT:s arkivmaterial ska bli tillgängligt.” För SVT:s del var frågan uppenbarligen kopplad till hur mycket av bolagets övriga programarkiv som var tänkt att presenteras på webben. SVT:s svar på Allerstrands propå blev därför – ”vi avvaktar”.⁴²

I *Computer Sweden* hade parallellt den nya chefen för SVTi, Lena Glaser, också svarat på Sturmarks utspel. ”Content is king? utropar [Sturmark] och föreslår att SVT och SR ska lägga ut sina arkiv på nätet. Detta skulle driva bredbandsutvecklingen i Sverige framåt.” Glaser höll med och hävdade – lite på trots mot Green – att ”öppna arkiven är något SVT länge har velat göra.” Glaser menade att ”interaktivitet” var ett nyckelord i sammanhanget. ”Vi vet att publiken själv vill välja inte bara när den ska titta på ett program, utan också var den

ska göra det och därmed hur (via vilken teknisk plattform) materialet behöver göras tillgängligt.” Emellertid fanns det två problem. För det första gällde det frågan om vad SVT hade rätt att visa på webben, något som även Green varit inne på. Och för det andra var ”kostnaderna för att leverera skraddarsytt innehåll i digital form stora, och det är oklart hur SVT ska täcka kostnaderna.” Glaser underströk dock att SVT faktiskt var på god väg att bygga ett tv-arkiv på webben. Redan då gjordes faktiskt omkring 1.000 timmar rörligt bildmaterial varje månad tillgängligt på svt.se. Alla rättighetsklarerade program presenterades där i 30 dagar – en princip som fortfarande gäller – i enlighet med en avtalslicens tecknad med olika upphovsrättsorganisationer. Glaser avslutade därtill sin artikel med den glädjande nyheten att SVT nu äntligen skulle öppna sitt gamla tv-arkiv – åtminstone på glänt. ”Efter årsskiftet lanserar vi en första version av Öppet Arkiv [...] där vi lägger ut [äldre] material som SVT har rättigheter till.”⁴³

Applikationen Öppet arkiv fick just sin premiär i mars 2005. Ansvarig för uppbyggnaden under vintern var Stefan Kervefors, som i första hand ägnade sig åt att konstruera en praktisk fungerande sajt. En tid efter det att sajten lanserats rekryterades André Wachholz som ny projektansvarig för att popularisera arkivet. Öppet arkiv fick också mycket publicitet – både i dags- och branchpress. *Dagens Nyheter* menade till exempel ”att det var en guldgruva för dem som gillar att loda bland gamla journalfilmer”⁴⁴, och *PC för alla* påpekade att bland ”40 timmars video uppe på SVT:s webbplats” finns bland annat bilder från ”Norr-malmstorgsdramat 1973 och Estoniakatastrofen 1994.”⁴⁵ Som påtalats tidigare presenterade Öppet arkiv en hel del journalfilmsmaterial ur det gamla SF-arkivet. Ett problem var dock att trots att SVT ägde journalmaterialet så innehöll veckorevyerna musik. Det var därför tvunget att teckna separatavtal med Stim.

Rättighetsfrågor samt teknisk överföring av gamla film- och videoformat gjorde att Öppet arkiv växte förhållandevis långsamt. André Wachholz har hävdats att det tidskrävande – och emellanåt ogörliga – rättighetsklarerandet gjorde



I mars 2005 lanserade svt.se webbapplikationen Öppet arkiv.

att redaktionen ibland hade känslan av att man skapade ett slags falsk tv-historia.⁴⁶ Eftersom visst material inte gick att visa reducerades understunden tv-bilden av det förflutna till sådant som *de facto* gick att visa. Sajtens popularitet steg dock, och snart var det möjligt att se Öppet arkiv både på SVT:s mobilportal och som podd-tv. Öppet arkiv hade också stor del i att svt.se av *InternetWorld* blev utsedd till årets svenska sajt 2005 – en stark uppryckning sedan debaclet tre år tidigare. Under SVTi hade svt.se blivit mycket mer än enbart ett komplement till kärnverksamheten. Hemsidan omfattade omkring 200 subsajter, med ungefär två miljoner unika besökare varje månad – vilka tittade på inte mindre än fem miljoner tv-klipp. Ett år efter att Öppet arkiv lanserats hade sajten till exempel i genomsnitt 180.000 enskilda besök i månaden. Framför allt var arkivet populärt på landsbygden, där användare uppskattade lokala inslag ur tv-historien. Omkring 2.000 tv-inslag ur arkivet fanns då att se på Öppet arkiv, och nästan varje dag presenterades nytt material.⁴⁷

Begränsningarna i Öppet arkivs verksamhet, framför allt beträffande rättigheter, gjorde dock att SVT i januari 2006 gjorde ett medialt utspel där man gick ut med att man skulle vilja ta betalt för nedladdning av material ur arkivet. Allt tv-material på svt.se hade tidigare varit gratis, men att finansiera arkivverksamhet på webben var dyrt. Öppet arkivs tv-material gick bara att streama i datorn, men nu ville SVT alltså öppna upp för användare att ladda ner tv-program mot betalning. ”Det är en viktig fråga för framtiden”, menade programdirektören Leif Jakobsson. ”Vi vill finnas där publiken finns, men nedladdning är en individualiserad tjänst som för med sig extra kostnader för bland annat distribution.”⁴⁸ Bakgrunden till utspelet var att SVT i en skrivelse riktad till den statliga ”Kommittén om radio och TV i allmänhetens tjänst” föreslagit att företaget skulle ges rätt att ta ut avgifter för vissa elektroniska tjänster, framför allt i samband med att SVT:s arkiv digitaliserades. Att tillgängliggöra stora delar av programarkiven var enligt SVT förenat med stora kostnader. Ambitionen förefaller därför ha varit att starta en särskild webbtjänst, ett slags ”on-demand-arkiv”, som det skulle vara möjligt för publik/användare att ta del av på begäran. Enligt SVT borde en sådan tjänst inte finansieras med licensmedel, utan med avgifter från dem som köpte tjänsten.

I mars presenterades kommitténs regeringsförslag till riksdagen i form av propositionen: ”Viktigare än någonsin! Radio och TV i allmänhetens tjänst 2007–2012”. Beträffande public service-bolagens arkivverksamhet, och de avgiftspropåer som gjorts menade propositionen:

Tillkomsten av det programmaterial som finns i arkiven har möjliggjorts tack vare ett inflöde av TV-avgiftsmedel från allmänheten. Bevarandet och tillgängliggörande av programföretagens programarkiv är att betrakta som en del av public service-uppdraget och bör därför i första hand bekostas med TV-avgiftsmedel. Regeringen anser också att arkivmaterial i så stor utsträckning som möjligt bör erbjudas avgiftsfritt. I samband med att upphovsrättskyddat material görs tillgängligt uppkommer dock särskilda kostnader för programföretagen. Det är rimligt att programföretagen kan finansiera detta genom att användaren betalar en avgift.⁴⁹

Direktiven var med andra ord knappast glasklara. Men de öppnade trots allt upp för SVT att starta arbetet med att på sikt erbjuda tv-material ur sitt arkiv mot viss betalning. SVT:s strategichef Jan Peterson har också bekräftat att det 30-dagarsarkiv som nu finns på svt.se framöver med all sannolikhet kommer att uppgraderas och kompletteras med ett slags ”on-demand”-tjänst.⁵⁰

Hur som helst, under 2006 fortsatte SVTi med att på olika sätt uppgradera svt.se. Den största förändringen skedde mot slutet av året då bolaget nylanserade sin webb-tv. Under senhösten hade SVTi beslutat om att samla ihop allt rörligt bildmaterial som tidigare låg spritt på olika subsajter på svt.se, förpacka det i ett nytt gränssnitt och komplettera med extramaterial. Det nya tjänsten lanserades i december och kallades för SVT Play, och det var framför allt själva mediespelaren som lyftes fram. För användaren fanns plötsligt mer än 2.000 timmar tv att söka bland – televisionen hade blivit ett arkiv.

