Sociologiska institutionen
Umeå Universitet

# folkhemsk film

med ”invandraren” i rollen som den sympatiske Andre

Carina Tigervall

---

Akademiska avhandlingar vid Sociologiska institutionen
Umeå Universitet

Nr 38 2005

Sociologiska institutionen
Umeå Universitet
Avhandling 2005

Tryckt av Umeå universitets tryckeri
Februari 2005

© Carina Tigervall

ISSN 1104-2508
ISBN 91-7305-815-7

Tigervall, Carina. *folkhemsk film: med "invandraren" i rollen som den sympatiske andre*. [*Film representations of the sympathetic 'immigrant'*]. Swedish text with a summary in English. Doctoral Dissertation in Sociology at the Faculty of Social Sciences, Umeå University, 2005

ISBN 91-7305-815-7 ISSN 1104-2508

## Abstract

The main objective of this thesis is to study representations of 'the immigrant' in Swedish films during the last 30 years – 1970-2000. The main question is whether the films are to be seen as reproducing the dominant order in society or as subversive practices. Another question is why the representations of 'immigrants' in some aspects differ between different historical periods. The films selected are films with 'immigrants' in central roles, which are analysed using a discourse analysis. My theoretical framework includes theories about discourse, ideology, myth, gender and ethnicity, in a feminist and postcolonial perspective.

The main conclusion is that the films analysed here, reproduce *and* challenge dominant discourses at the same time; they can be seen as both reproductive *and* subversive practices. On the one hand 'the immigrant' is represented as *sympathetic*, which I interpret as an anti-racist counter discourse. On the other hand most of the films also, in accordance with the dominant discourse, represent 'the immigrant' as fundamentally *different*. 'The immigrant' is used as a tool in different internal and historically specific political debates to embody the solution to the conflicts experienced in society at large. When modern urban society is criticized, 'the immigrant's' role is to represent values belonging to the traditional society. 'The immigrant' can thereby be said to represent an utopian desire, insofar as s/he and his/her culture are constructed as the positive opposite of what is seen as negative in Swedish society during a specific historical period.

**Key words:** Film analysis, representation, immigrants, ethnicity, gender, discourse analysis, intersectional analysis.

*Världen är en teaterscen*
*och människorna är aktörerna*
*den store regissören vet ingen vem det är*
*hans glasögon är så mörka och baskern så stor som han bär*

*Jag har en liten biroll*
*i detta väldiga skådespel*
*i 86:e akten har jag en liten replik*
*jag kommer med andan i halsen och skriker att jag funnit ett lik*

*Ibland är jag rädd för att rösten*
*ska svika mig när det är så dags*
*kanske står jag där dödstyst med pannan fuktig av svett*
*men då går väl spelet vidare som om ingenting hade skett*

*Ibland är jag rädd för att glömma*
*den lilla repliken som jag fått*
*och står jag där utan att minnas vet jag inte vad jag gör*
*men kanske finns i kulissen en snäll och vänlig sufflör*

*Jag önskar jag satt bland publiken*
*i salongen i mörkret där nedanför*
*då kunde jag lämna lokalen när pjäsen blev alltför skral*
*och vandra ut i en annan värld med skönare ideal*

Kjell Höglund, *Teater*

# Förord

TILL ER SOM DELTAGIT med goda råd, inspiration, livsuppehållande åtgärder och praktisk hjälp under arbetet med denna doktorsavhandling riktas min tacksamhet. Först och störst vill jag tacka min handledare Nora Räthzel som hela tiden har stått vid och på min sida. Genom inspirerande samtal, goda råd, ett halvhyfsat pokerface när jag presenterat usla texter, och en aldrig svikande tro på min förmåga att åstadkomma ”fördjupade analyser”, har hon fått mig att må bra och att alltid försöka prestera lite till. Tytti Soila, som opponerade på min licentiatavhandling, och som sedermera kom att bli min biträdande handledare, har också varit av stor betydelse för slutprodukten. Främst genom hennes kunskap inom det filmvetenskapliga fältet, manifesterad genom goda råd om hur jag ska ”undvika att bli dödad”. Man vill ju trots allt leva.

Christina Svens tackas stort för den digra insatsen med att läsa och kommentera mitt slutmanus. Andra som här får emotta min tacksamhet för att de hjälpt mig är: Eva Sundström med Italien- och EU-kunskap; Simon Lindgren med textgranskning och musikvetande; Daniel Törnqvist med textläsning; Åsa Gustafson med litteratur- och hälsorelaterat bistånd; Stefan Svallfors med tips om litteratur och kommentarer på texten; Maritha Lundgren med teknik. Lennart Borg fixade omslagsbilden och Marie Berglund lånade ut sitt öga. Forskningsarkivet vid Umeå Universitet och Ljud & bildarkivet i Stockholm tillhandahöll filmerna. Tack!

Till sist ett tack till min familj: Christer som bistått med uppmuntran, omsorg, filmkunskap, kärlek, tillståndsanalyser, ordning och reda, peptalks, sunt förnuft, utopier, varma bad och domedagsprofetior. Varmast tackar jag min fina flicka My som den sista tiden stått ut med att mamma nästan varje helg varit ”på sociologen och spelat dator”.

*Umeå 10/1 2005*

## Innehåll


**Introduktion: folkhemsk film** 1
Cultural studies och det forskande subjektet 2
Avhandlingens struktur och textens sammansättning 7
Filmen och samhällets maktstrukturer 10
Ideologi och kultur, handlingsorienterande praktiker 12
Film som maktteknologi 16
Analysens föremål, ”invandraren” 19
Filmanalys som diskursanalys, den teoretiska ansatsen 23
Diskursen som en aspekt av det sociala 25
Konkret tillvägagångssätt 31
Frågor och tankar i fokus för analyserna 37
Urval av filmer och kriterier för urvalet 39

**Den nya svenska filmen anno 2000** 51

**Jalla! Jalla! – ”feel-good-film” med etniska förtecken** 53
Blanda, och lyckan är gjord 59
Det manliga radarparet, en filmisk arketyp 62
Kvinnor som brickor i ett manligt spel 65
Kontentan av diskursanalysen av Jalla! Jalla! 67
Narrativ struktur i Jalla! Jalla! 68
Betydelse & genre 70

**Vingar av glas – multikulturell ungdomsfilm i tiden** 75
Utestängande svensk kultur och ”invandrarens” egen skuld 78
Familjen som en invandrarföreteelse 80
När invandrarkvinna möter svensk man uppstår ljuv musik 82
Störst av allt är kärleken 85
En eurocentrisk bild av kärlek som steg i en utveckling 87
Bra kvinna reder sig själv 89
Män gör saker tillsammans 90
Klassfaktorns subtila uttryck 91
Underordningens strategier som vinnande koncept 93
Narrativ struktur i Vingar av glas 94
Vingar av glas, slutliga reflektioner 96

**Det nya landet – en resa i den svenska kulturen** 97
Det blandade paret och kärlekens villkor 100
Manlig vänskap och sexistiska mönster 101
Det nya landets gestaltning av Det nya landet som det gamla landet 103
Stereotypisering som berättarteknisk strategi 106
De utsatta som vinnare och förlorare 112
Narrativ struktur i Det nya landet 113
Det nya landet, slutliga reflektioner 114

**Före stormen – en film om terrorns olika ansikten ____ 117**
Upplösning och sammanblandning av det onda och det goda _____ 119
Vanlighet som berättarteknisk strategi _____ 120
Kvinnor och Män i det jämställda samhället _____ 121
Narrativ struktur i Före stormen _____ 123
Före stormen, slutliga reflektioner _____ 124

**Konklusion, Den nya Svenska filmen anno 2000 _____ 125**
Relationer mellan myter och narrativets struktur _____ 130

**1970-1991 – främmande i folkhemmet 137**
Filmerna 1970-1991 _____ 138

**Jag heter Stelios – vänsterradikal nostalgi _____ 141**
Kritiken mot ”det moderna” _____ 143
Normala greker och skruvade svenskar _____ 146
Konfliktorienterad kritik från vänster _____ 148
Kvinnorna, frigörelsekampen och motståndet mot ”det moderna” _____ 151
Fester och civilisationskritik _____ 153
Gamla och nya kulturer i samtiden _____ 157
Motstridiga diskurser bildar en helhet _____ 159
Kritiken, folkhemmet och främlingens roll i det hela _____ 161

**Frihetens murar – ’’var är det försvunna barnet’’? _____ 163**
Sergio och Carmencita, västerlandets slavar _____ 165
”Jag har inte tid!” Kvinnan som bärare av modernitetens problem _____ 167
Det försvunna barnet kommer med tåget _____ 172
Var är den försvunna kvinnan? _____ 178
Sergio förlöser oss förstelnade i väst _____ 179
Lyckliga gatan, du finns inte mer _____ 180

**Ett paradis utan biljard – Luther och det kontinentala _ 183**
Heta italienare och gnälliga svenskar _____ 185
Svenska horor och italienska madonnor _____ 189
Kontraster och måltider _____ 191
Blåställ och högervindar _____ 194
”Invandraren” som den autonome världsmedborgaren _____ 198
Giuseppe som personifiering av ”den kontinentala livsstilen” _____ 200
Diskursen och den ekonomiska makten _____ 201
Den gode ”invandraren” _____ 203
Det hemska folkhemmet och det sköna Europa _____ 205

**Montenegro eller pärlor och svin – en folkhemsk saga_ 209**
En otäck kvinna i en förgiftad värld _____ 212
Skilda världar sida vid sida _____ 215
Kvinnoförtryck i skilda världar – en feministisk analys _____ 218
Att tolka det absurda _____ 221
En kvinnas längtan i ”det moderna” _____ 223
Ett alternativt perspektiv på modernitetens baksidor _____ 226
Pärlor och svin eller pärlor för svin _____ 231

**Konklusion, främmande i folkhemmet** 233
Partipolitiken, kvinnorörelsen och modernitetskritiken 238
Den gode ”invandraren” och modernitetskritiken 242

**1991-1999 – mörker i välfärdslandet** 245
Filmerna 1991-1999 249

**30:e November – Romeo och Julia i Stockholm** 253
Lika goda kolsupare, ungdomen av idag 257
Kontraster och begäret till den Andre 263
Spelet om kvinnorna 266
Ungdomen och rasismen – myten och motståndet 270

**Vinterviken – Romeo & Julia i Stockholm II** 273
Den incestuösa familjens svarta vita får 274
Resor, gränser och genus 276
Den svarte mannen som kropp att åtrå 278
Svarta och vita hjältar 283
Kan svarta män rädda vita kvinnor? 286
Samhällskritik, självuppfyllelse eller utopi 288

**Konklusion, mörker i välfärdslandet** 293
Nostalgi och Utopi, två sidor av samma mynt 296

**folkhemmet och det Andra** 299
”Invandraren” i rollen som den sympatiske Andre 302
Det begränsande språkets möjligheter 305
Filmen som motdiskurs 306
”Invandraren” som representant för en politisk ståndpunkt 308
”Invandraren” som representant för den utopiska känslan 312
Den allt mer integrerade ”invandraren” 313

**Diskussion: den Andre i filmen och folkhemmet** 315

**Litteratur** 321

**Filmer** 335

**Summary in English** 341
The study’s starting point 341
Empirical approach: Three periods of time – three different themes 342
The study's overall conclusions 344
Conclusions in a broader context 348

# Introduktion: folkhemsk film

I DOKTORSAVHANDLINGEN folkhemsk film fokuseras film, etnicitet och kön. Det empiriska materialet består av svenska filmer, och representationer av de sociala kategorierna etnicitet och kön har analyserats i dessa filmer. Avhandlingens titel beskriver sammanfattat studieobjektet och angreppssättet:

**folk** är ett annat ord för människor. För mig som sociolog är det just människor, närmare bestämt relationer mellan människor och grupper av människor som är det överordnade studieobjektet. Men ”folk” kan också betyda folkslag: nationalitet, ”ras” eller etnicitet. Inte minst i den bemärkelsen är begreppet föremål för mitt intresse.

**folkhem** kan betyda ett hem för människor. Men ”folkhemmet” i bestämd form brukar främst beteckna nationalstaten Sverige, med hänvisning till en del av den nationella mytologin, nämligen Per-Albin Hanssons tal om det goda folkhemmet där det ”råder likhet, omtanke, samarbete, hjälpsamhet”[1]. Kopplingen till den svenska kontexten är central i studien.

**folkhemsk** skulle alltså kunna vara ett annat ord för svensk. Men ordet rymmer också det kusliga suffixet ”hemsk”, vilket antyder att allt i detta folkhem inte är av godo: folkhemmet är exempelvis inte ett hem för alla folk, utan för ett visst sådant, vilket innebär ett utestängande av andra. Begreppet folkhemsk konnoterar också människors hemskhet, när vissa grupper av människor förtrycker andra. Föreliggande studie har en uttalat samhällskritisk ansats.

[1] Hansson citerad i Westerberg 2003:53

**film** är en representationsform som genom ett samspel mellan ljud och bild skapar mening. Filmer är *meningsbärande* produkter, som människor använder och uttolkar inom ramen för sin livsföring.[2] Filmernas berättelser kan också bli till *tolkningsgemenskaper* inom vilka människor delar vissa referensramar och därför kan tolka en film på ett likartat sätt. Filmer är dessutom *meningsskapande* praktiker, genom vilka betydelser kommer till. Vidare kan man se filmer som språkliga praktiker. Språk är en kommunikationsform, och därför beroende av delade lingvistiska konventioner och delade koder som människor i en viss kultur förstår.[3] Film är ett kulturellt fenomen i en nationalstat, vilken består av specifika köns- klass- och etniska relationer, vilka förändras över tid och representeras olika i olika sammanhang.[4] Film som kulturellt fenomen står i centrum för denna studie.

Doktorsavhandlingen **folkhemsk film** handlar om hur mänskliga relationer, med emfas på just etniska relationer, ges betydelse i svenska filmer som tillkommit under vissa historiska epoker. Utgångspunkten är att film är en kulturell företeelse som är av betydelse i samhället genom att den på olika sätt intervenerar i mänskliga relationer. Kan den folkhemska filmen påstås vara folkhemsk i den bemärkelsen att den är hemsk mot folk, liksom en folkilsk hund är ilsken mot folk? Genom analyser av 10 svenska filmer, från olika tidsperioder, har jag närmat mig den frågan.

### *Cultural studies och det forskande subjektet*

Föreliggande studie tar sin utgångspunkt i den brittiska Cultural studies-traditionen. Inom denna tradition riktas intresset mot kulturen, och då inte enbart det som brukar kallas finkultur[5], utan också mot populärkulturella uttryck, exempelvis massmedier som film, veckotidningar och TV-

[2] Jansson 2002:26
[3] Hall 1997:25
[4] Med representation avses produktion av mening genom språk. Dels kan representation handla om att beskriva eller porträttera något. Dels betyder det att symbolisera, stå för, ersätta något. I båda fallen handlar det om hur man ger mening åt något genom språket. För en mer utförlig definition, se Hall 1997:16.
[5] Som exempelvis Opera och balett

serier.[6] Centralt för perspektivet är en uppfattning om att kulturens uttryck hänger samman med maktrelationer i samhället. De olika sätt varpå olika grupper representeras i olika kulturella uttryck antas vara förbundna med dessa maktrelationer. Empiriska och teoretiska studier av kulturen anses därmed ha ett reellt inflytande på samhällsutvecklingen, vilket innebär en koppling mellan det intellektuella arbetet och det politiska.