SVT Play blev snabbt Sveriges största tv-tjänst på webben, och somliga kritiker menade att SVT genom sin webbsatsning till och med lyckats skaffa sig en ny medial särart.⁵¹ Visserligen hade till exempel TV4.se tagit initiativet när det gällde YouTube-liknande inslag av ”tit-

Pröva SVT Play - Sveriges största TV-tjänst på nätet
 Vår TV-tjänst på nätet har fått ett namn och en helt ny (grön) förpackning: SVT Play. Allt för att du enkelt ska hitta till Sveriges rikaste tv-utbud på nätet!

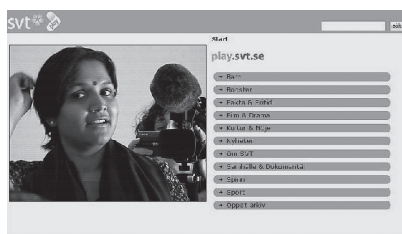
SVT Play

När du tittar på tv-program på svt.se, gör du det du via vår mediaspelare. För att göra tjänsten extra lätt att upptäcka och använda, har vi nu gjort den ett namn: SVT Play. Dessutom har vi gett den ett nytt utseende.

Hela tv-program, när du vill

Vi hoppas att du på det sättet får upp ögonen för den enorma rikedom som finns i SVT Play. Där kan du följa aktuella nyhetshändelser, titta på Ernst Bilgrens dramaserie AK3, se varje avsnitt i årets julkalender Lassekajans Berömda barn och talkshowen hos Jilde. Det gör att SVT Play kompletterar SVT:s vanliga tablå, och ger dig en upplevelse som liknar den du får i tv-soffan. När och var du själv vill!

SVT Play innehåller dock mer än så. Ofta hittar du trailers och förhandsglimtar av program som kommer, och annu vanligare är ett stort utbud bonusmaterial och klipp som producerats exklusivt för SVT Play och som aldrig visats i SVT1 eller SVT2. I Öppet arkiv kan du dessutom navigera dig fram bland minnen från SVT:s 50-åriga historia!

I december 2006 lanserade svt.se webbapplikationen SVT Play.

tar-tv” på sin sajt, därtill hade kanalen också ”varit vassare än SVT på att erbjuda webbunikt material”, åtminstone om man skall tro Martin Jönssons blogg på svd.se. Men, fortsatte han, ”det SVT har – och som nu görs ordentligt tillgängligt via SVT Play – är arkivet.” Strategin bakom SVT Play var just att tillgängliggöra precis allt som SVT hade rättigheter till, och genom detta skapa en diger databas av klipp, filmer och tv-inslag. Därmed kunde företaget erbjuda det som var nyckeln till framgång på Internet, nämligen möjligheten att söka material.

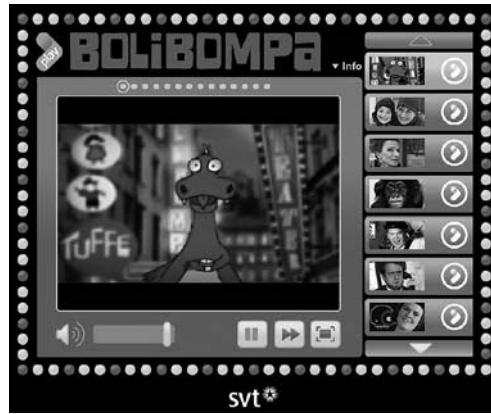
Som medieform hade Sveriges Television på webben med andra ord blivit till ett slags arkiv. Visserligen var merparten av materialet endast sök- och tittbart under en månads tid, men nytt tv-material adderades hela tiden. Det paradoxala var att SVT i samma veva slog av på publiceringstakten av nytt material i Öppet arkiv, där olösta problem kring upphovsrättsliga frågor uppgavs vara det främsta skälet.⁵² Under 2007 fortsatte SVTi att profilera SVT Play. Under året presenterade man bland annat ett samarbete med YouTube, och under hösten blev man först i Europa med högupplöst webb-tv. Samtidigt blev friidrotts-VM i Japan något av ett publikt genombrott för SVT Play som sände live på webben. Vid ett flertal tillfällen noterades mer än 60.000 samtidiga tittare/användare.

Mot slutet av året lanserades också Play Bolibompa, SVT:s första kanal på webben som både hade en rullande tablå och enstaka tv-program och klipp. ”Play Bolibompa – ny kanal, bara för Bolibompa-program ... för barn i förskole- och lågstadieåldern. I Play Bolibompa visar vi en egen sändning per vecka. Här finns några av de mest populära programmen från TV och ibland exklusiva Bolibompa-klipp. Sändningen i Play Bolibompas huvudkanal, som vi har valt att kalla den, är ungefär 60 minuter lång och byts ut varje vecka.”⁵³ Televisionen som arkiv förefaller alltså till sist upgraderats till att bli ett slags tv-program som arkiv. I Play Bolibompa fanns både en huvudsändning och olika serier av program att titta på, därtill var spelaren konstruerad så att även små barn kunde sköta den. Om något aktualiserar just Play Bolibompa tv:s förändring som medieform. Tablåstyrning och linjäritet tillhör, liksom mycket annat, tv-historien. För nästa generation kommer televisionen att med självklarhet vara ett interaktivt arkiv.

Coda

När sista handen läggs vid den här artikeln strax efter nyåret 2008 meddelar *Dagens Nyheter* att SVT i april avser att påbörja sändningar på web-

ben med nyhetsprogrammet Play Rapport. Konceptet är uppenbarligen detsamma som med Play Bolibompa, och Play Rapport kommer att ”få en egen redaktion bestående av mellan tio och femton anställda som enbart arbetar med webbsändningar.”⁵⁴ Denna satsning ligger helt i linje med Eva Hamiltons utspel under hösten att SVT 2008 enbart skulle göra finansiella



I december 2007 lanserade svt.se webbapplikationen Play Bolibompa.

investeringar på webben – 25 miljoner extra var det då tal om. Play Rapport bör just ses i ljuset av att SVT håller på att bli mer än en tv-kanal. Nyhetsprogrammet får också ett välkänt ansikte i form av Rapport-ankaret Claes Elfsberg.

Att försöka avsluta en artikel om en medial företeelse som det dagligen skrivs om är ingen lätt sak. Kring nyår läser jag Martin Jönssons alltid lika briljanta blogg om ”Reklam & Medier” på svd.se – och inser att han istället för jag får avrunda den här texten. Jönsson är en av landets skarpaste mediananalytiker; han skriver lika flitigt i tidningen och på sin blogg, som han är nyfiken på medielandskapets förändring. I september 2007 påpekade han exempelvis att det på svt.se under 2006 visades 98 miljoner webbklipp. ”I år lär bolaget hamna någonstans mellan 160 och 180 miljoner, och det är nu tydligt att nätet blivit en stor och viktig plattform – både för att se hela program som man missat och (framför allt) för den raka nyhetsförmedlingen.”⁵⁵ Liksom förra året har Jönsson för 2007 valt att sammanfatta året genom att gruppera sin blogginlägg i fyra olika kategorier. Föga förvånande handlar det andra kategorin om webben som en ny medial kommunikationskanal – ”Radiorevolt och webb tv-revolution”. Jönsson menar i sin bloggårskrönika att webb-tv under året kommit att betraktas som en ”ny huvudkanal”. ”I år storsatsade alla tv-aktörer och snudd på alla dagstidningar på webb-tv, i takt med att publikintresset exploderade, så att var tionde svensk nu ser på webb-tv varje dag.” På aftonbladet.se sprängdes uppenbarligen miljovallen över antalet tittare på en vecka, och enligt Jönsson kastade SVT ”sina gamla principer i sjön och bestämde sig för att finnas på plattform-

mar som Joost och YouTube.” Även TV4, fortsätter han, har ändrat inställning. Om Jan Scherman i februari 2007 apropå Joost interaktiva tablåer kategoriskt kunde hävda att det där tror jag ”faktiskt inte ett ögonblick på”, så har kanalen nu från ”att försöka styra nättittandet till den egna betalsajten Anytime, tvingats acceptera [webben] som en ny plattform.” Jönssons slutpoäng är att webb-tv blivit en så betydande medial kanal att ingen tv-aktör längre kan ignorera det. Och även om ”kanalerna satsar stort på sitt eget webbutbud – i TV4:s fall med försök att ta betalt för on-demand-tittandet – är publiken hejdlöst rörlig och kanalotrogen.” Att ta betalt för tv på webben kommer framöver att bli svårt; den framåtböjda upplevelsen att i en liten ruta på dataskärmen se tv kan faktiskt ännu inte på allvar konkurrera med traditionell tv. ”Trots webb tv-explosionen”, avslutar följaktligen Jönsson, ”ökade tittandet på traditionell tv med några minuter.”⁶ Det paradoxala är alltså att man mediehistoriskt inte kan lära sig något av tidigare mediala skiften. Om televisionen kring 1960 halverade biografbesöken, är det (ännu) inte fallet med webben. Trots hårdlanseringen av webb-tv betar sig folk som förr. På fasta tider sitter de bekvämt tillbakalutade framför sina tv-apparater och tittar – och nu till och med i större utsträckning än tidigare.

NOTER

1. När den här artikeln skrivs i december 2007 drar exempelvis SVT:s program *På spåret* regelbundet en publik på fler än två miljoner tittare. Statistik hämtad från <http://www.mms.se/> – [senast kontrollerad 15/2 2008].
2. Chris Anderson, *The Long Tail – varför framtidens ekonomi handlar om att sälja mindre av mer* (Stockholm: Bonnierfakta, 2007).
3. Nils Olof Franzén, Per-Martin Hamberg *et al.*, *Hört och sett – radio och television 1925-1974* (Stockholm: SR, 1974), 180.
4. Monika Djerf-Pierre & Lennart Weibull, *Spegla, granska, tolka. Aktualitetsjournalistik i svensk radio och TV under 1900-talet* (Stockholm: Prisma, 2001), 130.
5. Torbjörn Axelman, ”Producenten”, *Boken om TV*, Gert Engström, red. (Malmö: Bengt Forsbergs förlag, 1961), 145.
6. Dag Nordmark, *Finrummet och lekstugan. Kultur- och underhållningsprogram i svensk radio och TV* (Stockholm: Prisma, 1999), 192-193.
7. Axelman 1961, 145.
8. Nordmark 1999, 195.

9. "SF-journaler till TV för tre miljoner", osignerad, *Dagens Nyheter* 1964-01-04.
10. Ibid.
11. Tv-tablå, torsdag 6/2 1964. *Röster i Radio-TV*, nr. 6, 1964.
12. Gardar Sahlberg, "1.000.000 meter film om oss själva", *Röster i Radio-TV*, nr. 7, 1964.
13. Gardar Sahlberg, "PM angående Svensk Filmindustris journalarkiv 1962", Sveriges Radio Förvaltnings Dokumentarkiv "F2:3 Sahlberg". För en diskussion kring Sahlberg och detta PM, se Pelle Snickars, "Mediearkeologi: om utställningen som mediearkiv", 1897. *Mediehistorier kring Stockholmsutställningen*, red. Anders Ekström, Solveig Jülich & Pelle Snickars, red. (Stockholm: SLBA, 2005).
14. I slutet av nittiotalet gjorde SVT Arkiv och SLBA en gemensam ansökan om medel för att digitalisera "SF-arkivet". Anslag på nästan fyra miljoner kronor beviljades från Riksbankens Jubileumsfond och från Knut och Alice Wallenbergs stiftelse. Från de videoband som kopierats från de ursprungliga filmerna iordningställdes två digitala filer, en masterfil och en browsefil med högre grad av komprimering för att underlätta digital distribution genom nätverk. De digitala videofilerna sammankopplades med Tevearkivets kortkatalog, som inom ramen för detta projekt tidigare överförts till dataläslig form. I korthet, innebar det att varje katalogpost sammanfördes med den filmfil som posten beskrev, där filmen placerades som en liten klickbar ruta ovanför katalogtexten. Sedan projektet slutförts finns databasen Journal Digital tillgängligt för forskning på SLBA.
15. John Sune Carlsson, *Från television till ökad sändningstid* (Stockholm: Carlsson, 1994), 43.
16. I samband med att Olle Häger invigde Statens ljud- och bildarkivs digitalisering av SF-arkivet – databasen Journal Digital – hösten 2003, gav han till exempel uttryck för sin höga skattning av detta filmmaterial.
17. David Ludvigsson, *The historian-filmmaker's dilemma: historical documentaries in Sweden in the era of Häger and Villius* (Uppsala: Acta Universitatis Upsalensis, 2003).
18. Marcus Boldemann, "SVT startar 'Öppet arkiv'", *Dagens Nyheter*, 2005-03-18.
19. Lisa Gitelman, *Always Already New – Media, History and the Data of Culture* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006).
20. Begreppet "remediering" har som bekant utvecklats av Jay David Bolter & Richard Grusin i deras, *Remediation – Understanding New Media* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999).
21. "Because distribution is free, this inspires an infinite range of experiments what video can be. And that is the world we are entering right now, where every possible experiment in what video, entertainment and media can be, will be tried because the cost of doing so is nothing." Föreläsning av Chris Anderson,

- "Free: The Past and Future of Radical Price", i december 2007 på Nokia World – <http://www.netvision.de/> [senast kontrollerad 15/2 2008].
22. "Tony Blair félicite Nicolas Sarkozy (en français)" – <http://www.YouTube.com/watch?v=P6Cu9187tCY> [senast kontrollerad 15/2 2008]. Videon har i skrivande stund setts av fler än en halv miljon användare.
 23. Hasse Eriksson, "YouTube i samarbete med BBC", *Dagens Nyheter*, 2007-03-02.
 24. "SVT inleder samarbete med YouTube", osignerad, *Dagens Nyheter*, 2007-06-21.
 25. Tobias Nielsén, "Film utanför filmen", rapport från QNB Analys & Kommunikation AB 2007 – http://kulturekonomi.se/doc/Film_utanfor_film_nqnb.pdf [senast kontrollerad 15/2 2008]. Nielséns statistik är hämtad från sajten [accustreamresearch.com](http://www.accustreamresearch.com) – <http://www.accustreamresearch.com/products/smgrowth2006-2010.html> [senast kontrollerad 15/2 2008].
 26. Elaine C. Kamarck, "Avoiding an Internet jam", *International Herald Tribune*, 2007-12-27.
 27. Duncan Riley, "YouTube HD coming soon" – <http://www.techcrunch.com/2007/11/15/YouTube-hd-coming-soon/> [senast kontrollerad 15/2 2008].
 28. <http://www.mediavision.se> [senast kontrollerad 15/2 2008].
 29. Sam Sundberg, "Tittarna tar kontrollen", *Svenska Dagbladet*, 2007-05-04.
 30. <http://www.joost.com/> [senast kontrollerad 15/2 2008].
 31. "Kan regeringen stäva till Joost?", osignerad, *Svenska Dagbladet*, 2007-05-14.
 32. Urban Lindstedt, "Allt fler tidningar satsar på webb-tv", *InternetWorld*, 2006-05-23.
 33. Sam Sundberg, "Tittarna tar kontrollen", *Svenska Dagbladet*, 2007-05-04.
 34. Statistik hämtad från <http://www.mms.se/> [senast kontrollerad, 2008-02-15].
 35. Martin Jönsson, "Att läsa in tittarna går inte längre", *Svenska Dagbladet*, 2007-11-06.
 36. Statistik hämtad från www.annons.se/kia [senast kontrollerad 15/2 2008].
 37. Se uppslagsordet "Svt.se" på [wikipedia.se](http://sv.wikipedia.org/wiki/Svt.se) – <http://sv.wikipedia.org/wiki/Svt.se> [senast kontrollerad 15/2 2008].
 38. "Regeringens it-man: – Öppna SvT-arkiven", osignerad, *Ny Teknik*, 2003-12-05.
 39. Pressrelease för SR Minnen 17/5 2004 – <http://www.sr.se/> [senast kontrollerad 15/2 2008].
 40. Intervju med André Wachholz, projektledare för SVT:s "Öppet arkiv", 2007-12-21.
 41. Christer Sturmark, "Lägg ut SVT:s guldkorn på nätet", *Computer Sweden*, 2004-12-11.
 42. Marcus Boldemann, "SVT stoppar fri journalfilm på nätet", *Dagens Nyheter*, 2004-11-24.
 43. Lena Glaser, "SVT öppnar äntligen arkiven", *Computer Sweden*, 2004-11-17.
 44. Marcus Boldeman, "SVT startar 'Öppet arkiv'", *Dagens Nyheter*, 2005-03-18.