Denna koppling kan se olika ut och ha olika betydelse, bland annat beroende av det forskande subjektets position. Den position jag utgår från, och som statueras nedan, är *ett* sätt (av många möjliga) att tolka den koppling mellan forskning och politik som ses som central inom Cultural studies. Att ge uttryck för sin position i relation till det valda forskningsämnet är också ett sätt att ge läsaren kunskap om forskarens ingångsvinklar och analytiska urval. Jag har valt att beskriva min position genom en personlig berättelse:

När jag retrospektivt ska beskriva och förklara min position som forskare, känns det som om vissa stunder i livet varit essentiella. Jag minns speciella ögonblick och händelser som utspelat sig på olika platser vid olika historiska tidpunkter. Det är olika spår som möts, spår som när de korsar varandra bildar bakgrunden till den jag är och grunden för forskningsintresset. Dessa brottstycken av ett liv i Sverige i den senare hälften av 1900-talet bildar också en fond, en fragmentarisk, men i mitt tycke kärnfull bild av det västerländska samhällets kultur vid denna tid i historien.

***1969:*** Pappa och mamma hade kört oss barn i Ford Taunusen de fem milen till biografen Thalia i Kramfors. Det var min första bioupplevelse och Disneys tecknade film *Djungelboken* gav ett starkt intryck på mig. Min dröm under lång tid framåt var att leva som Mowgli, i djungeln med farliga tigrar och snälla björnar. Men jag visste också att jag som tjej aldrig riktigt kunde bli som han; flickans plats var ett stillsamt liv i den tråkiga människobyn.

[6] Se exempelvis Storey 1999

***1999:*** 30 år och tusen filmer senare har denna historia berättats gång efter annan. Män och pojkar har sökt äventyret och trotsat det farliga; kvinnor har väntat i människobyn. Dessa bilder och berättelser om manligt och kvinnligt har varit centrala för min upplevelse av att vara flicka och kvinna i en kultur där ”det manliga” framställs som roligare, mer spännande och högre värderat, än ”det kvinnliga”. De har även utgjort startpunkten för mitt intresse av filmanalys. 1998 skriver jag två uppsatser i Sociologi (A- och B-uppsatserna) där jag analyserar filmer utifrån olika perspektiv. I centrum för analyserna står bilder och berättelser om manligt och kvinnligt. Distinktionerna mellan manligt och kvinnligt i filmens värld hade jag genom åren lagt märke till, men filmerna visade sig vara än mer envist reproducerande av traditionella föreställningar om könen än jag väntat mig. Denna slutsats gav blodad tand hos den nu vuxna kvinnan och nykläckta feministen.

* * *

***1996:*** Efter 16 år i reklambranschen hade jag fått nog. Under alla dessa år hade jag oförvitligt stått i marknadens tjänst: ”Så länge det är fritt att sälja varor och tjänster bör det också vara säljarnas självklara rättighet att marknadsföra dem så effektivt som möjligt”, var den devis jag tog till när reklamens kritiker försökte rubba mina cirklar. Till sist blev emellertid tvivlet, som ändå smög sig på, allt för starkt. I samband med att reklamfilm i svensk TV slog igenom med satellit-TV:s framväxt blev reklamvärldens argument och metoder allt aggressivare, *för* aggressiva för mitt samvete. Att bilder och berättelser har betydelse för människors uppfattning om sina identiteter och behov var en självkar sanning för mig som reklammakare.

När jag hoppade av från reklamjobbet för att istället läsa samhällsvetenskap vid universitetet bytte jag sida. Från att ha använt bilder och berättelser som vapen vars syfte var att få människor att köpa sådant de inte behöver, gick jag över till den ”goda” sidan, den som försöker blottlägga en maktordning som upprätthålls av bilder och berättelser om olika gruppers platser i samhället och som medverkar till att vissa grupper förtrycks och underordnas. Jag sover bättre om nätterna numera.

* * *

***1998:*** Vi åkte genom stormen med campingbilen, från Umeå i norr till den sydligaste delen av Sverige. Vi var nyförälskade och jag skulle för första gången visa den plats där jag ville leva och bo. Vi kom fram i mörkret sent på kvällen. Stormen drev upp stora vågor över viken där surfarna prövade sin skicklighet i det bångstyriga havet. Mölle har aldrig varit vackrare än denna kväll, beskådat från restaurang Intim där vi kunde se föreställningen från första parkett vid vårt fönsterbord på andra våningen.

*Restaurang Intim*: ett stycke svensk kulturhistoria som får den litteraturhistoriskt bevandrade svensken att associera till författaren Olle Länsbergs bok med just det namnet. Efter att ha inhandlat varsin Tigertoast samt ett par Usher's Ruby av nämnde författares son och sonson, Nisse och Patrik, vilka döpt sin restaurang efter författarens roman, och efter att ha avnjutit maten och ölet tillsammans med skådespelet i det stormande havet, hade vi bestämt oss. Här var maten och ölen som allra godast. Här var Sverige som allra vackrast. Här ville vi leva och dö!

***2002:*** Fyra år senare bor vi fortfarande kvar i Umeå. Vi har just gått igenom en valrörelse där främlingsfientliga krafter, vilka fått även de etablerade politiska partierna att resa krav på hårdare tag mot ”invandrarna”: dessa Andra som vi svenskar med dårars envishet alltid kallar för invandrare, oavsett om de är födda utomlands och verkligen *har* invandrat till Sverige, eller om de är födda på ett svenskt BB. Rasismen ligger som en våt filt över landet och kväver handlingsutrymmet och livsglädjen hos många av dessa svarthåriga människor som stängs ute från det svenska samhället: på grund av segregering och diskriminering, men också på grund av de bilder och berättelser som tilldelar oss alla olika egenskaper och platser i samhället: Män som subjekt, kvinnor som objekt. Svenskar som tillhörande, ”invandrare” som utanförstående.

I Skåne, denna vackra del av Sverige, har politiska partier med främlingsfientliga budskap vunnit ännu mer terräng än i övriga landet. Skulle vi verkligen kunna leva ett bra liv i ett samhälle där vardagslivet är än mer mättat med rasism än i det relativt förskonade Umeå? Skulle vi

kunna utsätta adoptivdottern med det svarta håret för denna rasism under hennes uppväxt? Drömmen om det goda livet i Skåne var en dröm som brast. Jag kan inte längre bortse från och blunda för denna förtryckande praktik vilken krymper livsutrymmet, för såväl många av mina medmänniskor i den svenska vardagen, som för min egen, numera etniskt blandade, familj.

Och så har alla bitarna fallit på plats, spåren har korsat varandra. Flickan som ville bli Mowgli har blivit feminist och mor till en liten flicka som är mer Emil än Ida. Reklammakaren som ville få människor att köpa identiteter har blivit forskare med målet att avslöja hur de bilder och berättelser som skapar dessa identiteter reproducerar den rådande ordningen. Den naiva Skåneälskaren har varseblivit den svenska vardagsrasismen och blivit antirasist, och kanske även dömd att förbli Norrlänning.

***

Att redovisa sina subjektiva ståndpunkter är ett sätt att göra forskningens premisser tydliga för läsaren. Detta har diskuterats inom sociologins fält av bland annat Max Weber och Gunnar Myrdal:

> All kunskap om den kulturella verkligheten är alltid kunskap utifrån *särskilda synsätt*… När man ständigt hävdar att dessa synsätt skulle kunna ”hämtas från verkligheten själv”, härstammar det från specialistens naiva självbedrägeri; han lägger inte märke till hur han på förhand har lyft fram en försvinnande liten del av en absolut oändlighet såsom det som är *viktigt för honom* att studera, och att han har gjort det i kraft av de värdeuppfattningar som han omedvetet närmat sig verkligheten utifrån.[7]

Kunskapen är utifrån detta synsätt bunden till forskarens subjektiva förutsättningar, såtillvida att forskaren alltid endast fokuserar de delar av verkligheten som har en relation till fenomen hon tillskriver kulturell betydelse. Jag är en forskare som är personligt engagerad i mitt forskningsämne. Min utopi är ett samhälle där människor är fria att själva välja sina

[7] Weber 1977:129-130. Se även Myrdal 1968

livsbanor och livsstilar, utan att begränsas av roller som föreskriver vad som är passande, naturligt och lämpligt för olika kategorier av människor. Kategorier som kön och etnicitet bör inte utgöra hinder för människors livsvillkor och valmöjligheter. Intresset för och tron på kulturens betydelse för hur människor positioneras olika i kulturen och samhället, samt en feministisk och antirasistisk ståndpunkt, ligger till grund för mitt forskningsintresse och val av ämne.

Att analysera ett kulturellt fenomen som film handlar för mig om att *upptäcka mönster som kan bidra till att reproducera befintliga maktförhållanden och orättvisor*.[8] Trots att såväl mitt val av forskningsämne som de mer specificerade teoretiska utgångspunkterna kommer att påverka resultatet av mitt arbete, ska ändå de resultat jag presenterar vara vetenskapligt giltiga i den bemärkelsen att det jag analyserar verkligen finns där i det empiriska materialet, möjligt för alla som söker att finna. Analyserna ska vara genomförda med hänvisning till vetenskapliga krav på giltighet och genomskinlighet.[9]

Med utgångspunkt i det ovanstående resonemanget kan man också förutsätta att de tolkningar som presenteras är *en* version av många möjliga. Jag ser på det empiriska materialet från *ett visst håll*, och antalet möjliga tolkningar begränsas av detta. Att tolkningar kan vara olika för olika betrakare ska inte uppfattas som att vissa tolkningar är riktiga medan andra är felaktiga. De tolkningar som presenteras ska i första hand vara av relevans för förståelsen av det studerade fenomenet. Min förhoppning är att *mina* tolkningar ska förklara mycket, delas av flera än mig, och därmed bidra till en förståelse för det fenomen jag tar mig an i föreliggande studie.

### *Avhandlingens struktur och textens sammansättning*

Jag har arbetat med denna avhandling i fyra år, indelade i två faser. Det första empiriska kapitlet ”Den nya svenska filmen anno 2000” kom till

[8] En brasklapp dock: filmen i sig kan inte reproducera eller förändra samhället. Det är människors tolkning av filmen och deras agerande som kan förändra/reproducera samhället. Detta utvecklas i de teorier som presenteras längre fram i texten.
[9] Vetenskapliga krav på kvalitativ forskning diskuteras i exempelvis Miles & Huberman 1994 och Winther Jørgensen & Phillips 1999.

under åren 2001-2003, och har tidigare publicerats i en licentiatavhandling.[10] En huvudsaklig slutsats var att filmerna genomgående tycktes utmana dominerande diskurser, med rötter i koloniala och patriarkala praktiker, genom att de framför en motdiskurs. Men jag kunde också konstatera att filmerna *samtidigt* tenderade att reproducera dominerande diskurser. Slutsatsen var att det inte var antingen eller, utan både och.

De två andra empiriska kapitlen, ”Främmande i folkhemmet” och ”Mörker i välfärdslandet”, har författats under år 2004. Att texterna är författade vid olika tidpunkter och att de senare texterna är skrivna med resultatet från den tidigare texten i minnet, har inneburit att frågeställningarna förändrats från det första kapitlet till de senare. Detta präglar också textens innehåll och struktur. De teoretiska utgångspunkterna och förklaringsmodellerna har tillsammans med frågeställningarna utvecklats under resans gång, samt kompletterats med ytterligare teorier.

Resultaten från det första empiriska kapitlet har legat till grund för några tillkommande frågeställningar som fokuseras i de senare två kapitlen men alltså inte i det första. Vissa frågeställningar och teman som diskuterats i det första kapitlet behandlas på motsvarande sätt mer extensivt i de senare två. Under de fyra år jag arbetat med avhandlingen har min förståelse och kunskap förändrats. Jag har låtit detta avspeglas i texten genom att fokusera olika frågeställningar i olika analyser. Jag har också valt att behålla resultat och formuleringar som kommit till tidigt, men som reviderats senare. Främst märks detta om man jämför det första kapitlets resultat med de två senares.

En konsekvens av att analyserna kommit till vid olika tidpunkter är att varje ny film som studeras ses med föregående filmer i minnet. Detta innebär att man med facit på hand från tidigare analyser riskerar att välja bort sådant som kanske skulle ha ansetts viktigt om man valt ut någon annan film först. Detta är ett generellt förhållande som i sin förlängning kan påstås gälla för alla analyser av alla fenomen. Man kan aldrig analysera en film (eller något annat), tom som en tabula rasa, utan besitter alltid en förförståelse från erfarenheter av livet och andra texter som påverkar analyserna.

[10] Tigervall 2003.

En mängd teoretiska perspektiv, sprungna ur olika discipliner och traditioner, har använts för att tolka de empiriska fynden. Ibland hänvisar jag till teorier från discipliner som inte står i centrum för mitt perspektiv, exempelvis psykologi och psykoanalytisk teori. Att jag finner vissa insikter från dessa traditioner användbara innebär dock inte att jag ”köper hela paketet”. Jag har helt enkelt tagit mig friheten att plocka godbitar här och där från vetenskapens smörgåsbord, i syfte att finna förklaringsmodeller till enskilda analytiska problem.

De flesta teorierna finns invävda i de enskilda analyserna istället för att vara samlade i ett inledande teorikapitel, vilket är kutym inom vissa akademiska traditioner. De teoretiska utgångspunkter som beskrivs i inledningskapitlet finns där eftersom jag där redogör för de perspektiv som ligger till grund för hur jag tagit mig an filmerna. Allt eftersom den teoretiska ramen tog form blev det möjligt att utelämna en mängd aspekter från de inledande analyserna samtidigt som andra har utvecklats vidare. I samband med detta urval riskeras naturligtvis att viss information får stå tillbaka till förmån för annan. De enskilda filmanalyserna blev dock mycket omfångsrika i det inledande skedet, varför denna sortering var helt nödvändig.

Ytterligare en konsekvens av att jag börjat med vissa teoretiska utgångspunkter, men att dessa har förändrats och kompletterats efterhand, är att analyserna till form och innehåll skiljer sig mycket från varandra. I vissa analyser betonar jag exempelvis formens roll, i andra stereotypiseringens och i ytterligare andra relationen mellan berättelsen och det samtida omgivande samhället. Olika teoretiska aspekter har därmed diskuterats i samband med olika filmanalyser. Vissa filmer beskrivs också mer detaljerat än andra. Även detta är en konsekvens av att de författats vid olika tidpunkter, samt att vissa teoretiska diskussioner kräver mer av detaljerat återberättande än andra.