45. Henrik Olars, "Skattkista öppnar på måndag: SVT öppnar sitt arkiv på webben", *PC för alla* 18/3 2005.
46. Intervju med André Wachholz, projektledare för SVT:s "Öppet arkiv", 2007-12-21.
47. Ibid.
48. Ossi Carp, "SVT vill ta betalt för nedladdning", *Svenska Dagbladet*, 2006-01-25.
49. Proposition 2005/06:112 – "Viktigare än någonsin! Radio och TV i allmänhetens tjänst 2007-2012", 36-37.
50. Under en presentation på den Nordiska arkiv- och researchkonferensen i maj 2007 menade Jan Petersson till exempel att SVT var på väg i denna riktning.
51. Se till exempel, Erik Esbjörnsson, "SVT lanserar ny webb-tv – men problemen kvarstår", *Resumé* 14/12 2006, eller Joakim Bergström, "SVT Play ger dig 2.000 timmars tv-program – helt gratis", *PC för alla* 14/12 2006.
52. Linus Larsson, "SVT bromsar öppna arkivet", *Computer Sweden*, 2006-12-21.
53. <http://www.svt.se/svt/bolibompa> [senast kontrollerad 15/2 2008].
54. "'Play Rapport' får välkänt ansikte", osignerad, *Dagens Nyheter* 4/1 2008.
55. Martin Jönsson, "Nu är nätet SVT:s tredje största kanal" – <http://blogg.svd.se/reklamochmedier?id=4822> [senast kontrollerad 15/2 2008].
56. Martin Jönsson, "Radiorevolt och webb tv-revolution" – <http://blogg.svd.se/reklamochmedier?year=2007> [senast kontrollerad 15/2 2008].

Litteratur

- Abrahamsson, Ulla B., *I allmänhetens tjänst: faktaprogram i radio och television 1955–1995* (Stockholm: Prisma, 1999)
- Alibhai-Brown, Yasmin, "Whose Beed is it Anyway?", *Global Thinking: Foreign Policy Centre Newsletter*, sept. 1999, London
- Allen, Robert C., "Audience-Oriented Criticism and Television", *Channels of Discourse, Reassembled*, Robert C. Allen, red. (London: Routledge, 1992)
- Allen, Robert C. & Annette Hill, red., *The Television Studies Reader* (New York: Routledge, 2004)
- Anderson, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso, 1983)
- Anderson, Chris, *The Long Tail – varför framtidens ekonomi handlar om att sälja mindre av mer* (Stockholm: Bonnierfakta, 2007)
- Andersson, Lars Gustaf, "Den svenska konstfilmsinstitutionen", *Filmhäftet*, nr. 89–90, 1994
- Ang, Ien, *Watching "Dallas". Soap Opera and the Melodramatic Identification* (London: Methuen, 1985)
- , *Desperately Seeking the Audience* (London: Routledge, 1991)
- Appadurai, Arjun, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1996)
- Ashuri, Tamar, "Television Tension: National versus Cosmopolitan Memory in a

- Co-Produced Television Documentary”, *Media, Culture & Society*, vol. 29, nr. 1, 2006
- Axelmann, Torbjörn, ”Producenten”, *Boken om TV*, Gert Engström, red. (Malmö: Bengt Forsbergs förlag, 1961)
- Bakhtin, Michail, *Rabelais och skrattets historia* (Gråbo: Anthropos, 1965/1986)
- , ”The Problem of Speech Genres”, *The Discourse Reader*, Adam Jaworski & Nikolas Coupland, red. (London: Routledge, 1999)
- Barthes, Roland, *Det ljusa rummet: tankar om fotografiet* (Stockholm: Alfabeta, 1981/2006)
- Baudrillard, Jean, ”The ecstasy for communication”, *Postmodern Culture*, Hal Foster, red. (London: Pluto Press, 1983)
- Baughman, James L., ”See It Now and Television’s Golden Age, 1951–58”, *Journal of Popular Culture*, vol. 15, nr. 2, 1981
- Bazin, André, ”The Ontology of the Photographic Image”, *What is Cinema vol. 1* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1971)
- Berentzen, Hanne, ”Utfordringer i forskningen om journalistikk og unge lesere”, *Journalistikkforskning – et felt på nye veier?*, E Skogerbø & O Solum, red. (NML-rapport 4, Norsk medieforskerlag 1993)
- Bjelfvenstam, Bo, ”– om Lennart Ehrenborg, den svenska TV-dokumentärens fader”, *Film & TV* nr. 1, 1986
- Björkin, Mats, *Amerikanism, bolsjevism och korta kjolar: Filmen och des publik i Sverige under 1920-talet* (Stockholm: Aura, 1998)
- Björkstén, Ingmar, *Bo Widerberg: Författaren, Teatermannen, Filmskaparen* (Stockholm: Forum, 1971)
- Blomgren, Roger, *Staten och filmen* (Hedemora: Gidlunds, 1998)
- Boddy, William, *Fifties Television: The Industry and Its Critics* (Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1990)
- Bolin, Göran, *Filmbytare: Videoväld, kulturell produktion & unga män* (Umeå: Borea:1998).
- Bolter Jay D. & Richard Grusin, *Remediation: understanding new media* (Cambridge Massachusetts: MIT Press, 1999)
- Bolter, Jay David & Richard Grusin, *Remediation – Understanding New Media* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999).
- Bordwell, David, *The Films of Carl-Theodor Dreyer* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1981)
- , *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Cambridge & London: Harvard University Press, 1989)
- , *Ozu and the Poetics of Cinema* (New Jersey: Princeton University Press, 1988)
- Bourdieu, Pierre, ”Identity and representation”, John B. Thompson, red. *Language and Symbolic Power* (Oxford: Polity Press, 1992)

- Breitenstein, Ole, "Oljemiljonären och hemmadottern. Om några av våra TV-grannar", *Filmhäftet*, nr. 71-72, 1990
- Browne, Nick, "The political economy of televisions supertext", *Quarterly Review of Film Studies*, nr. 9, 1984
- Brundson, Charlotte, "Television: Aesthetics and Audiences", Patricia Mellencamp, red. *The Logic of Television* (Bloomington: Indiana University Press, 1990).
- Brundson, Charlotte, "What is the 'Television' of Television Studies", red. Christine Geraghty & David Lusted, *The Television Studies Book* (London & New York: Arnold, 1999).
- Bruzzi, Stella, *New Documentary. A Critical Introduction* (London & New York: Routledge, 2000/2006)
- Buckingham, David, *The Making of Citizens. Young People, News and Politics*, (London & New York: Routledge 2000)
- Butler, Jeremy G, red., *Star Texts: Image and Performance in Film and Television*, (Detroit: Wayne State University Press, 1991)
- Böhme-Dürr, Karin, "Das kenn' ich schon aus den echten Nachrichten", *TeleviZion* vol. 6, nr 1, 1993
- Caldwell, John, *Televisuality. Style, Crisis and Authority in American Television* (New Brunswick & New Jersey: Rutgers University Press, 1994).
- Carey, James, "Mass Communication Research and Cultural Studies: An American View", *Mass Communication and Society*, James Curran, Michael Gurewitch & Jane Wollacott, red. (London: Edward Arnold, 1977)
- Carlson, John Sune, *Från television till ökad sändningstid* (Stockholm: Carlsson, 1994)
- Chang, Won Ho, "Images of the Soviet Union in American Newspapers: A Content Analysis of Three Newspapers" *Beyond the Cold War: Soviet and American Media Images*, Everette E. Dennis, George Gerbner & Yassen N. Zassoursky, red. (London: Sage, 1991)
- Chatterjee, Partha, "Whose Imagined Community?", *Mapping the Nation*, Gopal Balakrishnan, red. (London: Verso, 1996)
- Cho, Jaeho et al., "Media, Terrorism, and Emotionality: Emotional Differences In Media Content and Public Reactions to the September 11th Terrorist Attacks" *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, vol. 47, nr.3, 2003
- Chouliaraki, Lilie, *The Spectatorship of Suffering* (London: Sage, 2006)
- Clover, Carol, J: "Judging audiences: the case of the trial movie", *Reinventing Film Studies*, Christine Gledhill & Linda Williams, red. (London: Arnold, 2000)
- Collins, Richard & Cristina Murrone, *New Media Policies* (Cambridge: Polity Press, 1997)
- Comerford, Mark "Den stora faktaslakten: En kritisk analys av Studio S:s videomassaker", *Filmhäftet*, nr 77-78, 1992
- Corner, John, *Television Form and Public Address* (London: Edward Arnold, 1995)

- Couldry, Nick, "Playing for Celebrity. Big Brother as Ritual Event", *Television and New Media*, vol. 3, nr. 3, 2003.
- Couldry, Nick, "Teaching Us How to Fake IT". The ritualized Norms of Televisions "Reality" Games, *Reality TV, Remaking Television Culture*, Susan Murray & Laurie Quelling, red. (New York & London: New York University Press, 2004).
- Dahlén, Peter, "Den populära realismen. Om berättartekniker i tidig aktualitetsfilm 1896–1900", *Filmhäftet* nr. 92, 1995
- Dahlkvist, Ulf, *Större våld än nöden kräver: Medieväldsdebatten i Sverige 1980–1995* (Umeå: Borea, 1998)
- Mary M. Dalton & Laura R. Linder, red., *The Sitcom Reader: America Viewed and Skewed*. (Albany: State University of New York Press, 2005)
- Damasio, Antonio, *Descartes' error: Emotion, reason, and the human brain* (New York: Gosset /Putnam Press, 1994).
- Dayan, Daniel & Elihu Katz, *Media Events: The Live Broadcasting of History* (Cambridge, Mass & London: Harvard University Press, 1992)
- Dennis, Everette E., George Gerbner & Yassen N. Zassoursky, red. *Beyond the Cold War: Soviet and American Media Images* (London: Sage, 1991)
- Dewey, John, *The Public and its Problems*, (Athens: Swallow Press, 1927/1991)
- Djerf-Pierre, Monika & Lennart Weibull, *Spegla, granska, tolka. Aktualitetsjournalistik i svensk radio och TV under 1900-talet* (Stockholm: Prisma, 2001)
- Dorté, P. H., "The B.B.C. Television Newsreel", *Yesterday's News: The British Cinema Newsreel Reader*, Luke McKernan, red. (London: British Universities Film & Video Council, 2002)
- Dovey, Jon, *Freakshow: First person media and factual television* (London: Pluto Press, 2000)
- Downing, Taylor "Bringing the Past to the Small Screen", *History and the Media*, David Cannadine, red. (Houndmills, Basingstoke & Hampshire: Palgrave Macmillan, 2004)
- Eco, Umberto, "Den tabte gennemskuelighed" i *Middelalders genkomst og andre essays* (Köpenhamn: Gyldendals, 1989)
- Edin, Anna, *Den föreställda publiken: programpolitik, publikbilder och tiltalsformer i svensk public service-television* (Stockholm & Stehag: Symposion, 2000)
- , "Times have changed" i *Nordicom Review* nr. 2 (Göteborg: Nordicom, 2006)
- , "Förankrad: om trovärdighet och personlighet i tv-nyheterna", *Ankare – för sändning eller publik?*, Birgitta Ney, red. (Stockholm: Institutet för mediestudier, 2007)
- Edin, Anna & Kristina Widestedt, *Publik sökes* (Stockholm: Institutet för mediestudier, 2002)
- Ekström, Anders, Solveig Jülich & Pelle Snickars, "I medicarkivet", 1897. *Medie-*

- historier kring Stockholmsutställningen*, Anders Ekström, Solveig Jülich & Pelle Snickars, red. (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2005)
- Ellis, John, *Visible Fiction: Cinema, Television, Video* (London: Routledge, 1982/1992)
- , "Stars as Cinematic Phenomenon", *Star Texts: Image and Performance in Film and Television*, Jeremy G. Butler, red. (Detroit: Wayne State University Press, 1991)
- , *Seeing things. Television in the Age of Uncertainty* (London & New York: I.B. Tauris Publishers, 2000)
- Esping, Ingrid, *Dokumentärfilmen som tidsresa: Modstrilogin* (Lund: Lunds universitet, 2007)
- Fairclough, Norman, *Media Discourse* (London: Edward Arnold, 1995)
- von Feilitzen, Cecilia & Leni Philipson *Världsmagasinet – barn och vuxna tolkar samma tv-program*, (Stockholm: PUB, 1990)
- Feuer, Jane "Genre Study and Television", *Channels of Discourse, Reassembled*, Robert C. Allen, red. (London: Routledge, 1992)
- Fielding, Raymond, *The American Newsreel, 1911-1967* (Norman: University of Oklahoma Press, 1972)
- Fiske John, *Television Culture* (London: Routledge, 1987)
- Forser, Tomas, *Kritik av kritiken* (Gråbo: Anthropos, 2002)
- Forslund, Bengt, *Dramat i tv-soffan: från Hamlet till Svensson, Svensson: svensk tv-dramatik under 50 år*. (Malmö: Arena i samarbete med SVT, 2006)
- Foucault, Michel, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (Harmondsworth: Penguin, 1991)
- Franzén, Nils Olof, Per-Martin Hamberg & Philip von Krusenstierna, *Hört och sett – radio och television 1925–1974* (Stockholm: Sveriges Radio, 1974)
- Fuehrer, Paul, "Dokumentärfilm som källmaterial", *Bild och samhälle. Visuell analys som vetenskaplig metod*, Patrik Aspers, Paul Fuehrer, Arní Sverrisson, red. (Lund: Studentlitteratur, 2004)
- Furhammar, Leif, *Filmen i Sverige* (Höganäs: Viken, 1991)
- , *Med TV i verkligheten: Sveriges Television och de dokumentära genrerna* (Stockholm: Stiftelsen Etermedierna i Sverige, 1995)
- , *Sex, såpor och svenska krusbär – Television i konkurrens* (Stockholm: Ekerlids förlag, 2006)
- Gardiner, Michael, *The Dialogics of Critique: M. M. Bakhtin and the Theory of Ideology* (London: Routledge, 1992)
- Garnham, Nicholas "Public Service versus the Market", *Screen*, vol. 24, nr. 1/1983
- Gauntlett, David, *Video Critical. Children, the Environment and Media Power* (Luton: University of Luton Press, 1996)