Dessa faktorer gör det svårare att jämföra analyserna av de enskilda filmerna med varandra. Fördelen är emellertid att avhandlingens struktur speglar att det är frågan om en process och inte ett försök att analysera filmer utifrån på förhand givna kategorier. Avhandlingen är en helhet, där samtliga delar (enskilda filmanalyser) finns med för att bidra med en specifik del till denna helhet. Den läsare som vill få ett grepp om det teore-

tiska innehållet kan således inte välja ut en eller några filmanalyser eftersom hon då endast kommer att komma i kontakt med någon eller några aspekter som berörs genom helheten.

Jag har som en följd av det ovanstående resonemanget valt att redovisa resultaten av analyserna genom att presentera varje film för sig. Jämförelser mellan filmerna sker i samband med att aspekter där jämförelser känns relevanta kommer upp. Detta sätt att presentera texten är således en del av mitt metodologiska angreppssätt. De olika filmerna tjänar som en bas inom vilken olika frågeställningar som är relevanta för mitt syfte diskuteras. Filmerna kan påstås ingå i en dialog med varandra, på så sätt att exempelvis frågor som väcks i samband med en film fördjupas och tolkas i en annan film. I ytterligare en tredje film kan den första tolkningen omvärderas, sedd i skenet av den ökande förståelse av sammanhangen som ett större antal filmanalyser ger.[11]

*Filmen och samhällets maktstrukturer*

Vissa menar att många filmer i första hand reproducerar rådande värden och att de därför i första hand har en sammanhållande och samhällsbevarande funktion. Andra menar tvärt om att film är en kraftfull kulturell praktik med möjlighet att förändra rådande strukturer. Jag har en dubbel inställning till detta: Att film kan fungera som medvetandegörande, och i bästa fall som en emancipatorisk kraft är min förhoppning i optimistiska ögonblick. Men filmer är ju inte alltid förändringsinriktade; ett överväldigande antal filmer visar traditionella och konservativa bilder av exempelvis hjältar och skurkar.[12] När man ser dessa filmer är det lätt att misströsta. Då framstår film som endast reproducerande, konserverande, begränsande och förtryckande. Det faktum att filmer upprepar samma

[11]Jag har i framställningen av texten bemödat mig om att skriva så vardagligt som möjligt. Ett sätt att göra texten överskådlig och tillgänglig är att jag konsekvent undvikit att återge citat på andra språk än svenska. Ämnesspecifika termer och ickesvenska citat utestänger en mängd läsare som kan ha nöje av att ta del av min text, varför jag valt att tillgodose detta framför en högre grad av disciplinering av språkbruket. Tyvärr har det ändå varit nödvändigt att tillgripa vissa vetenskapliga termer som inte finns i vardagsspråket. Att jag använder mig av dessa beror på att de innebörder jag är ute efter bäst återges genom dessa begrepp. Jag försöker kompensera detta med att definiera begreppen så klart jag förmår.

[12] Kaplan 1992:62, Tuchman i Cohen & Young 1978

gamla konventioner om och om igen diskuteras emellertid också i massmediala sammanhang och i mellanmänskliga samtal, varför man kan hävda att även dessa filmer kan ha en förändrande potential.

Kvinnor och män framställs ofta enligt vissa mönster och konventioner i populärfilmen. Den klassiska kampen mellan ont och gott framställs exempelvis ofta i manligt befolkade offentliga miljöer medan kvinnor framställs som väntande bifigurer i hemmen.[13] Kvinnlig svartsjuka, ägandebegär och tävlan är också vanliga ämnen i film, vilket kan anses visa kvinnans ofullständiga väsen. Att framställa kvinnor i situationer där de alltid förlorar, oavsett vilka strategier de väljer, är ett vanligt grepp i filmers berättelser om ”det kvinnliga”.[14]

Att kvinnor ofta framställs i underordnade positioner och som ständiga förlorare i filmer har uppmärksammats av många. Huruvida detta är något negativt eller något positivt har man dock olika uppfattningar om. Mary C Gentile menar att det är negativt att kvinnor framställs som ständiga förlorare eftersom det befäster föreställningen om att kvinnor alltid är underordnade.[15] bell hooks menar däremot att frekventa skildringar av kvinnors utsatta och underordnade positioner i fiktiva konstruktioner har en viktig funktion därför att det engagerar och upprör, vilket innebär potentiella möjligheter till samhällsförändring.[16]

*Hur* underordningen framställs är av central betydelse. Om underordning framställs som något problematiskt och negativt, kan filmer uppröra känslor och skapa debatt. Om däremot underordning framställs som normalt, eller till och med som något angenämt och trevligt, ifrågasätts inte budskapet på samma kritiska sätt, utan blir till ett befästande av den rådande maktordningen. Denna dubbelhet, när det gäller olika aspekter av filmers potentiellt förändrande, alternativt samhällsbevarande funktioner, utgör kärnpunkten när det gäller mitt intresse för film och filmanalys, samt utgångspunkten för denna studie.

Två svenska kvalitativt inriktade studier av film som utgår från ett feministiskt perspektiv, och som inspirerat mig i arbetet, är Tytti Soilas

[13] Exempelvis Kaplan1992
[14] Se exempelvis Smith 1998:14-14, Gentile 1985:66-70, Davies & Smith 1997:21
[15] Gentile 1985
[16] hooks 1996:229

”Kvinnors ansikte, stereotyper och kvinnlig identitet i trettiotalets svenska filmmelodram”[17], och Ingrid Lindells ”Att se och synas. Filmutbud, kön och modernitet.”[18] Den senare gör också en kvantitativ studie av hela filmutbudet (alltså inte bara den svenska filmen) år 1996. Här bekräftas det jag och andra anat, nämligen att det filmutbud som visas i Sverige är mycket mansdominerat. Exempelvis konstaterar Lindell att 95% av regissörerna är män och att 81% av huvudkaraktärerna i filmerna är män.[19]

*Ideologi och kultur, handlingsorienterande praktiker*

Reproducerandet av rådande maktordningar kopplas ofta till begreppet *ideologi*. ”Ideologi” inkluderar ofta betydelsen att människors tankar styrs av föreställningar som upprätthålls av någon eller några dominerande maktcentra som exempelvis kyrkan, utbildningssystemet, massmedia och det politiska systemet. Detta sätt att uppfatta begreppet kan hänföras till Louis Althussers definition.[20] Ett av problemen med hans definition är att ideologin knappast lämnar något utrymme för människan att genomskåda och utmana de rådande förhållandena eftersom dessa definitionsmässigt formar hennes medvetande.

För att komma förbi detta problem har jag valt att utgå från Wolfgang Haug som modifierar Althussers ideologibegrepp genom att skilja mellan *ideologiska* och *kulturella praktiker*. Jag vill betona att detta sätt att göra en distinktion mellan ideologi respektive kultur skiljer sig från vardagsanvändningen av begreppen: ideologi och kultur används ofta som synonymer.

*Den ideologiska praktiken* är en underordning till icke ifrågasatta värden[21]. Ideologi fungerar genom att orientera människor mot att acceptera vissa värden som naturliga, självklara, självevidenta eller oundvikliga.[22] Det är viktigt att poängtera att ideologi enligt denna definition inte

[17] Soila 1991
[18] Lindell 2004
[19] Lindell 2004:116. Se också Tuchman 1978 för en amerikansk studie av kvinnors representation i massmedia.
[20] Althusser 1971
[21] Se exempelvis Räthzel i Wodak 1997 och Althusser 1971
[22] Thwaites et. al. 2002:175

primärt handlar om idéer i ett abstrakt tankebygge, utan om hur tankemönster struktureras genom olika praktiker. Det ideologiska tankebygget är sekundärt i förhållande till ”det ideologiska”, vilket är ett operativt nätverk av vissa krafter som exempelvis politiken, lagen och religionen. Althusser menar, med hänvisning till ett uttalande av Pascal: ”kneel down, move your lips in prayer, and you will believe”[23], att en människas idéer existerar i och genom hennes aktioner. Det är således praktiken att gå i kyrkan som gör att man tror på gud och inte tvärt om, för att ta ett något övertydligt exempel på hur ideologi fungerar genom praktik.

En av ideologins kraftfullaste funktioner är att den tilltalar oss som om vi redan innan vi blev tilltalade höll med; ideologin ”adresserar” individer som om de redan vore medlemmar av grupper och samhällen.[24] Genom detta sorteras individerna in i olika grupper: vissa, vilka är adresserade som ett ”Vi”, vilka förutsätts dela en given uppsättning värderingar och identiteter, och vissa som adresseras som ”Andra” vilka inte antas dela dessa värderingar. Dessa grupperingar kan formeras på många och subtila sätt. Även om vi alla tillhör gruppen ”Vi”, tillhör vi den på olika sätt. Det är också så att Vi-formationerna ser olika ut i olika kontexter.

Man kan i ett sammanhang tillhöra Vi-gruppen men i ett annat stå utanför den. Dock är det viktigt att betona att man kan känna sig som en del av den adresserade Vi-gemenskapen, även om man i andra kontexter står utanför den. Kvinnor kan exempelvis känna sig som Vi med en grupp sympatiska och aktiva män i en berättelse, trots sitt kvinnliga kön. Samhället producerar olika grupper med skiftande sammansättningar i skiftande sammanhang. I vissa fall framställs män och kvinnor som två grupper med olika intressen, exempelvis när det gäller lönesättningspolitik i företag. I andra sammanhang framställs män och kvinnor som en enad grupp vilken förutsätts dela samma intresse, exempelvis som löntagare i motsatsställning till arbetsgivare eller som svenskar mot ”invandrare”. De olika gruppsammansättningarna är således fluktuerande entiteter.

De krafter vi uppfattar som auktoriteter medverkar till att vårt tänkande struktureras i en *ideologisk form*. Att tänkandet struktureras i en

[23] Althusser 1971:168
[24] Thwaites et. al. 2002:160

ideologisk form innebär att ideologi inte primärt handlar om vilka specifika budskap som förmedlas, utan om att det förmedlade budskapet antar en form som döljer de orättvisor som finns i samhället och de olika intressen som står på spel i anslutning till dessa. För att koppla tillbaka till filmens roll i ideologiproduktionen kan man påstå att när samhälleliga konflikter som exempelvis rasism, sexism och socioekonomiska orättvisor osynliggörs i en film, kan man hävda att filmen har en ideologisk (och därmed en reproducerande) funktion. Den intresseorienterade formen kopplar Haug till samhällets *kulturella praktiker*.

*Kulturella praktiker* är de verksamheter människor utför i samarbete med varandra för att skapa ett fungerande samhälle, där de praktiserar det som de tycker gör livet värt att leva. En central tanke hos Haug är att ideologier inte tillåts stå oemotsagda. Människor underordnar sig ständigt de rådande ideologierna, med de gör också ständigt motstånd mot sin underordning och mot dessa ideologier. Basen för dessa motståndsaktiviteter kan finnas i de kulturella praktikerna. Ideologierna är enligt detta synsätt varken beständiga eller helt osynliga, utan delar i en ständig förhandling.

Den primära skillnaden mellan ideologi och kultur är att ideologi kommer sig av socialisation från ovan, något Haug benämner *vertikal socialisation.* Detta ”från ovan” är de krafter vi uppfattar som auktoriteter, vilka är olika i olika samhällen. Lagarna, regeringen och utbildningssystemet är exempel på sådana auktoriteter i vårt samhälle. Kulturella praktiker, vilka kommer av interaktionen inom ett samhälle, är, med Haugs vokabulär, istället att betrakta som *horisontell socialisation.* Skillnaderna mellan begreppen kan sammanfattas som följer:

| Praktik: | **Ideologi** | **Kultur** |
|---|---|---|
| Socialisation: | Vertikal | Horisontell |
| Form: | Värdeorienterad | Intresseorienterad |
| Funktion: | Reproducerar maktrelationer | Bas för motstånd |

Även om man analytiskt gör en skarp åtskillnad mellan ideologiska- och kulturella praktiker är det viktigt att poängtera att det ständigt sker en växelverkan mellan dessa: Kultur plockas upp av ideologiska krafter och

”kastas tillbaka” från ovan och ingår sedan i den vertikala strukturen som utgör ”det ideologiska” och tvärt om. Det uppstår således kulturella effekter av ”det ideologiska” och ideologiska effekter av ”det kulturella”.[25]

Ett exempel: Att klä sig vackert är en kulturell praktik i vilken människor får utlopp för sina estetiska begär. Detta kan utnyttjas av ideologiska krafter: lusten att klä sig vackert *transformeras* till ett evigt *värde* av skönhet. I ett patriarkalt samhälle koncentreras detta värde till kvinnorna och ”det kvinnliga”, vilket medför en förstärkning av ideologin om kvinnor som objekt. Detta kommer till uttryck på så sätt att kvinnor som vill leva upp till detta eviga värde underordnar sig själva genom att sätta ett attraktivt utseendet före egna intressen och aktiviteter.

Min ståndpunkt när det gäller kopplingen mellan film och ideologi/kultur är att *filmer bör betraktas som både ideologiska och kulturella praktiker*.[26] Film kan delvis ses som en kulturell praktik genom vilken människor har möjligheten att konstruera sig själva på en horisontell basis, och därmed också en möjlighet att ifrågasätta och göra motstånd mot ideologier. Film kan också ses som en ideologisk praktik i vilken samhällets rådande ordning reproduceras. De ideologiska beståndsdelarna i filmer delar jag analytiskt in i tre aspekter:

1) De ideologier som reproduceras genom filmens berättelse, samt genom de identiteter filmen konstruerar, oavsett eventuella föresatser att göra ett aktivt motstånd mot rådande ideologier.
2) Strukturrelaterade faktorer som exempelvis val av huvudpersoner och typ av handling, vilka kan inbjuda till traditionella bilder av samhällets rådande ordning och som begränsar uttrycksmöjligheterna.
3) De kringförhållanden som begränsar vilka filmer som är möjliga att producera, vem som får producera dem och hur de kan produceras. Exempel på ideologiska krafter när det gäller denna aspekt är filmbolag, finansiärer och andra ekonomiska aktörer, samt statlig filmcensur och bidragsverksamhet.

[25] Haug 1987:66
[26] Se Turner 1988 för ett teoretiskt liknande förhållningssätt till film som social praktik.

Det är främst de första två ideologiska aspekterna som belyses i mina analyser, även om exempelvis filmindustrins strategier och den tekniska utvecklingen, vilket utgör den tredje ideologiska aspekten, förmodas ha en mycket stor betydelse när det gäller filmskapandets möjligheter och begränsningar. För att genomföra bra analyser av denna aspekt krävs dock kunskap om och intresse för ekonomi och marknadsföring, något författaren av denna avhandling inte begåvats med.