- Geber, Nils-Hugo, "Den problematiska svenskheten", *Filmhäftet*, nr. 53, 1986
- Ginneken, Jaap van, *Understanding Global News. A Critical Introduction* (London & Thousand Oaks/New Delhi: Sage, 1998)
- Gitelman, Lisa, *Always Already New – Media, History and the Data of Culture* (Cambridge & Mass.: MIT Press, 2006)
- Gledhill, Christine, "Signs of Melodrama", *Stardom*, Christine Gledhill, red. (London: Routledge, 1991)
- Goffman, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life* (New York: Woodstock, 1973)
- Gradvall, Jan, *TV!: nedslag i Sveriges televisions historia* (Stockholm: Sveriges Radios förlag, 1996)
- Grote, David *The End of Comedy: The Sit-Com and the Comedic Tradition* (Hamden & Conn.: Shoestring Press, 1983)
- Hamberg, Per-Martin, "Hur skulle ni döma?", *Hört och sett. Radio och television 1925-1974*, Nils-Olof Franzén & Per-Martin Hamberg & Philip von Krusenstierna, red. (Stockholm: Sveriges Radio, 1974)
- Hannerz, Ulf, *Foreign News. Exploring the World of Foreign Correspondents* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 2004)
- Hart, Elisabeth & Meg Bond, *Action Research for Health and Social Care – a Guide to Practice*, (Buckingham: Open University Press, 1995)
- Hedenius Stig & Lennart Weibull, *Massmedier. En bok om press, radio & TV* (Falun: Bonniers Förlag, 2003)
- Hedling, Erik, "Regissören som kritikens hjältefigur: Om kanoniseringen av Sam Peckinpah", *Filmhäftet*, nr. 79-80, 1992.
- Hedling, Olof, "Vår tids stora berättelser – om TV-serier, deras stil och författare", Magnus Nilsson, Per Rydén & Birthe Sjöberg, red. *Då här och nu – festskrift till Ingemar Oscarsson* (Lund: Absalon, 2007)
- Hill, Annette, *Reality TV. Audiences and popular factual television* (London & New York: Routledge, 2005)
- Hjarvard, Stig, "Fra ugerevy til Eurovisjonsnyheder. Etableringen af det vesteuropæiske TV-nyhedssamarbejde", *Sekvens. Filmvidenskabelig Årsbok*, 1990
- Holmes, Su, *British Film Culture in the 1950s. Coming to a TV near you* (Bristol: Intellect Books, 2005)
- Holmquist, PeÅ, *Dokumentärfilmarens resa. Reflektioner kring ett trettioårigt arbete* (Stockholm: Dramatiska Institutet Film och TV, 2006)
- Höjdestrand, Erik, *Det vedervärdiga videoväldet* (Uppsala: Uppsala universitet, 1998)
- Jensen, Gunilla, *TV-regi: Bo Widerberg, En tv-föreställning blir till* (Stockholm: Sveriges Radios förlag, 1979)
- Jensen, Klaus & Jan-Uwe Rogge, "Das Experiment 'Durchblick'. Analysiert unter

- dem Aspekt der politischen Bildung von Schülern”, *Fernsehen und Bildung* 13, nr. 1-2, 1979
- Jerslev, Anne, *Vi ses på TV – Medier og intimitet* (Köpenhamn: Gyldendal, 2004)
- Johansson, Anna-Maria, ”Länge leve Sverige”. *En studie av nationalismen i svenska journalfilmer* (C-uppsats vid JMG, Göteborgs universitet, 1997)
- Kazan, Elia, *A Life* (New York: Da Capo Press, 1988/1997)
- Kerr, Paul, ”F for fake? Friction over fraction”, *Understanding Television*, Andrew Goodwin & Garry Whannel, red. (London: Routledge, 1990)
- King, Barry, ”Articulating Stardom”, *Stardom*, Christine Gledhill, red. (London: Routledge, 1991)
- Kleberg, Madeleine, ”Från teknikfascination till programkritik. TV-förevisningar i Stockholm under 1930-talet samt 1954”, *Nordicom Information*, årg. 28, nr. 1, 2006
- Kleberg, Madeleine, *Skötsam kvinnosyn. Hem- och familjereportage i svensk TV åren 1956–1969* (Stockholm: JMK, Stockholms universitet, 1999)
- Klinger, Barbara, *Melodrama and Meaning: History, Culture and the Films of Douglas Sirk* (Bloomington, Indiana University Press, 1994)
- Kozloff, Sarah, ”Narrative theory and television”, *Channels of Discourse, Reassembled*, Robert C. Allen, red. (London: Routledge 1992)
- Krutnik, Frank & Steve Neale, *Popular Film and Television Comedy* (London: Routledge, 1990)
- Larsson, Larsåke, ”Överhetens övervakare som medlem av överheten”, *Paketerad politik*, Mats Ekström & Åsa Kroon, red. (Stockholm: Carlssons, 2007)
- Livingstone Sonia & Peter Lunt, *Talk on Television. Audience participation and public debate* (London: Routledge, 1994)
- Lodge, David, *Therapy* (London: Secker & Warburg, 1995)
- Ludvigsson, David *The Historian-Filmmakers Dilemma: Historical Documentaries in Sweden in the Era of Häger and Villius* (Uppsala: Acta universitatis upsaliensis, 2003)
- Lutz, Catherine A. & Jane L. Collins, ”The Color of Sex: Postwar Photographic Histories of Race and Gender”, *The Anthropology of Media*, Kelly Askew & Richard R. Wilk, red. (Oxford & Malden MA: Blackwell Publishers, 2002)
- Löfgren, Lars, *Teaterchefen bakom maskerna* (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1997)
- McKernan, Luke, red., *Topical Budget. The Great British News Film* (London: British Film Institute, 1992)
- , *Yesterday’s News. The British Cinema Newsreel Reader* (London: British Universities Film & Video Council, 2002)
- McQuail, Denis, *Audience Analysis* (London: Sage, 1997)
- Meyrowitz, Joshua, *No Sense of Place: the impact of electronic media on social behavior* (New York: Oxford University Press, 1985).

- Mickelson, Sig, *The Decade That Shaped Television News: CBS in the 1950s* (Praeger Publishers, 1998)
- Mickwitz, Joachim, "Människan, landsbygden och det moderna. Tre drag i icke-fiktiv film i Finland 1919–1939", *Historisk Tidskrift för Finland*, årg. 77, nr. 3, 1992
- Mills, Brett, *Television Sitcom* (London: BFI, 2005)
- Morley, David, "Broadcasting and the Construction of the National Family", *The Television Studies Reader*, Robert C. Allen & Annette Hill, red. (London: Routledge, 2004)
- Morse, Margaret, "News as Performance: The Image as Event", Robert C. Allen & Annette Hill red. *The Television Studies Reader* (London & New York: Routledge, 2004)
- Neale, Steve, "Art Cinema as Institution", *Screen*, nr. 22, 1981
- Nichols, Bill, *Representing Reality – Issues and Concepts in Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 1991)
- , *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1994)
- Nordmark, Dag, *Finrummet och lekstugan: Kultur- och underhållningsprogram i svensk radio och TV* (Stockholm: Bokförlaget Prisma, 1999)
- Nordmark, Dag, "Örats teater och teatern i rutan", *Ny svensk teaterhistoria*. 3, *1900-talets teater*, Tomas Forser & Sven Åke Heed, red. (Hedemora: Gidlunds, 2007)
- Nyman, Heléne, "TV-nyheter för barn – hur berättar man vad som händer i tredje världen för barn så att det blir begripligt och intressant?", *Barnkultur i skilda världar*, Karin Helander, red. (Stockholm: Centrum för barnkulturforskning, 2006)
- O'Connor, John E. O., "History and the Reality of Nonfiction television", *Image as Artifact: The historical analysis of film and television*, John E. O. Connor, red. (Malabar: Robert E. Krieger Publishing Company, 1990)
- Ollén, Gunnar, "En landsortsstation under 40 år", *Sveriges Radios årsbok* (Stockholm: Sveriges Radio, 1964)
- , *Det underbara som kom genom luften. Sveriges Radio/TV i Malmö 1925–1975* (Stockholm: Sellin, 2001)
- Olsson, Jan & Lynn Spiegel, red. *Television After TV: Essays on a Medium in Transition*, (Durham: Duke University Press, 2004)
- Oreglia, Giacomo, *Commedia dell'Arte. Maskerna, komedianterna, scenarierna* (Stockholm: Ordfront, 2002)
- Pettersson, Carl-Gustav & Theres Smids, *Teaterhistoria* (Stockholm: Natur och Kultur, 1971/1995)
- Powers, Ron, *The Newscasters* (New York: St Martins's P, 1977)