### *Film som maktteknologi*

Inom feministisk forskning har det ofta betonats att kön bör betraktas som en *social konstruktion*. För att framhålla distinktionen gentemot det biologiska könet används ibland begreppet genus.[27] Viktigt i sammanhanget är att komma ihåg att även om genus ”bara” är en konstruktion, så har det konkreta och reella sociala implikationer. Genus bör *inte* betraktas som ett objektivt tillstånd i samhället som endast representeras ”som det är” i exempelvis film. Teresa de Lauretis, som utifrån ett feministiskt perspektiv har studerat kön i film, uttrycker detta med sitt påstående att *representationen av genus är dess konstruktion*. Det är representationer, som exempelvis olika typer av berättelser och bilder, exempelvis i filmer, som skapar (konstruerar) genus, och film är därmed enligt de Lauretis att betrakta som en *genusteknologi*[28].

Motsvarande tankar har framförts av exempelvis Frantz Fanon och Edward Said när det gäller konstruktionen av andra etniska grupper än den vita västerländska:

> Varken ”den vite” eller ”den svarte”, ”kolonisatören” eller ”den koloniserade”, ”Europa” eller ”Tredje världen” finns bortom den historiska situation och de diskursiva formationer som frambringar dem; de utgör poler i en specifik intersubjektiv relation som kan omskapas eftersom historien är kontingent och människan dess formbara formare[29].

---

[27] Ibland används begreppen kön och genus som synonymer, ibland som samma sak men sett utifrån olika perspektiv. Ytterligare ibland ser man kön och genus som två skilda storheter. För en utförliggare diskussion om detta se exempelvis Gemzöe 2002, Freedman 2003 och Hirdman 2003. Jag använder begreppen som synonymer i denna studie.
[28] De Lauretis 1989:43
[29] Azar, Förord i Fanon 1995:23

Film kan med detta synsätt också betraktas som en *etnicitetsteknologi*, en praktik vilken ”skapar” etnicitet. Denzin ser filmen som en maktapparat som organiserar och ger mening i vardagslivet. Han utsträcker de Lauretis idé, om att film är en genusteknologi, till att omfatta alla maktrelationer i samhället, inte enbart könsmaktsrelationerna.[30] Film kan därmed betraktas som en *maktteknologi*, en praktik som medverkar till att skapa och upprätthålla de samhälleliga maktrelationerna.

Film utnyttjar visuella mekanismer som perspektiv, klipp och kameraposition och placerar, med hjälp av olika tekniker, åskådaren i en given position och ger henne en bestämd vinkel att betrakta händelserna ifrån. Vissa filmforskare diskuterar denna betraktandets vinkel utifrån det analytiska begreppet ”identifikation”. Därmed säger man också något om filmens betraktare, publiken, vilken antas identifiera sig med de positioner kamerans blick stipulerar. Min uppfattning är att publikens identifikation är en empirisk fråga, det går inte att förutsätta att publiken är en homogen enhet som identifierar sig på det sätt som kameran stipulerar. Kommunikation är inte en oproblematisk process där sändarens budskap tas emot på ett sätt som enkelt går att förutsäga.[31]

Stuart Hall menar att såväl produktionen som receptionen av ett budskap påverkas av en mängd faktorer, som exempelvis vilket medium som används och i vilket sammanhang budskapet utformas och mottas.[32] Budskap konstrueras och tolkas på ett sätt av den som skapar det, och på ett sätt av mottagaren, men de båda tolkningarna överensstämmer inte nödvändigtvis med varandra. Därför är det fel att se publiken som en homogen massa som tolkar ett visst budskap på vissa sätt som går att förutsäga. Risken för ”feltolkningar” begränsas emellertid av att budskapen är kodade på ett visst sätt i olika genrer, så att vi vet vilket slags budskap det är frågan om. I exempelvis en komedi förstår vi när en viss kommentar är tänkt som ett skämt, även om vi inte tycker att skämtet är roligt. Ett bud-

[30] Denzin 1995
[31] Se exempelvis Fiske 2000 för en sammanfattad beskrivning av olika kommunikationsteorier.
[32] Hall 1997:166-167

skap har enligt Hall en ”preferred reading”[33], vilket innebär att det specifika budskapets konstruktion föreslår ett sätt att avläsa det.

Filmens sammantagna struktur medverkar genom olika tekniker till att konstituera *subjektspositioner*, karaktärer i filmen med vilka man kan identifiera sig (eller inte). Kommersiell film är strukturerad enligt vissa principer för att framkalla olika känslor inför olika karaktärer i enlighet med värderingar vi antas dela. Vi leds genom detta till att tycka om vissa karaktärer och att ogilla, eller till och med hata, andra. Mitt forskningsintresse riktas mot just denna *produktion av subjektspositioner*, inte receptionen av dessa. Det är med andra ord den ”föreslagna läsningen” som jag försöker identifiera i mina analyser, inte olika betraktares olika sätt att läsa av filmen.[34]

En av ideologins kraftfullaste funktioner är att den tilltalar oss som om vi redan innan vi blev tilltalade höll med; ideologin *adresserar* individer som om de redan vore medlemmar av grupper och samhällen.[35] Genom detta sorteras individerna in i olika grupper: Vissa, vilka är adresserade som ett ”Vi”, vilka förutsätts dela en given uppsättning värderingar och identiteter, och vissa som adresseras som ”Andra” vilka inte delar dessa värderingar.[36]

Ett exempel på hur en film konstruerar en subjektsposition (och inte en annan) kan man se i Lucas Moodyssons film *Lilja for ever* från 2002. I den filmen adresseras betraktarna som om de stod på den ryska flickan Liljas sida. Det är Lilja kameran och handlingen följer och det är hennes erfarareter betraktaren får ta del av genom kamerans positioner.

---

[33] Hall 1997 för en sammanfattning av denna ståndpunkt. För en mer fördjupad diskussion, se Hall ”encoding/decoding” i Hall et al. (red) 1996.

[34] Detta innebär inte att jag bedömer receptionsstudier av film som oviktiga eller ointressanta. Att jag valt bort angreppssättet handlar enbart om kravet på att avgränsa. Ett exempel på en receptionsstudie, med koppling till film, i den svenska kontexten är Göran Bohlins avhandling ”Filmbytare” (1998) som diskuterar unga mäns relation till genrer som skräck och action. Ett annat exempel, med koppling till TV-serier, är Marianne Liliequists ”Våp, bitchor och moderliga män. Kvinnligt och manligt i såpoperans värld” (2000). En klassisk receptionsstudie är Janice Radaways ”Reading the romance” (1987), där romanläsningens funktioner för kvinnor avhandlas.

[35] Thwaites et. al. 2002:160

[36] Begreppet adressering används på olika sätt i olika vetenskapliga traditioner. I min studie används det konsekvent på det sätt som beskrivits i detta sammanhang. Det handlar således inte om målgrupsstyrning eller något annat, utan just om den ideologiska funktionen att dela in i Vi och Andra genom att tilltala människor som delar i en gemenskap (eller inte).

Det tydligaste exemplet är de scener där olika män utnyttjar hennes kropp sexuellt. Kameran intar Liljas position som liggande under männen, och det är därmed männens ansikten och kroppar vi som betraktare får se. Genom dessa bilder av aggressiva svettiga män i överläge leds vi att känna sympati med den utnyttjade flickan, istället för att se henne som sexuellt attraktiv.

Det är nämligen vanligt i filmer att kameran riktas mot de kvinnor som utsätts för sexuella övergrepp (eller har frivilligt sex för den delen). I dessa filmer kan man hävda att kvinnorna positioneras som objekt för mäns blickar och att filmerna därmed adresserar (heterosexuella) män. Laura Mulvey framhåller i sin klassiska text, *visual pleasure and narrative cinema*, att den enda positionen för kvinnorna i den traditionella hollywoodfilmen, är som objekt som blir tittade på av män.[37] Men i *Lilja for ever* adresseras istället, genom de tekniker jag beskrivit, alla människor som tycker illa om män som utnyttjar barn och kvinnor.

*Analysens föremål, ”invandraren”*

Kategorierna kön och etnicitet står i fokus för mina filmanalyser. Båda kategorierna betraktas som sociala konstruktioner. Det finns en intim relation mellan kön och etnicitet.[38] Om man väljer att analysera *antingen* kön *eller* etnicitet missar man många viktiga insikter när det gäller hur de samverkar. Jag utgår därför i analyserna från ett *intersektionellt perspektiv*, det vill säga ett teoretiskt förhållningssätt som innebär att man analyserar hur kategorierna kön och etnicitet, men också klass och andra kategorier, samverkar och konstrueras i filmernas representationer.[39] Att jag anlägger ett perspektiv som både belyser köns- och etnicitetsdimensionen innebär inte att jag endast belyser invandrade kvinnors situation. Istället handlar det om att ”problematisera hur kön och etnicitet konstitueras som

[37] Texten har publicerats i en mängd publikationer, bland annat i Evans & Hall 1999
[38] Se exempelvis Young 1996, Willis 1997 och Smith 1998 för filmanalyser som integrerar köns- och etnicitetsaspekterna (och andra aspekter).
[39] Smith 1998, de los Reyes et al. (red). Inom ramen för en intersektionell analys kan en mängd perspektiv analyseras. I min studie är det främst etnicitet och kön som står i fokus, men jag berör även kategorier som ålder och klass.

meningsfulla indelningsmekanismer och markörer för social ojämlikhet”.[40] Intersektionalitet handlar om

> hur människors levnadsvillkor formas i skärningspunkten för (flera) maktstrukturer. Människors levnadsvillkor skapas inte inom ramarna för *en* kultur, *en* könsordning och *en* klasshierarki utan flera ordningar som dessutom är kontextbaserade.[41]

Etnicitet är ett relationellt begrepp som handlar om maktstrukturer i ett givet samhälle. Det finns därmed inga fasta karaktäristika att hänvisa till, utan olika faktorer i olika kontexter avgör om människor delas in eller inte i etnicitetskategorier[42]. Detta får komplikationer för urval av filmer och indelning av personer i filmerna i olika etniska grupper. Att söka efter en objektiv etnicitetsindelning för urvalet är omöjligt, just på grund av att etnicitet inte är något objektivt utan något relationellt. Dock råder det ofta koncensus vid en viss tidpunkt för hur man delar in människor i etniska grupper.

De två huvudsakliga etnicitetskategorier som analyseras i denna studie är de som i vardagligt tal kallas svenskar och invandrare.[43] Med svensk menar jag svenskfödda svenska medborgare med svenska förfäder, det vill säga etniska svenskar. Med begreppet invandrare hänvisar jag till alla andra etniska, eller rasifierade, grupper som lever i Sverige, vare sig de är illegala flyktingar eller svenska medborgare med utlandsfödda utomeuropeiska föräldrar, så kallade andragenerationens invandrare.[44] Prefixet ”invandrar”- med olika ändelser är i Sverige det vanliga

---

[40] de los Reyes et al. (red) 2002:23

[41] de los Reyes et al. (red) 2002:24 kursivering i originaltexten.

[42] Ibland utgör språktillhörighet en skiljelinje mellan etniska grupper, ibland inte. Ibland kopplas det till fysiska kännetecken, i andra sammanhang inte. Ytterligare exempel är religion som i vissa sammanhang åtskiljer olika etniska grupper, men ibland inte. Se Sander 1995 för en sammanfattning av denna indelningsproblematik.

[43] Beteckningen för den ickesvenska kategorin ändras då och då i historien på grund av att äldre beteckningar med tiden mättas med negativa konnotationer. Innan invandrarbegreppet slog igenom kallades dessa grupper utlänningar. Två olika begrepp således, vilka betecknar samma grupp, trots att de kan tyckas betyda två olika saker: Begreppet invandrare anspelar på en flytt från ett land till ett annat, medan begreppet utlänning anspelar på att man har sin tillhörighet utanför landet.

[44] Svårigheten med invandrarbegreppet blir särskilt tydligt när det gäller ”andragenerationens invandrare” eftersom det syftar på människor som är födda i Sverige men vilka är fysiskt olika etniska svenskar. Detta tyder på rasistiska föreställningar om dessa människors annorlun-

sättet att benämna människor av annat etniskt ursprung: invandrarman, invandrarkvinna, invandrarungdomar, invandrarproblem och invandrarkulturer är några exempel på vanliga ord i det svenska språkbruket.[45]

”Invandrare” är ett begrepp som i dagens Sverige laddats med en annan betydelse än den etymologiska betydelsen, som handlar om att ha vandrat in från ett land till ett annat. Men även personer som inte är invandrare i denna begreppets denotativa mening kallas för invandrare. Den konnotativa innebörden av ”invandrare” är att ha utländskt påbrå, oavsett hur många generationer av ens släkt som bott i Sverige. Med anledning av denna begreppsförvirring, samt att begreppet invandrare ofta skiljer ut vissa människor från andra på ett stigmatiserande, segregerande och diskriminerande sätt, anser jag det egentligen principiellt fel att ansluta sig till den tradition som använder begreppet för att beteckna människor.

Att jag ändå använder begreppet bör ses som ett misslyckande till följd av att det svenska språket inte erbjuder något alternativ som är allmänt gångbart. Min kompromiss är att konsekvent sätta begreppet inom citationstecken, som en markering av begreppets politiska laddning. Det går inte att blunda för att ”invandrar-” är en kategorisering som har en enorm betydelse i vissa människors dagliga liv, trots att begreppet ofta är missvisande.[46] Att analysera hur denna konstruerade kategori framställs i exempelvis film kan vara ett sätt att blottlägga kategorins ”konstrueradhet”.

---

dahet eftersom det speciellt handlar om människor med avvikande utseende (i förhållande till en föreställning om traditionellt svenskt utseende). Barn till danska eller tyska föräldrar benämns exempelvis sällan som andragenerationens invandrare (även om de i viss statistik kan göra det), medan barn till Iranska och Irakiska föräldrar på ett självklart sätt benämns med detta (ofta nedsättande) epitet.

[45] Jämför med Brune i de los Reyes et al. (red) 2002:150

[46] Se exempelvis Ålund 1994 och Ålund & Shierup 1991

En mer rättvisande kategorisering av de grupper jag analyserar i denna text är:

1) grupper vilka anses som legitima medlemmar av nationalstaten (de jag i texten kallar svenskar)

och

2) grupper vilka inte anses som legitima medlemmar av nationalstaten (de jag i texten kallar invandrare).

Denna definition är mer korrekt eftersom den även täcker in grupper som inte direkt brukar benämnas som invandrare, exempelvis etniska minoritetsgrupper som Romerna, vilka inte anses som tillhörande trots att de rimligtvis inte kan betecknas som invandrare. Fördelen med begreppsparet svensk/”invandrare” är dock att det är kort och att det är de begrepp som används i det tal jag anknyter till i samband med analysen av filmerna.

Ett annat begreppspar som används i analyserna är ”Vi” och ”de Andra”. Detta begreppspar används ofta av forskare inom etnicitetsområdet för att beteckna tillhörighet respektive utanförskap eller annorlundahet[47] och används även i mina analyser på ett liknande sätt. Dock är dessa begrepp inte att betrakta som synonymer till begreppsparet **svensk**/invandrare, utan kan även beteckna dikotomierna **stadsbor**/landsortsbor, **västerlänningar**/ickevästerlänningar, **män**/kvinnor, eller andra grupper. Att jag markerat det ena begreppet med fet stil manifesterar att det inte bara handlar om en konstruerad olikhet, utan att det också finns en asymmetrisk maktfördelning mellan grupperna. Den feta kategorin besitter som grupp sett mer maktresurser än den magra.

[47] Exempelvis Jonsson 1993 som skrivit boken De Andra

*Filmanalys som diskursanalys, den teoretiska ansatsen*

Föreliggande studie är att betrakta som en diskursanalys, i vilken dialog, bilder och handling i filmer betraktas som delar i diskurser. Diskursanalys är en metod som innefattar såväl teoretiska som metodologiska implikationer. Utgångspunkten är det som brukar kallas ett socialkonstruktionistiskt perspektiv. Detta perspektiv utgår från fyra grundläggande nyckelpremisser som jag citerar från Marianne Winter Jørgenssen och Louise Phillips bok *Diskursanalys som teori och metod:*[48]

1. En kritisk inställning till självklar kunskap
   Vår kunskap om världen kan inte omedelbart betraktas som en objektiv sanning. Verkligheten är bara tillgänglig för oss genom våra kategorier – och vår kunskap och våra världsbilder är inte spegelbilder av verkligheten ”därute” utan en produkt av våra sätt att kategorisera världen. /…/

2. Historisk och kulturell specificitet
   Vi är väsentligen historiska och kulturella varelser och vår syn på kunskap om världen är alltid kulturellt och historiskt präglade. Därför är de sätt på vilka vi uppfattar och representerar världen historiskt och kulturellt specifika och *kontingenta*: Våra världsbilder och identiteter kunde ha varit annorlunda och de kan förändras över tiden. Diskursivt handlande är en form av handlande som bidrar till att konstruera den sociala världen (inklusive kunskap, identiteter och sociala relationer) och därmed bevara vissa sociala mönster. Denna syn är *antiessentialistisk*: att den sociala världen konstrueras socialt och diskursivt betyder att dess karaktär inte är bestämd av yttre förhållanden eller givet på förhand, och att människor inte har inre ”essenser” – en uppsättning äkta och stabila eller autentiska karaktäristika.

3. Samband mellan kunskap och sociala processer
   Vårt sätt att uppfatta världen skapas och upprätthålls i sociala processer. Kunskap frambringas i social interaktion, där man både bygger upp gemensamma sanningar och kämpar om vad som är sant och falskt.

[48] Konstruktionismens nyckelpremisser har sammanställts av Winther Jørgensen & Phillips (1999) vilka hänvisar till Vivien Burrs karaktäristik av de grundläggande antagandena.

4. Samband mellan kunskap och social handling

   I en bestämd världsbild blir några former av handling naturliga och andra otänkbara. Olika sociala världsbilder leder således till olika sociala handlingar, och den sociala konstruktionen av sanning får därmed konkreta sociala konsekvenser.[49]

Även om det socialkonstruktionistiska perspektivet framhåller att all kunskap och alla sociala identiteter är kontingenta, betyder inte detta att ”allting flyter och att allt tvång och all regelbundenhet i det sociala löses upp”.[50] I konkreta situationer är såväl kunskap som identiteter mycket fasta strukturer. Det finns begränsade och begränsande ramar för de identiteter individer kan anta i det vardagliga livet, liksom det finns begränsningar för vilka utsagor som accepteras som meningsfulla, allt beroende av kontexten.

> Socialkonstruktionismen avvisar det kognitivistiska försöket att förklara attityder och handlingar utifrån underliggande sinnestillstånd eller mentala processer. Istället för att uppfatta psykologiska processer som privata mentala aktiviteter, som skapas av individuell informationsbearbetning, uppfattar socialkonstruktionismen dem som sociala aktiviteter. Dessutom ser de inte attityder som stabila mentala dispositioner (som individen ”äger”) utan som produkter av social interaktion.[51]

En central utgångspunkt är att mening är något som konstrueras när vi använder koncept och tecken i representationer.[52] Mening är inte något som finns inneboende i tingen själva. Inte heller är mening något som autonoma individuella användare av språket fixerar: det finns ingen oföränderlig sann mening, utan den kombination av tecken som har en viss betydelse i en kontext kan ha en annan betydelse i en annan.[53] I den fjärde nyckelpremissen påstås det att olika sociala världsbilder leder till olika sociala handlingar, och att den socialt konstruerade sanningen därmed får olika sociala konsekvenser. Detta påstående är centralt för mitt intresse,

[49] Winther Jørgensen & Phillips 1999:11-12. Kursiverat i originaltexten.
[50] Winther Jørgensen & Phillips 1999:12
[51] Winther Jørgensen & Phillips 1999:103
[52] Hall 1997:25
[53] Hall 1997:32

eftersom det antyder att exempelvis bilder och berättelser har en vidare betydelse än berättelserna och bilderna i sig själva. För att klargöra innebörden i detta påstående krävs det en definition av diskursbegreppet, vilket i denna undersökning är centralt för att förstå hur mening och kunskap konstrueras.

*Diskursen som en aspekt av det sociala*

En vanlig definition av begreppet *diskurs* är att det är ett bestämt sätt att tala om och förstå världen. Utifrån denna grundläggande definition kan man sedan specificera begreppets betydelse. Diskursbegreppet används på många olika sätt och det är därför på sin plats att klargöra på vilket sätt det används i en enskild studie. Den definition jag utgår från är inspirerad av Michel Foucault som med begreppet diskurs hänvisar till hur olika praktiker frambringar vissa typer av yttranden.[54]

Filmer kan betraktas som *en* av dessa praktiker. Diskurs ses i detta sammanhang som en samling av bilder och uttalanden, vilka erbjuder ett gemensamt språk för att representera kunskap om ett givet tema vid en speciell historisk tidpunkt.[55] Diskurs är en kedja av uttalanden, en mängd olika sätt att tala om något, vilka sammantaget bildar den kunskap vi har om detta ”något”, vilket kan vara såväl ett ting som ett abstrakt begrepp. Diskursen är en produktiv kraft, men en kraft som också besitter begränsande egenskaper. Den exkluderar vissa röster, estetiker och representationer och är därmed mättad med makt. Foucault antar att

> Diskursproduktionen i varje samhälle på en och samma gång kontrolleras, väljs ut, organiseras och fördelas av ett visst antal procedurer vilkas roll är att avvärja dess makt och hot, att bemästra dess slumpmässighet och att kringgå dess tunga, skrämmande materialitet.[56]

Foucault menar att diskursen kontrolleras och begränsas av en mängd olika procedurer, exempelvis utestängandet av vissa uttalanden vilka (i en

[54] Foucault 1993
[55] Shohat & Stam 1994 se även Hall 1997:41-45
[56] Foucault 1993:7

viss kontext) inte anses vara sanna, och utestängandet av vissa grupper vilka inte anses trovärdiga (exempelvis ”de vansinniga”).[57] Diskurser regleras och begränsas av olika praktiker som exempelvis utbildningssystemet. Inom dessa praktiker regleras bland annat vilka doktriner som formar grundläggande sanningar inom ämnet, vad som går att säga, hur det kan sägas och vilka som får tala inom exempelvis olika ämnesdiscipliner i systemet. Diskursen består aldrig av ett uttalande eller en text:

> Samma diskurs, vilken karaktäriseras av sättet att tänka kring, eller kunskapen om något vid en viss tidpunkt, uppenbaras genom en mängd texter /…/ vilka kommer till uttryck inom olika institutioner i samhället.[58]

Man kan således inte påstå att en films yttrande om något i sig utgör en diskurs, utan detta yttrande är en del i en större *diskursiv kedja*, vars komponenter också kommer från andra praktiker i samhället än filmen. Jag vill betona att diskursbegreppet, som jag använder det, inte handlar om huruvida tingen existerar eller inte, utan om hur mening och kunskap skapas. Kärnan i det socialkonstruktionistiska perspektivet när det gäller mening och representation är att även om de fysiska tingen och handlingarna existerar, får de endast mening och blir till objekt för vår kunskap inom diskursen. Således är det diskursen som skapar mening, inte tingen i sig själva.

Diskurs är en central form av all social praktik, vilken både skapar, reproducerar och förändrar kunskap, identiteter och sociala relationer. Genom att framställa världen på ett sätt, och inte på ett annat, skapas gränser mellan sant och falskt. Vissa handlingar kommer därmed att framstå som relevanta och rimliga medan andra kommer att tyckas konstiga eller rent av otänkbara. Det är i den meningen diskursen kan ses som konstitutiv för det sociala. Samtidigt formas diskursen av andra aspekter av de sociala praktikerna och strukturerna.

Således står diskurs i ett dialektiskt förhållande till andra dimensioner av det sociala. En central fråga för den som vill förstå och klargöra diskursbegreppets innebörd är hur de diskursiva dimensionerna av ”det

[57] Foucault 1993
[58] Hall 1997:44 med hänvisning till Foucault. Min översättning.

sociala” skiljer sig från dimensioner vilka inte är diskursiva. Om allt vore diskurs, vilket en vanlig nidbild av begreppets innebörd antyder, skulle begreppet naturligtvis vara meningslöst.

Diskurs bidrar till att konstituera:

- Kunskaps- och betydelsesystem
- Subjektspositioner
- Sociala relationer

All kunskap om världen förmedlas via diskursen. Det diskursiva ska följaktligen ses som en dimension av alla ting och företeelser, inte som vissa praktiker vilka till skillnad från andra är diskursiva.[59] När något blir föremål för meningsskapande kan man säga att det inträder i diskursen. Samma företeelse kan således befinna sig utanför diskursen, såtillvida att det inte ges en mening. Det är svårt att göra en definition som täcker in och åtskiljer det diskursiva från det ickediskursiva. Ofta diskuteras denna dimension av begreppet sparsamt hos de som gett sig i kast med att definiera det,[60] och efter att själv ha försökt finna en fungerande definition har jag kommit fram till att jag bäst kan klargöra min ståndpunkt genom att exemplifiera:

Det finns en föreställning om att manligt är mer värt än kvinnligt. Den diskursiva dimensionen i detta exempel är en ”kunskap” om att manligt är bättre, mera värt, än kvinnligt. Man kan hävda att detta ”bara” är en mentalt skapad fantasibild, och att den som sådan är ganska harmlös. Men om denna konstruerade ”kunskap” medverkar till att kvinnor exempelvis betalas lägre lön än män får den konsekvenser vilka går utöver den diskursiva nivån. Kvinnors låga löner medverkar sedan till diskursens upprätthållande genom att ”bevisa” att kvinnor är mindre värda.

Om en konkret man kan åka till jobbet i en snabb sportbil medan den konkreta kvinnans pengar endast räcker till ett busskort får den diskursiva konstruktionen ”manligt är mer värt än kvinnligt” konsekvenser

[59] Det finns dock diskursanalytiska perspektiv som hävdar denna indelning av sociala praktiker i sådana som är diskursiva och sådana som inte är det, utan som styrs av andra logiker än dendiskursiva. Se Winther Jørgensen & Phillips 1999 för en sammanfattning av denna ståndpunkt.

[60] Winther Jørgensen & Phillips 1999:93

på såväl en diskursiv som en ickediskursiv nivå. Att sportbil signalerar högre status än lokalbuss kan hänföras till en diskursiv nivå, så till vida att det inte är någon universell sanning att bil är bättre än buss. Men samtidigt leder de olika färdsätten till olika faktiska möjligheter och begränsningar i det konkreta vardagslivet för de olika könen – *den sociala konstruktionen av sanning får konkreta sociala konsekvenser*.

Kan man då säga att det ickediskursiva består av materiella fakta medan det diskursiva är ickemateriellt? Nej, denna åtskillnad fungerar inte. Det ickediskursiva kan vara ickemateriellt liksom det diskursiva kan vara materiellt. Exemplets konkreta kvinnas känslomässiga upplevelse av den diskursiva konstruktionen ”manligt är mer värt än kvinnligt” är en realitet som går utöver den diskursiva nivån; att känna sig mindervärdig kan vara en ickemateriell, men samtidigt både en diskursiv och ickediskursiv upplevelse (om kvinnan exempelvis på grund av denna medvetenhet om sitt lägre värde drabbas av magvärk) i den faktiska kvinnans medvetande. Låg självkänsla och dåligt självförtroende kan därmed ses som även (delvis) ickediskursiva realiteter vilka är ickemateriella.

På motsvarande sätt har den faktiska kvinnas materiella, allt för trånga, midjekorta tröja en diskursiv innebörd som överlagrar den rent materiella innebörden som innebär att tröjan innehåller allt för lite material för den faktiska kvinnans kroppshydda. Den midjekorta tröjan är även en diskurs som berättar om ett västerländskt skönhetsideal som går ut på att kvinnor ska vara små och ha platta magar, vare sig de faktiska kvinnorna kan leva upp till idealet eller inte. I en annan kontext skulle den lilla tröjan kunna förstås utifrån exempelvis en diskurs om fattigdom och som följd urvuxna plagg. Tröjans (och kvinnans, om hon lyckas leva upp till idealet genom att banta för att passa tröjan) materialitet är således en följd av diskursen om att ”manligt är mer värt än kvinnligt”, vilken är synnerligen kompatibel med föreställningen om kvinnor som objekt vilka kan anpassas efter rådande skönhetsideal.

Den konkreta kvinnans konkreta kropp och kläder utgör således såväl diskursiva som materiella fakta, vilka konstituerats till följd av diskursen ”manligt är mer värt än kvinnligt” – *den sociala konstruktionen av sanning får konkreta sociala konsekvenser, såväl materiella som ickemateriella.*

Detta var ett exempel på hur man kan förstå det diskursiva i relation till det ickediskursiva. Det exempel jag tagit upp handlar om materiella och psykiska företeelser, vilka har såväl diskursiv som ickediskursiv karaktär. Det går förmodligen att hitta fler aspekter, varför jag inte vågar mig på en mer stringent avgränsning av det diskursiva från det ickediskursiva. Förutom de exempel jag tagit upp går det förmodligen att argumentera för att exempelvis social interaktion mellan människor innehåller såväl diskursiva som ickediskursiva aspekter, liksom andra sociala praktiker. Kontentan av resonemanget är emellertid att alla företeelser, vare sig de är fysiska ting som midjetröjan i exemplet eller abstrakta tankebilder som exempelvis företeelsen ”demokrati”, alltid har såväl diskursiva som ickediskursiva dimensioner.