- Press, Andrea, *Women Watching Television. Gender, Class and Generation in the American Television Experience* (Philadelphia: UPP, 1991)
- Pronay, Nicholas, "The Newsreels: the illusion of actuality", *The Historian and Film*, Paul Smith, red. (Cambridge: Cambridge University Press, 1976)
- Qvist, Per Olov, *Jorden är vår arvedel. Landsbygden i svensk spelfilm 1940-1959* (Uppsala: Filmhäftet, 1986)
- , "Svensk film upptäcker hembygden", *Filmrutan*, nr. 3, 1992
- , "Det förlorade och återvunna paradiset", *Möjligheternas landskap*, Anders Linde-Laursen, Anders & Nilsson, Jan-Olof, red. (Köpenhamn: Nordiska ministerrådet, 1994)
- , *Folkhemmets bilder; Modernisering, motstånd och modernitet i den svenska 30-talsfilmen* (Lund: Arkiv, 1995)
- Redmond, Sean, "Intimate fame everywhere", *Framing Celebrity: New Directions in Celebrity Culture*, Su Holmes & Sean Redmond, red. (London: Routledge, 2006)
- Reimer, Bo, *Uppspel: Den svenska TV-sportens historia* (Stockholm: Stiftelsen etermedierna i Sverige, 2002)
- Renov, Michael, "Introduction: The Truth About Non-Fiction", Michael Renov, red. *Theorizing Documentary* (London & New York: Routledge, 1993)
- Roosvall, Anna, *Utrikesjournalistikens antropologi. Nationalitet, etnicitet och kön i svenska tidningar* (Stockholm: JMK, Stockholms universitet, 2005)
- , "Foreign News – A Flagship of the Nation in an Age of Globalization", *De/Construction of Ethnicity and Nationhood in the Age of Globalization*, Gönül Pultar, red. (MESEA, kommande 2008)
- Rosen, Jay, *What are Journalists for?* (New Haven & London: Yale University Press, 1999)
- Rönnerberg, Margareta, "Inte bara skuggspel på den tjocka buktiga glasskivan. Prestigemötena runt VM-fotbollen 1958 i bildlådan", *Mediala hierarkier*, Per Vesterlund, red. (Gävle: skrifter från avdelningen för medier, film och kommunikation, Högskolan i Gävle, 2007)
- Sandnes, Arne, *Mellom spillefilm og journalistikk. Filmavisen som historisk sjanger* (HSN-rapport 1991:3, Høgskolesenteret i Nordland, Senter for journalistikk og mediefag, 1991)
- Scannell, Paddy, "Public service broadcasting and modern public life", *Media, Culture & Society*, vol. 11, nr. 9, 1989
- , *Radio, Television and Modern Public Life* (Oxford: Blackwell Publisher Ltd, 1996)
- Schyller, Ingela, *Barn och nyheter: några frågor till 9-14-åringar*, (Stockholm: PUB, 1980)

- Selby, Keith & Ron Cowdery, *How to Study Television* (New York: Palgrave 1995)
- Sennett, Richard, *The Corrosion of Character: the Personal Consequences of Work in the New Capitalism* (New York: W.W. Norton, cop., 1998)
- Shattuc, Jane, *Tabloids and Tears: Fassbinder and Popular Culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995)
- Sjögren, Olle, *Den goda underhållningen. Nöjesgenrer och artister i Sveriges radio och TV 1945-1995* (Stockholm: Norstedts, 1997)
- Snickars, Pelle, *Svensk film och visuell masskultur 1900* (Stockholm: Aura, 2001)
- , ”Mediearkeologi: om utställningen som mediearkiv”, *1897. Mediehistorier kring Stockholmsutställningen*, Anders Ekström, Solveig Jülich & Pelle Snickars, red. (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2005)
- , ”Om ny och gammal mediehistoria”, *Nordicom Information*, årg. 28, nr 1, 2006
- , ”Storstrejken 1909 – en mediehistoria”, *Medier & Politik*, Mats Jönsson & Pelle Snickars, red. (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2007)
- Sontag, Susan, *On Photography* (London: Penguin, 2002/1978)
- SOU 1965:20, *Radions och Televisionens framtid i Sverige. Bagrund och förutsättningar, Programfrågor, Organisations- och finanseringsfrågor*. 1960 års Radioutredning, (Stockholm, 1965)
- SOU 1972:66, *Ny kulturpolitik: Nuläge och förslag*. (Stockholm: Liber förlag/Allmänna förlaget, 1972)
- SOU 1977:19, *Svensk radio och tv 1978-1985*. (Stockholm: Liber förlag/Allmänna förlaget, 1977)
- SR, *Årsbok 1972* (Stockholm: Sveriges Radios förlag, 1973)
- , *Tvåkanalsystemet i TV. KANUT – Sveriges Radios utvärdering av tv 1969-1974* (Stockholm: Sveriges Radios förlag, 1975)
- , *Sverigekanalens måldokument*, 1987, internt dokument
- Staiger, Janet, *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema* (Princeton: Princeton University Press, 1992)
- Stanislavskij, Konstantin, *Att vara äkta på scen: Om skådespelarens arbetsmoral och teknik.*, (Texturval) (Hedemora/Möklinta: Gidlunds förlag, 1986/2003)
- , *En skådespelares arbete med sig själv* (Stockholm: Norstedts, 2007) (Originalets titel: *Rabota aktera nad soboj*, första ryska utgåvan 1937)
- Starrin, Bengt & Erik Forsberg, ”En forskningsstrategi för empowerment”, *Frigörande kraft. Empowerment som modell i skola, omsorg och arbetsliv*, Bertil Lundberg & Bengt Starrin, red. (Stockholm: Gothia, 1997)
- Stokes, Jane, *On Screen Rivals: Cinema and Television in the United States and Britain* (London: Macmillan Press, 1999)
- Strasberg, Lee, *A Dream of Passion: The Development of The Method* (London: Methuen Drama, 1988/1989)