I diskursen skapas således mening kring vad det är att vara exempelvis kvinna, ”invandrare”, ung eller norrlänning. Det är vissa egenskaper som blir signifikanta medan andra framstår som helt betydelselösa. Människors reproduktionsorgan tilldelas en central betydelse för hur människor kategoriseras (genus), liksom hudfärg (”ras” eller etnicitet), medan exempelvis skostorlek inte ses som en signifikant faktor utan framstår som relativt betydelselöst.[61] Kön och etnicitet är två av de kategorier som tilldelas stor betydelse i vår kultur. Genom diskursen sorteras individer in i kategorier, och genom detta skapas olika subjektspositioner. Vi tar upp de positioner som indikeras av diskursen och blir därmed dess subjekt, det vill säga vi underordnas diskursens kategorier.[62]

I det exempel jag tagit upp har jag försökt visa att diskursen konstituerar mening, kunskap, subjekt och sociala relationer. Allt hänger ihop och det är omöjligt att slå fast huruvida det är de sociala relationerna och subjekten som är diskursens moder eller tvärt om: diskurser, subjekt och sociala relationer konstituerar och konstitueras av varandra i en ständig och oupplöslig växelverkan.

Det begrepp i min teoretiska ram som avser att förklara hur mening och kunskap konstrueras genom representationer är alltså diskurs. Efter-

[61] Såvida man inte är en kvinna med stora fötter som vill följa det franska skomodet vilket erbjuder skor endast till små fötter…
[62] Hall 1997:60. Observera att subjekt i denna betydelse inte ses som motsatsen till objekt. Subjektet är inte i denna mening den autonome individen, utan den underordnade.

som mitt syfte är att särskilja olika diskurser med avseende på deras potentiella förutsättningar att reproducera alternativt ifrågasätta den rådande samhällsordningen, är diskursbegreppet i sig otillräckligt. Med begreppsparet ideologi/kultur kan olika typer av diskurser identifieras. Liksom diskursbegreppet handlar ideologibegreppet om hur praktiker producerar kunskap. Men medan diskursbegreppet syftar till att beteckna hur kunskap produceras generellt, syftar ideologibegreppet till att beskriva hur samhällets dominerande maktrelationer reproduceras genom vissa praktiker.

Vissa diskurser kan påstås ha en ideologisk funktion genom att de med hjälp av olika tekniker reproducerar rådande maktrelationer. Andra diskurser kan påstås utmana dessa maktrelationer. Exemplet med filmen *Lilja for ever* illustrerar hur en film sätter betraktaren i den underordnades position. Detta är exempel på en diskurs som utmanar rådande maktförhållanden i samhället. Vissa forskare som utgått från liknande utgångspunkter har benämnt de olika typerna av diskurser som ”dominerande diskurser” (reproducerande, ideologiska), respektive ”ansatta diskurser” eller ”motdiskurser”.[63] Begreppet ”dominerande diskurs” kan lätt uppfattas som ett kvantitativt mått på hur vanligt förekommande en diskurs är, vilket alltså *inte* avses i denna studie.

Roland Barthes benämner reproducerande diskurser med begreppet myt.[64] Han betonar i detta sammanhang även den dominerande diskursens form: Myten förenklar sakernas tillstånd såtillvida att den

> förstör den sammansatta beskaffenheten i de mänskliga handlingarna och ger dem ett naturväsens enkelhet, den understryker all dialektik, allt som stiger upp ovanför det omedelbart synliga, den organiserar en värld utan motsättningar eftersom den är utan djup, en värld som är utbredd i det påtagliga, den grundlägger en lycklig klarhet: sakerna ser ut som om de ensamma betecknade något.[65]

Mytens form är således att det som berättas framställs som att det är naturligt och självklart. Barthes exemplifierar detta med bland annat tvätt-

[63] Exempelvis Soila 1991, Kaplan 1992.
[64] Barthes 1970
[65] Barthes 1970:242

medelsreklamens mytiska berättelse om att det alltid är kvinnor som sköter hushållens tvättbestyr.[66] I denna reklam framställs det som helt naturligt att det förhåller sig på detta sätt. Det är inte ett yttrande som på något vis ifrågasätts. Myten är ett yttrande som genom att framställa något som om det ”bara är”, samtidigt förmedlar budskap som är ideologiska. Ett vanligt sätt att uppfatta begreppet myt är att se det som motsatsen till sanning; är det inte sant så är det bara en myt. Myten ska dock, enligt Barthes perspektiv, inte ses som vare sig sann eller falsk.

Nedan sammanfattas de centrala analytiska begreppen, samt hur dessa hänger ihop inbördes. Jag tillämpar begreppen ideologi, kultur och diskurs på så sätt att jag i mina analyser identifierar diskurser som olika, med avseende på huruvida de är ideologiska eller inte. Det vill säga huruvida de har potential att reproducera eller utmana rådande maktstrukturer i samhället.

| **Diskurs**<br>Olika praktiker producerar viss kunskap | |
|---|---|
| **Ideologiska praktiker**<br>Bas för produktion av kunskap, vilken medverkar till reproduktion och osynliggörande av samhällets rådande maktrelationer. | **Kulturella praktiker**<br>Bas för produktion av kunskap, vilken medverkar till att samhällets rådande maktrelationer utmanas och ifrågasätts. |
| **Betecknande begrepp i analyserna** | |
| **Dominerande diskurs**<br>Betecknar yttranden vilka jag tolkar som ideologiska, det vill säga potentiellt reproducerande av rådande maktrelationer.<br><br>(Värdeorienterad form)<br><br>**Myt**<br>Synonym med ”dominerande diskurs”, men med en betoning på att yttrandet framställs i en form som om det som yttras är naturligt och självklart. | **Motdiskurs**<br>Betecknar yttranden vilka jag tolkar som potentiellt utmanande av rådande maktrelationer.<br><br>(Intresseorienterad form) |

*Konkret tillvägagångssätt*

I analysen av filmerna har jag valt att inte återberätta filmernas handlingar mer än mycket kort och ofullständigt, eftersom en återberättelse av en film skulle vara en helt annan skapelse än filmen, som är mitt forsknings-

[66] Barthes 1970

objekt. Att översätta en film till text är också att göra våld på filmens särart och komplexitet vilket innefattar bland annat ett samspel av repliker, bilder, musik, bakgrundsljud, ljussättning, kameravinklar, fokus och klippning.[67] Mitt råd till den som inte sett filmerna, men ändå vill ha fullt utbyte av och kritiskt vill granska min analys är: Se filmerna!

Jag har primärt utgått från film i videoformat. Detta medför vissa begränsningar, som att formatet inte medger att hela filmens bredd kommer med. Att analysera film utifrån bioformatet medför dock praktiska problem: Det är mörkt i lokalen vilket gör det svårt att anteckna, filmer på bio kan inte stoppas och returspolas, om man inte hyrt hela biografen själv. Att hyra biografer för genomgång av ett stort filmmaterial är en mycket kostsam metod.[68] Videotekniken ger däremot andra möjligheter att göra genomarbetade analyser av film. Visst är film på bio en helt annan och mer massiv upplevelse än på video, men i det konkreta analysarbetet är videotekniken praktisk att ta till. Genom DVD-tekniken begränsas problemen med videoformatet, men genom att jag lånat in filmerna från Ljud- & bildarkivet i Stockholm har jag varit hänvisad till videoformatet eftersom det är det som erbjudits.

Enligt Raymond Bellour bör filmer studeras nära och omsorgsfullt[69]. Det går inte att bara se en film en gång och sedan skriva från minnet. Man måste se om, stoppa filmen och ta noggranna anteckningar. Objektet (filmen) måste underordnas subjektet (forskaren), menar han. Man måste ha tillgång till verket (filmen) annars är det omöjligt att genomföra en bra analys.[70] Genom att se om filmen flera gånger samt föra noggranna anteckningar blir det möjligt att upptäcka detaljer, nyanser och stämningar bortom de uppenbara bilderna och replikväxlingarna i de olika scenerna. Filmen ”öppnas” på ett helt annat sätt när man studerar den på detta sätt än när man ser en sammanhängande film en gång. Svårigheten att se bortom det uppenbara i en film är väl omskriven i litteraturen: ”En film är svår att förklara eftersom den är lätt att förstå”[71]. Denna

[67] Bellour 2000
[68] Se exempelvis Soila 1991
[69] Bellour 2000:3-5
[70] Bellour 2000:21
[71] Metz citerad i Monaco 1981, min översättning

svårighet utgör emellertid en av de stora lockelserna med film, såväl som underhållning och njutning som objekt för samhällsvetenskaplig analys.

Även när man sett om en film många gånger kan det uppstå tolkningsproblem. Upplevelsen av filmen ändras nämligen efter många genomgångar. En film som verkade underbar vid den första titten kan tyckas banal och övertydlig efter 3-4 gånger. Då gäller det att minnas det första intrycket och ta med det i bedömningen. Mina egna känslomässiga reaktioner på filmerna har varit till stor hjälp i analyserna.

För att minnas mina första känslor inför filmen har jag vid detta tillfälle tagit anteckningar som beskriver känslomässiga reaktioner. Jag kan ta filmen *Lilja for ever* som exempel igen: medkänslan med Lilja och hatet mot männen är en känslomässig reaktion på filmens olika tekniker som ”adresserar” mig som en i den grupp som känner motvilja för övergrepp på barn. Men detta räcker inte för att väcka så starka känslor: Filmens tekniker samverkar också med etiska ståndpunkter som delas av en stor mängd människor, och *tillsammans* får detta oss att gråta eller skratta. Mina känslomässiga reaktioner har fungerat som en checkning av analysernas giltighet, och vice versa: de delar av filmerna som analyserats har valts ut med känslorna som ”bevis” på att de är viktiga i ideologiskt hänseende.

Bellour menar att film kan studeras på olika nivåer: man kan analysera hela filmer, ett antal kameratagningar, en kamerafilmning eller bara en liten del av en tagning.[72] Ofta är det inte meningsfullt att analysera hela filmen, utan endast de delar som kan ge lösning till ett teoretiskt problem.[73] Bellour fäster stor vikt vid det metodologiska problemet att citera och referera en film i skriven form med hänvisning till att film är mer än textuell analys.[74] Tal och repliker är förvisso lätta att citera, men man tappar tonen och intensiteten när man transkriberar talad text till skriven. Ljudeffekter är också svåra att citera[75], liksom kamerans rörelse, vilken främst ger en illusion av att filmens värld speglar hur ”det är”.[76]

---

[72] Bellour 2000:13-14
[73] Bellour 2000:xiii
[74] Bellour 2000:25
[75] Bellour 2000:24
[76] Bellour 2000:25

Min teknik har varit tämligen experimentell. Utifrån den grundläggande tanken att studera kön och etnicitet i samtida svensk film, analyserades först två av filmerna induktivt, utan direkta frågeställningar men med det feministiska och antirasistiska perspektivet i bakhuvudet. Dessa analyser tog fasta på en mängd aspekter i filmerna vilka efterhand sorterades utifrån huruvida jag bedömde dem som relevanta för de mer specifika frågeställningar som utkristalliserades under arbetets gång.

Nästa steg i analysarbetet var att analysera fyra filmer från år 2000, var för sig, utifrån den preliminära teoretisk ramen och de allt mer specifika frågeställningarna. Till att börja med har jag i detta sammanhang sett filmerna tre gånger: Den första gången för att få en helhetsupplevelse och för att observera mina egna reaktioner på filmens karaktärer och episoder. Den andra gången var huvudsyftet att anteckna det kronologiska förloppet. Tredje titten gick främst ut på att analysera karaktärerna och miljöerna samt karaktärernas förhållande till varandra. Därefter har en första analys av filmen gjorts innan analysen av nästa films påbörjats. Totalt har filmerna gåtts igenom ca 8-15 gånger vardera.

Det konkreta analysarbetet har utgjorts av att jag utkristalliserat separata analysenheter för att sedan beakta hur de är sammansatta med andra enheter och med olika system av och relationer av enheter. Jag kallar dessa analysenheter för tecken.[77] Analysenheterna, tecknen, kan ha olika karaktär eftersom filmen har så många flerlagrade dimensioner och nivåer. De kan exempelvis bestå av en konkret människa, exempelvis en ”invandrarkvinna”, ett stycke musik, ett specifikt rum eller ett specifikt ting. Tecknen står i relation till andra tecken och relationerna mellan tecken och system av tecken har studerats med samma emfas som tecknen i sig själva. I anslutning till detta har teorier om de specifika historiska maktrelationernas betydelse för skapandet av dessa sammansättningar av tecken tagits i beaktande.

Hur detta fungerar i praktiken illustreras kanske bäst med ett exempel ur analysen: Tecknet invandrare kombineras ofta med tecknet familj. Tillsammans skapar tecknen relationen ”invandrare”/familj. Detta är

[77] Se Winther Jørgensen & Phillips när det gäller olika diskursanalytiska perspektiv på analysenheter och deras förhållande mellan varandra. Se även Fiske 2000 när det gäller semiotiska begrepp som exempelvis tecken.

i sig inget anmärkningsvärt; människor lever ofta i familjer. Om man däremot studerar relationerna till tecknet svensk finner man i vissa filmer att detta sällan relateras till tecknet familj, men ofta till tecknet yrkesliv. Detta bildar relationen svensk/yrkesliv. När man jämför dessa begreppspar finner man således att det finns en diskursiv ordning i filmerna om svenskar som yrkesmänniskor till skillnad från ”invandrare” vilka främst är familjevarelser. Dessa betydelser kan sedan bli föremål för olika tolkningar. Angreppssättet liknar det Jacques Derrida kallar *dekonstruktion*.[78] Det handlar om att ta sig an texter som om de alltid bär på en betydelse som kan kopplas till historia och maktrelationer. Tecknen och relationerna mellan tecknen är i sig inte det intressanta, utan det är de diskursiva innebörderna i dessa konstellationer som står i fokus för intresset.

> Ty dekonstruktionen är ytterst ett sätt att läsa världen och dess texter: kritiskt, vaket, misstänksamt, i visshet om att även de tänkare och författare som tycks tala neutralt och allmängiltigt binds till sitt samhälle och sin historia av de ord, metaforer och former de begagnar sig av. Hos Derrida finns inget rent tal, inga oskuldsfulla yttranden, ingen kunskap om världen som inte döljer andra världar.[79]

En konsekvens av mitt teoretiska (socialkonstruktionistiska) perspektiv är att jag inte betraktar filmerna som om de vore skapade av autonoma personer, även om många filmer lanseras som just produkter av en enda man (sällan kvinna), ofta regissören. De flesta filmer skapas av en mycket stor samling människor, från manusförfattare, regissörer, producenter, finansiärer och kameramän, till kostymmakare och alla enskilda skådespelare.[80] Att analysera filmer utifrån ett så kallat auteurperspektiv är också problematiskt eftersom det riskerar att begränsa tolkningsmöjligheterna.[81]

---

[78] Derrida 1978

[79] Derridas begrepp dekonstruktion tolkat i artikeln ”Misstänksamhetens filosof” i Dagens Nyheter 12/10 2004

[80] Även filmens sponsorer har ibland en mycket stor betydelse för hur filmen kommer att konstrueras. Svenska filmer, som ofta sponsras av mobiltelefonföretag, inbegriper ofta handlingar och enskilda scener där ringande med mobiltelefoner har central betydelse. Detta kan tyckas som en liten detalj, men om manusförfattarna hela tiden måste passa in vissa produkter i handlingen kan det påverka hela filmen. Hur skulle exempelvis en film om stålmannen se ut i en värld full av mobiltelefoner, men utan telefonkiosker?

[81] Turner 1988:33 hänvisar till ”*Auteur* teori” som en teoritradition som har ”givit långfilmen en författare”.

Den begränsande tolkningsram som kan bli följden av att tillskriva texten en specifik författare, eller ”auteur” har diskuterats av exempelvis Roland Barthes och Michel Foucault:

> Om alla de berättelser, poem, dramer och komedier som man under medeltiden lät cirkulera i åtminstone relativ anonymitet frågar man numera varifrån de kommer och vem som har skrivit dem; man kräver svar. Man kräver att författaren garanterar enheten hos de texter på vilka man sätter hans namn, att han avslöjar eller åtminstone sitter inne med den dolda mening som genomströmmar dem och att han länkar sina texter till sitt privatliv, sina upplevelser och till den historia som sett dem födas. Författaren är den som ger fiktionens oroande språk dess enheter, dessa sammanhållande knutar, dess inordning i verkligheten.[82]

Med hänvisning till författarens biografi, kön, etnicitet eller tidigare filmer, riskerar man att binda det verk som analyseras till personrelaterade faktorer istället för att fokusera på vad som finns i själva texten. Jag har med hänvisning till detta valt att inte beakta regissörers och manusförfattares egenskaper och positioner när jag analyserat filmerna. Detta kan i vissa fall medföra att mina tolkningar kan provocera den läsare som har kunskap om dessa personer.

Om jag exempelvis påstår att en film reproducerar en typisk högerideologi, samtidigt som läsaren vet att regissören eller manusförfattaren är en känd vänsteraktivist, kan tolkningen väcka tvivel. Att påstå att en regissör som själv är ”invandrare” gestaltar ”invandrare” i enlighet med rasistiska föreställningar om annorlundahet kan på motsvarande vis väcka förvåning. Men om jag hade beaktat filmskaparnas positioner skulle tolkningar av det slag jag ger exempel på ovan troligtvis aldrig ha prövats, oavsett om de finns att hitta i det empiriska materialet eller inte, just på grund av förförståelsens tendens att begränsa tolkningsramen.

Jag vill betona att jag inte ser författarens position som betydelselös för vilka berättelser han/hon väljer att berätta och hur de berättas. Liksom jag valt mitt forskningsämne utifrån den jag är, antar jag att andra författare fungerar på samma sätt. Men min poäng är att oavsett person-

[82] Foucault 1993:20. se även Barthes 1977 för ett liknande resonemang i essän ”The death of the author.”

relaterade egenskaper och positioner, påverkas författare även av andra faktorer: min utgångspunkt är att författarna, och övriga personer som kommit att påverka filmskapandet, är delar av den kontext där filmerna skapas. Tiden, platsen och de diskurser som finns i ett samhälle, kring de fenomen man vill berätta om, vid tiden för skapandet av filmen, utgör enligt mitt perspektiv de huvudsakliga faktorer som avgör vilka berättelser som kan berättas och hur de berättas.

*Frågor och tankar i fokus för analyserna*

Avhandlingen har som sagts författats i två faser. Det första empiriska kapitlet kom till under åren 2001-2003, medan de två andra kapitlen har författats under år 2004. Det centrala syftet i den tidigare skrivna delen av avhandlingen var att analysera huruvida de studerade filmerna utmanar traditionella bilder och berättelser om Vi och de Andra, eller om dessa filmer främst reproducerar dessa. Min utgångspunkt var att båda dessa dimensioner återfinns i filmerna, och frågan blev då främst *hur* relationen mellan dessa dimensioner ser ut? På vilket sätt och med vilka medel reproduceras/utmanas traditionella föreställningar om män och kvinnor, svenskar och ”invandrare”?

Utifrån detta syfte har jag sedan analyserat hur karaktärer och relationer mellan karaktärer i filmerna framställs med avseende på etniskt ursprung, kön, klass och ålder. Jag har även studerat hur det svenska samhället och den svenska kulturen framställs genom relationerna mellan män och kvinnor, svenskar och ”invandrare”, unga och äldre samt olika socioekonomiska grupper. Mänskliga relationer med avseende på etniska skillnader har också fokuserats, exempelvis när det gäller familjeförhållanden, kärleksförhållanden och vänskapsrelationer.

Resultaten av denna första studie visar att de analyserade filmerna framställer ”invandrare”, det svenska samhället och relationen mellan svenskar och ”invandrare” på tämligen olika och mångbottnade sätt. En huvudsaklig slutsats är att filmerna till viss del bryter med traditionella bilder av ”invandrare”, exempelvis bilden av den äldre ”invandrarmannen” som en maktfullkomlig patriark och den unga ”invandrarkvinnan”

som ett hjälplöst offer. I dessa filmer nyanseras och problematiseras dessa bilder.

Men samtidigt befäster (vissa av) de studerade filmerna andra vanliga föreställningar om ”invandrare” och svenskar, exempelvis bilden av svenskar som relaterade till sina yrken till skillnad från ”invandrarna” vilka i filmerna kopplas samman med familjelivet. Således påstår jag att filmer både kan betraktas som ideologiska och kulturella praktiker, men att proportionerna är olika i olika filmer. Resultaten från det första empiriska kapitlet har legat till grund för några tillkommande frågeställningar som fokuseras i de senare två kapitlen men alltså inte i det första.

I samband med arbetet med det första empiriska kapitlet insåg jag att ett historiskt perspektiv skulle berika analysen. Analyserna av de första fyra filmerna diskuterades i första hand genom en koppling till diskurser som har sin grund i gamla praktiker som exempelvis den västerländska kolonialismen av andra världsdelar under medeltiden och framåt. Jag upptäckte dock att det också fanns en koppling mellan filmernas berättelser och aktuella samhällsdebatter och händelser. Att vissa berättelser om svenskar och ”invandrare” följer olika mönster under olika historiska perioder har också uppmärksammats av andra forskare, exempelvis Ylva Brune som studerat bilden av ”invandraren” i svenska nyhetsmedier.[83]

Det var upptäckten av dessa mönster som låg till grund för hur filmerna i den senare delen av avhandlingen valdes ut och analyserades. Syftet var att närmare studera filmernas berättelser om svenskar och ”invandrare”, och att analysera hur dessa kan kopplas till samtida händelser och tillstånd i det svenska samhället. Således en intensifierad betoning på kopplingen till samtidsdiskursen. Ett antagande är att de traditionella föreställningarna, som kunde spåras i de första analyserna, på något sätt samspelar med samtida diskurser i det samhälle där filmerna kommer till. Hur detta har kommit till uttryck har jag försökt belysa i de senare kapitlen i avhandlingen.

Ett exempel på en studie som utgått från ett liknande antagande, att samhället på olika sätt samspelar med kulturella produkter, är Will

[83] Brune flera olika publikationer, fixa!

Wrights ”Sixguns and Society”, där den klassiska westernberättelsen relateras till samhället vid olika tider.[84] Ett annat exempel är Yael Feilers ”Nationen och hans hustru”, som fördjupar sig i sambandet mellan feminism och nationalism i Israel. Detta studeras genom analyser av israelisk teater.[85]

*Urval av filmer och kriterier för urvalet*

Filmerna i det första kapitlet valdes ut på grundval av att ”invandrarfilmerna” från år 2000 var ett hett ämne i den samtida filmdiskussionen vid tiden när jag påbörjade min avhandling. Man talade då om dessa filmer som ”nya” i flera bemärkelser och påstod att de utgjorde ett genombrott för ”det mångkulturella” i den svenska filmen. Att det kom flera filmer som betecknades som ”invandrarfilmer”, skapade vid samma tidpunkt och i samma nationella kontext, och som därmed kunde anses som jämförbara i just det avseendet, sågs också som en fördel.

Min ambition med avhandlingen har varit att lyfta fram hur vissa bilder och berättelser förekommer på vissa sätt vid vissa specifika historiska tillfällen och i vissa rumsliga sammanhang. Jag har försökt härleda dessa berättelser till händelser och tillstånd i samhället även utanför ”invandrardebatten”. En fråga jag kommit att allt mer intressera mig för är vilken roll ”invandraren” (och då menar jag roll i en vidare bemärkelse än filmroll) spelar i filmen.

Den svenska filmen har ofta en likhet med aktuella debatter i andra medier.[86] Men att utifrån detta faktum dra slutsatsen att filmerna kopierar nyhetsmediernas debatter om ”invandrare” (eller tvärt om) vore förhastat och felaktigt. Kulturella uttryck som exempelvis film *och* nyhetsmedier har möjligheten att relativt fritt välja ut vad och vilka man ska berätta om. Även om filmen ofta hämtar sitt material från händelser och tillstånd i samhället, är det inte frågan om någon lagbundenhet när det gäller vilka händelser som väljs ut för berättandet om dem.

[84] Wright 1975
[85] Feiler 2004
[86] Brune 2001, 2002, 2004, Ristilammi 1994, Ristilammi i Brune (red) 2001.

Ett tydligt exempel på detta kan man se när det gäller mord. Mord förekommer i alla kända samhällen, och får förmodligen lika stora konsekvenser för de inblandade på olika platser. Mord är också en av de mer kittlande ingredienserna i berättelsernas värld, framgången för kriminalromaner och deckare tyder på detta. Men vissa mord leder till mer tal än andra. Ett mord på en svensk kvinna som begås av en närstående svensk man leder inte nödvändigtvis till en mediahändelse. Ofta finner man berättelser om dessa mord som små notiser i lokalpressen med rubriker som ”familjetragedi”.

När kvinnor av icke-svenskt ursprung mördas av sina närstående män leder det dock till stora mediahändelser i dagens Sverige, dels nyhetsrapportering, men också debatter om motsättningar mellan västerlandet och det man kallar muslimska kulturer.[87] Förutom i nyhetsmedierna återskapas dessa berättelser också i andra medier som exempelvis romaner. Norma Khouris roman ”Förlorad heder” är ett sådant exempel. Plötsligt ges en okänd kvinna från mellanöstern en röst i västerländska medier (och ger dessutom upphov till en bestseller i många länder).[88]

På motsvarande sätt hävdar jag att det ständigt finns en mängd berättelser av olika slag att tillgå, för den som vill föra fram dem. Men vissa av dessa berättelser framstår som viktigare och mer aktuella att föra fram vid vissa tider än andra. Ett av mina antaganden är att det vid en viss tid, av olika anledningar, vilka är kopplade till maktrelationer i samhället, finns en drivkraft att berätta en viss berättelse framför en annan. Berättelsen kan då exempelvis användas för att tydliggöra ett argument man vill framföra.

En berättelse om ”hedersmord”[89] framhålls exempelvis inte nödvändigtvis på grund av ett specifikt intresse för andra mördade kvinnor än svenska, utan kan fungera som understrykande av något annat politiskt problem, exempelvis frågor om flyktingmottagning. Detta är ett exempel

[87] Exempel är morden på Sara, Pela Atroshi och Fadime Sahindal som diskuteras på annan plats i avhandlingen.
[88] Khouri 2004. Uppgifter som kommit till min kännedom efter att detta skrevs har påtalat att denna roman, som påstås vara en självbiografisk berättelse, omöjligt kan vara det, eftersom författaren inte ens bott i det land hon berättar om.
[89] Hedersmord är den nutida svenska beteckningen på mord kvinnor av närstående män från det som i Sverige kallas ”muslimska kulturer”. Beteckningen antyder att dessa mordhandlingar är kulturellt betingade.

på hur diskursen konstituerar kunskaps/betydelsesystem, subjektspositioner samt sociala relationer: ”hedersmord” konstrueras som mord kopplade till en viss kultur; Kvinnor från framför allt mellanöstern (”muslimska kvinnor”) konstrueras som offer; och kulturer och män från mellanöstern konstrueras som patriarkala och kvinnoförtryckande.

Med utgångspunkt i det ovanstående resonemanget har jag valt ut ett antal filmer att analysera i de två senare empiriska kapitlen, där jag fördjupar min analys genom att anlägga ett historiskt perspektiv. Jag vill betona att även om jag anlägger ett historiskt perspektiv är syftet *inte* att åstadkomma en kartläggning av hur olika etniska grupper framställs i svensk film genom historien[90]. Det jag gör är istället att identifiera några olika centrala diskurser om ”invandraren”, vilka framträder i olika kulturella uttryck vid vissa tider under en 30-årsperiod.

För att få en överblick över svenska filmer från denna tidsperiod har jag valt att utgå från Svensk filmografis förteckning över svenska filmer.[91] En konsekvens av detta är att vissa filmer, som exempelvis producerats enbart för TV, inte finns med i urvalet. Eftersom jag inte har några kvantitativa anspråk anser jag inte att detta utgör något problem för möjligheten att besvara mina frågeställningar. Jag har studerat filmografin utifrån dess beskrivningar av filmernas innehåll och persongalleri. I samband med detta har jag försökt identifiera filmer som har centrala karaktärer som kan betraktas som ”invandrare”.[92] Det jag fann var att de flesta svenska filmerna är tämligen ”vita” i den bemärkelsen att de oftast handlar om etniska svenskar.

De filmer jag till slut valde ut var totalt 28 stycken (inklusive de redan utvalda filmerna från år 2000). De filmer jag valt ut har en handling som på något sätt kan kopplas till talet om ”invandraren” utanför filmen. Det jag vill belysa är *hur* sambandet mellan filmernas berättelser och talet om invandraren i andra sammanhang kan relateras till varandra.

---

[90] För en studie av etniska minoriteter i svensk film under 1900-talet, se Wright 1998

[91] svensk filmografi, band 1-9, utgiven av svenska filminstitutet.

[92] Här måste jag reservera mig för att jag kan ha missat någon film, beroende av att innehållsbeskrivningarna kan ha utelämnat denna aspekt. Detta har dock varit den enda praktiska möjligheten för mig att finna filmer av det slag jag sökt efter. Att det är innehållsbeskrivningar som legat till grund för urvalet medför också att filmer som kan förstås som allegorier eller metaforer av relationen Vi/Andra valts bort, då jag omöjligen kunnat identifiera dessa utan att se filmerna.

Om mitt syfte hade varit att belägga *att* det finns ett sådant samband, hade min urvalsprocess naturligtvis varit förkastlig, då redan urvalet av filmer hade bekräftat tesen. Min ambition har dock som sagt främst varit att studera hur sambandet ser ut. Att välja ut filmerna på grundval av filmografins redovisning av innehållet i filmerna är naturligtvis problematiskt, då jag riskerar att missa filmer som kunde ge ytterligare dimensioner åt analysen, men av praktiska skäl har det ändå varit nödvändigt. Vissa av de filmer som har valts ut för ett första påseende har på motsvarande sätt inte kunnat erbjuda svar på mina ställda frågor. Jag har ändå valt att presentera dem i den tabell som följer för att öppet redovisa hur urvalsprocessen sett ut från början.