- Sundin, Ebba, "Massmediernas verklighetsbild. Nyheter om och för unga människor", *Begriplighet och förståelse. Texter om det kommunikativa samspelet*, Mohamed Chaib, red. (Lund: Studentlitteratur, 1996)
- Sundin, Ebba, *Seriegubbar och terrorkrig. Barn och dagstidningar i ett förändrat medielandskap*, (Göteborg: Institutionen för journalistik och masskommunikation, 2004)
- Svensson Christian, *Samtal, deltagande och demokrati i svenska TV-debattprogram* (Linköping: Tema/univ., 2001)
- SVT, *SVT. Fri television i världsklass: strategi mot 2009* (www.svt.se, 2007-10-16)
- Syvetsen, Trine, *Public Television in Transition: A Comparative and Historical Study of the BBC and NRK* (Oslo: NAVF, 1992)
- , *Den store TV-krigen: Norsk allmenfjernsyn 1988–96* (Bergen & Sandviken: Fagbokforlaget, 1997)
- Søndergaard, Henrik, *DR i konkurrencens tidsalder* (Fredriksberg: Samfundslitteratur, 1994)
- Sørensen, Bjørn, "The Voice of Reconstruction: the Norwegian Post-war Newsreel as History of Mentality", *Media and Communication. Readings in Methodology, History and Culture*, Helge Rønning & Knut Lundby, red. (Oslo: Norwegian University Press, 1991)
- Thompson, John B., *The media and modernity: a social theory of the media* (London: Cambridge Polity Press, 1995)
- , "The New Visibility", *Theory, Culture & Society*, vol. 22 nr. 6, 2005
- Totland, Geir, *Fra filmavis til dagsrevy. En studie i fjernsynsnyhetenes historie* (Oslo: Norges allmennvitenskapelige forskningsråd, 1992)
- Waldekranz, Rune, *Så föddes filmen. Ett massmediums uppkomst och genombrott* (Stockholm: PAN/Norstedts, 1976)
- Vesterlund, Per, *Den glömde mannen: Erik "Hampe" Faustmans filmer* (Stockholm: Filmvetenskapliga Institutionen, 1999)
- , "Det televiserade cinemateket: Några nedslag i svensk TV:s visningar av biograf-film", *Mediala hierarkier*, Per Vesterlund, red. (Gävle: Skrifter från avdelningen för medier, kommunikation och film, Högskolan i Gävle, 2007a)
- , "Den svenska modellen – arbetarrörelsen, staten och filmen", *Medier och politik: Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*, Mats Jönsson & Pelle Snickars, red. (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2007b)
- Wiberg, Charlotte, "Filmkritik i svensk dagspress – en ögonblicksbild", *Solskenslandet: svensk film på 2000-talet*, Erik Hedling & Ann-Kristin Wallengren, red. (Stockholm: Atlantis, 2006)
- Widerberg, Bo, *Visionen i svensk film* (Stockholm: Bonniers, 1962)
- Williams, Raymond, *Television: Technology and Cultural Form* (London: Routledge, 1975/1990)

- Vängby, Staffan, *Opartiskhet och saklighet* (Stockholm: Sveriges Radios förlag, 1971)
- Zelizer, Barbie & Stuart Allan, red., *Journalism After September 11*, (London & New York: Routledge, 2002)
- Örnebring, Henrik, *TV-parlamentet: Debattprogram i svensk TV 1956–1996* (Kungälv: JMG, Göteborgs universitet, 2001)

Medverkande

BENGT BENGTSSON är FD i filmvetenskap och universitetslektor vid Institutionen för humaniora och samhällsvetenskap, Högskolan i Gävle. Han disputerade vid Stockholms universitet 1998 med avhandlingen, *Ungdom i fara. Ungdomsproblem i svensk spelfilm 1942–62*. Bengtsson undervisar i filmvetenskap och bedriver forskning kring svensk filmkultur och filmhistoria.

PETER DAHLÉN är førsteamanuensis i medievetenskap vid Universitetet i Bergen, samt professor i idrottshistoria vid Norges idrettshøgskole i Oslo. Dahlén disputerade 1999 på en avhandling om den svenska radiosportens historia, *Från Vasaloppet till Sportextra*, och har bland annat också publicerat texter om film och tv. Hans huvudintressen är mediernas, sportens och rockmusikens historia ur ett populärkulturellt perspektiv.

ANNA EDIN är FD i medie- och kommunikationsvetenskap och disputerade vid Stockholms universitet 2000 med avhandlingen *Den föreställda publiken: programpolitik, publikbilder och tilltalsformer i svensk public*

service-televisionen. Hon är verksam vid Högskolan i Gävle som universitetslektor. Hennes forskningsområden rör framför allt tv-historia, tv-estetik och publikstudier. Hon har bland annat skrivit boken *Verklig underhållning* (2005), samt artiklar om televisionens personligheter och dess mediala konstruktioner av offentliga personer.

ANJA HIRDMAN är FD i journalistik, och verksam vid JMK på Stockholms universitet. Hon disputerade 2001 på avhandlingen, *Tilltalade bilder: genus, sexualitet och publiksyn i Veckorevyn och Fib* aktuellt. Hennes forskningsområden inkluderar såväl medial intimitet, som visuell kommunikation och representation.

JESSICA LIND är filosofie magister i medie- och kommunikationsvetenskap vid Högskolan i Gävle. Hennes forskningsintresse rör medborgerligt deltagande, medborgarjournalistik och interaktivitet i moderna medier.

INGRID LINDELL är FD i litteraturvetenskap och verksam vid Institutionen för Kultur, Estetik & Medier på Göteborgs universitet. I avhandlingen *Att se och synas: Filmutbud, kön och modernitet* (2004) ges en beskrivning och analys av hur kön och film förhandlas i vår kultur. Lindell undervisar i kulturanalys, populärkultur och mediekultur.

NIKLAS PERSSON WEBBJÖRN är doktorand i filmvetenskap vid Institutionen för kultur, estetik och medier på Göteborgs Universitet. För tillfället skriver han på en doktorsavhandling om Bo Widerbergs tv-teater.

PER OLOV QVIST är FD i filmvetenskap. Han disputerade 1986 på avhandlingen *Jorden är vår arvedel: Landsbygden i svensk spelfilm 1940–1959* vid Stockholms Universitet. Han har vidare utgivit, *Folkhemmets bilder: Modernisering, motstånd och modernitet i den svenska 30-talsfilmen* (1995) och *Guide to the Cinema of Sweden and Finland* (med Peter von Bagh, 2000), samt varit medredaktör till *Svenska skådespelare i film och TV 1897-2000* (2001).

ANNA ROOSVALL är FD i medie- och kommunikationsvetenskap, och driver postdoktorsprojektet ”’Jorden runt’- världen visualiserad. Religion, nation och kön i den journalistiska samtidsförståelsen” vid JMK på Stockholms universitet. Projektet behandlar utrikesjournalistik, men fokuserar främst på webbtidningar från olika länder. Roosvall disputerade 2005 på en avhandling om utrikesjournalistik i svenska tidningar, och redigerar för tillfället en antologi om hur nationen kommuniceras i globaliseringens tidsålder.

MARGARETA RÖNNBERG är docent i filmvetenskap och universitetslektor i medie- och kommunikationsvetenskap vid Högskolan i Gävle. Forskningsintresset rör framför allt barn och film/tv, barnkultur, sport, och mediepedagogik – ämnen om vilket hon skrivit tio böcker. Nyligen redigerade Rönnberg antologin *Blöjbarnsteve* som handlar om de minsta barnens tv-tittande.

PELLE SNICKARS är FD i filmvetenskap, verksam som mediehistoriker och som forskningschef vid Statens ljud- och bildarkiv. Snickars har publicerat flertalet mediehistoriska artiklar och bedriver forskning kring historiens medialitet. Som medredaktör utgav han senast antologierna *1897: Mediehistorier kring Stockholmsutställningen*, samt *Medier & politik. Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*.

PER VESTERLUND är FD i filmvetenskap och verksam som universitetslektor vid Högskolan i Gävle. Han disputerade 2000 vid Stockholms universitet med avhandlingen, *Den glömde mannen: Erik ”Hamppe” Faustmans filmer*. Som redaktör utgav han senast *Mediala hierarkier* (2007), och han har under de senaste åren publicerat artiklar om tidig lokal filmkultur, den svenska arbetarrörelsens filmverksamhet samt om biograffilm i svensk television.