Filmer inspelade på videokassetter har lånats in från Ljud- & bildarkivet i Stockholm. Filerna har sedan studerats, och i samband med detta har jag försökt identifiera centrala och gemensamma *motiv* och *teman*. Med begreppet motiv avses ”en typsituation som alltid kan upprepas”.[93] Den är allmängiltig och tidslös, alltså oberoende av en viss miljö eller konkreta personer. Denna typsituation kan beskrivas i termer av kontrast eller konflikt. Ett exempel på ett sådant tidlöst motiv är ”Romeo & Juliamotivet”, vars typsituation kan beskrivas som ”kärleken mellan ungdomar av familjer som hatar varandra”.[94] När jag analyserat filmernas motiv har jag funnit ett antal motiv som tycks oberoende av tid och rum. Några exempel är motivet ”ifrågasatt kärlek över etniska gränser” som förekommer genom hela tidsperioden. Ett annat är ”Romeo & Juliamotivet” som har en koppling till det förra motivet, och som också tycks tidslöst.[95]

Men jag fann också att det förekommer *vissa motiv som tycks ha en tidslig koppling med avseende på det empiriska materialet*, även om dessa motiv *i princip* skulle kunna vara tidslösa. Det är främst dessa motiv jag har fördjupat mig i de två senare empiriska kapitlen i avhandlingen. I filmer från 1970-1991 förekommer exempelvis motivet ”främling möter

[93] Lindström 1971:55
[94] Lindström 1971:72. Det är vanskligt att påstå att ett motiv är tidlöst enbart med anledning av att man litteraturhistoriskt inte har uttryckt en avgränsning i tid. Jag använder här begreppet tidlöst med reservation för detta.
[95] Men tanke på att tragedin Romeo & Julia tillkom redan på 1500-tale är tidlösheten uppenbar.

det moderniserade kalla Sverige".[96] Detta skulle i princip kunna vara ett motiv även efter 1991, men empirin visar att det inte är det. I tabellen nedan har jag sammanfattat motiv som jag ser som gemensamma för flera filmer. Jag har markerat dessa med fet stil, medan till synes tidslösa motiv har markerats med kursiv stil.

Ett exempel på att ett till synes tidsbundet motiv inte är det i sig, är motivet "Arrangerade äktenskap" som är centralt i två av filmerna från 2000, men inte i 1990-tals filmerna. Motivet förekommer även i nyare filmer, ofta till synes omotiverat för den övriga handlingen. Ett exempel är i filmen *Den osynlige* från 2001, där en svart ung man i en sidohandling tvingas gifta sig med en kvinna släkten valt ut.[97] Ett exempel på att motivet, trots att det accentueras just åren kring 2000, ändå är tidlöst är filmen *Splittring* från 1984 där motivet kommer upp som en del i handlingen. Ytterligare exempel på tidlösheten är det faktum att arrangerade äktenskap var ett centralt motiv redan inom teatern, långt före filmens födelse.[98]

Med begreppet tema avses "ett verks grundtanke, generellt formulerad och utan förankring till bestämda personer i en viss miljö".[99]

> Temat är oftast uttrycket för en viss attityd till – och rymmer vanligen en bestämd värdering av – sådant som "den mänskliga tillvaron", världens beskaffenhet", "livets gåta", "själen", "lyckan", "döden" eller "gud". Hos mindre anspråksfulla diktare kan det röra sig om ställningstaganden för eller emot vissa etiska normer eller samhällsförhållanden. "Krigets meningslöshet", "Kvinnans frigörelse", det godas undergång", eller "idealet och verkligheten" kan nämnas som exempel[100]

Att på ett allmängiltigt och entydigt sätt fastslå verkets tema låter sig knappast göras. Det är också tveksamt om det går att identifiera endast *ett*

---

[96] Detta kan uttryckas på ett mer abstrakt sätt: Främling från mer traditionellt samhälle möter ett mer modernt samhälle. Dock förutsätter jag här att modernitet är något relativt, och inte kopplat till en specifik historisk epok.
[97] Nu blir det inget bröllop i denna film eftersom mannen tar livet av sig på bröllopsdagen.
[98] Waldekrantz 1976
[99] Lindström 1971:58
[100] Lindström 1971:58

tema i en film; jag utgår från att man kan finna flera och olika teman i en och samma film.

| Årtal | Titel | Regi | Motiv | Tema |
|---|---|---|---|---|
| 1971 | Vill så gärna tro | Gunnar Höglund | Vit kvinna och svart man förälskar sig, och möter samhällets motstånd | Gränslös kärlek<br>Antirasism |
| 1972 | **Jag heter Stelios** | Johan Bergenstråle | **Främling möter det moderniserade kalla Sverige och arbetslivet** | Gränslös kärlek<br>Antirasism |
| | Man måste ju leva | Margareta Vinterheden | **Främling möter det moderniserade kalla Sverige och arbetslivet** | |
| 1972 | Georgia, Georgia | Stig Björkman | Svart kvinna kommer till sverige. Hon tvingas av samhället vara representant för den svarta ”rasen”. | Gränslös kärlek |
| 1976 | Hemåt i natten | Jon Lindström | **Främling möter det moderniserade kalla Sverige och arbetslivet** | |
| 1978 | **Frihetens murar** | Marianne Ahrne | **Främling möter det moderniserade kalla Sverige och arbetslivet** | Gränslös kärlek<br>Antirasism |
| 1979 | Lyckliga vi | Tuncel Kurtis | Främling, svenskt arbetsliv | Antirasism |
| 1981 | **Montenegro eller Pärlor och svin** | Dusan Makavejev | **Främling möter det moderniserade kalla Sverige** | Gränslös kärlek<br>Antirasism |
| 1984 | Hägring | Saed Assadi | Främling, svenskt arbetsliv | Antirasism |
| 1984 | Splittring | Muammer Özal | Främling, svenskt arbetsliv | Antirasism |
| 1986 | Seppan | Agneta Fagerström-Olsson | Främling, svenskt arbetsliv | Antirasism |
| 1988 | Concuelo | Luis R. Vera | Främling, svenskt arbetsliv | Antirasism |
| 1988 | Livsfarlig film | Susanne Osten | | Antirasism |
| 1989 | Exil: en mors berättelse | Mikael Wiström | Främling, svårigheter i Sverige | Antirasism |
| 1991 | **Ett paradis utan biljard** | Carlo Barsotti | **Främling möter det moderniserade kalla Sverige och arbetslivet** | Gränslös kärlek<br>Antirasism |

| BRYTPUNKT, TIDSTYPISKA MOTIV | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 1993 | Tala! Det är så mörkt | Suzanne Osten | Rasister och rasism i storstad | Antirasism ☺ |
| 1993 | Sökarna | Daniel Fridell, Peter Cartriers | **Ungdomar av olika etnicitet, rasister och rasism i storstad** | Gränslös kärlek Antirasism |
| 1994 | Bara du och jag | Suzanne Osten | Rasister och rasism i storstad. Svart kvinna representerar svensk politik. | Gränslös kärlek Antirasism |
| 1995 | **30:november** | Daniel Fridell, Peter Cartriers | **Ungdomar av olika etnicitet, rasister och rasism i storstad + *Romeo & Julia*** | Gränslös kärlek Antirasism |
| 1996 | **Vinterviken** | Harald Hamrell | **Ungdomar av olika etnicitet, rasister och rasism i storstad + *Romeo & Julia*** | Gränslös kärlek Antirasism |
| 1996 | Vredens Barn | Mikael Wiström | Ungdomar och problem i segregerad storstad | Antirasism |
| 1997 | Nattbuss 807 | David Flamholc | **Ungdomar av olika etnicitet, rasister och rasism i storstad** | Gränslös kärlek Antirasism |
| 1997 | Tic Tac | Daniel Alfredsson | **Ungdomar av olika etnicitet, rasister och rasism i storstad** | Antirasism |

| BRYTPUNKT, TIDSTYPISKA MOTIV | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 2000 | **Jalla! Jalla!** | Josef Fares | **Muslimska traditionella familjer, ungdomar som går mot en moden livsstil + *Romeo & Julia*** | Gränslös kärlek ☺ Antirasism |
| 2000 | **Vingar av glas** | Reza Bagher | **Muslimska traditionella familjer, ungdomar som går mot en moden livsstil + *Romeo & Julia*** | Gränslös kärlek ☺ Antirasism |
| 2000 | **Före stormen** | Reza Parsa | Svenska och internationella maktrelationer. | Gränslös kärlek ☺ Antirasism |
| 2000 | **Det nya landet** | Geir Hansteen – Jörgenssen, | Svenskt flyktingmottagande. | Gränslös kärlek Antirasism |

Tabellen visar upp några tydliga mönster jag funnit när jag studerat filmerna. Jag har konstaterat att samtliga filmer i mitt urval tycks stå på ”invandrarens” sida. Utgångspunkten för filmerna är att vi lever i ett orättfärdigt samhälle och att underordnade etniska grupper på olika sätt drabbas negativt av detta. Vissa av filmerna problematiserar på ett direkt sätt rasism som samhällsfenomen. Jag för i tabellen ihop denna etiska ståndpunkt och kallar detta tema för ”antirasism”, oavsett om filmen på ett direkt sätt kritiserar rasistiska strukturer i samhället, eller bara visar en sympatiserande inställning till ”invandrares” situation. Som synes i tabellen delas detta tema av nästan alla filmer. De filmer där jag inte kunnat identifiera detta tema är sådana där den Andre utgjorts av en person

från Norrland eller Finland. Här känns främlingens problem inte igen som kopplat till förtryck av etniska grupper.

Här vill jag dock påminna om att jag genom mitt urvalsförfarande riskerat att missa filmer som inte delar denna etiska ståndpunkt. Jag har ju endast valt ut filmer som placerar ”invandrare” i centrala roller. Man borde för att pröva allmängiltigheten i mitt påstående om en gemensam etisk ståndpunkt för ”invandraren” studera även filmer som sätter in ”invandrare” i en sidohandling eller som bifigurer. I vissa av dessa filmer kan man *möjligen* finna avvikelser från den antirasistiska ståndpunkten. Jag vågar dock inte uttala mig om detta eftersom jag inte sett alla filmer från perioden, då det av praktiska skäl inte låtit sig göras.

Ytterligare ett tema som jag menar går igen i många av de utvalda filmerna är ”gränslös kärlek”. Detta kan sägas hänga ihop med antirasismtemat på så sätt att man kan se kärlek över etniska gränser som ett bevis på att etnisk segregering är något negativt som bör upphöra. Kärlek över gränser har ingen självklar koppling till etnicitet, utan kan lika gärna handla om åldersgränser, klasskillnader eller avvikelser från den heterosexuella normen. I dessa filmer är det dock kärlek över just etniska gränser som står i centrum, vilket man också kan förvänta sig med tanke på urvalet.

Ett annat mönster om man ser till helheten, är att ”invandraren” framställs som allt mer integrerad och tillhörande i det svenska samhället. Det är främst i de senaste filmerna som han eller hon får och välkomnas att leva här med en svensk kärlekspartner. I tidigare filmer har det antingen aldrig blivit något förhållande, eller så har det tagit slut av olika skäl. I några filmer har förhållandet slutat med ond bråd död för ”invandraren”. Den ökande integreringen har markerats i tabellen med en ”smiley” i de filmer där ”invandraren” får/vill stanna i Sverige och får sin etniskt svenske partner (i de fall när det är detta som står på spel). Denna iaktagelse kommer främst att diskuteras i avhandlingens slutkapitel, då det är fråga om en helhetsbild.

Tabellen visar att det finns tre motiv som återkommer i flera filmer, och i samband med begränsade tidsperioder: därmed avskilda av tydliga brytpunkter. De tre motiven återfinns inom sina respektive tidsepoker, men inte före eller efter. Det kan därmed tyckas tveksamt om begreppet

motiv (i enlighet med Göran Lindströms definition) är det rätta för att beteckna de typsituationer jag identifierat. Ett motiv ska ju vara obundet av tid. Jag hävdar dock att man ändå kan använda denna beteckning eftersom de typsituationer jag beskriver *i princip* är obundna av tid och rum.

Det finns inget som motsäger att motivet ”främling möter det moderna kalla Sverige” lika gärna kunde ha utspelats på 2000-talet. Det är bara så att det inte förhåller sig på detta vis. Motiven i de filmer jag studerat är inte *i sig* avhängiga en bindning till en viss tidsperiods specifika förutsättningar för motivet, utan detta är endast ett empiriskt faktum. De tre epokernas ”favoritmotiv” ligger till grund för det mer avgränsade urvalet, där 6 filmer valts ut för en fördjupad analys (förutom de fyra 2000-talsfilmerna som analyserats före denna urvalsprocess). De tre motiv som utkristalliserats i samband med den första bredare studien har också legat till grund för avhandlingens kapitelindelning.

Motivet ”främling möter det moderniserade kalla Sverige och arbetslivet”, där främlingen, den inflyttade mannen (från exempelvis Norrland, Finland, Argentina, Italien, Iran eller Grekland) återfinns i flera filmer från 1972-1991. Jag har för den fördjupade analysen valt ut tre filmer av dessa: *Jag heter Stelios* från 1972, *Frihetens murar* (1978) och *Ett paradis utan biljard* (1991). Dessa filmer analyseras vidare i kapitlet ”främmande i folkhemmet”.

1990-talets mest populära motiv var ”Ungdomar av olika etnicitet, rasister och rasism i storstad”. Detta motiv återfinns i minst 6 av de svenska filmerna från 1990-talet.[101] Från dessa har två filmer valts ut, *30:e November* från 1995 och *Vinterviken* från 1996. Båda dessa filmer för också fram ”Romeo & Juliamotivet”, det vill säga ”kärleken mellan ungdomar av familjer som hatar varandra”. Detta motiv förekommer också i filmer från den kronologiskt sista tidsepoken. Under denna tidsperiod framkommer också ett nytt motiv: ”Muslimska traditionella familjer och ungdomar som går mot en moden livsstil.”

[101] Jag vågar mig inte på att ange ett exakt antal, eftersom jag av praktiska skäl inte har kunnat se alla svenska filmer från de senaste 30 åren.

Som tabellen visar är det inte så att alla svenska filmer som gestaltar någon typ av etnicitetstematik kan passas in i de mönster jag funnit. Det finns även filmer med helt andra motiv än de jag beskriver som kopplade till vissa tider. På motsvarande sätt förekommer det filmer med samma motiv, men utan etnicitetsdimensionen. Ett exempel på detta är filmen *Man måste ju leva* där en norrländsk man är huvudperson i motivet ”främling möter det moderniserade kalla Sverige och arbetslivet”. Här är det alltså en svensk som har främlingens roll. Men kanske kan man ändå tala om någon form av etnifiering även i detta sammanhang. Norrlänningar ses ofta som Andra i relation till sydsvenskar. Några exempel på detta är filmen *Jägarna* från 1996 och *Populärmusik från Vittula* från 2004. I dessa filmer framställs Svenskar från norra Sverige som etniskt annorlunda än andra svenskar.

Fokuseringen på just de tidstypiska motiven kommer sig främst av att jag ser dessa motiv som länkar i vissa diskursiva kedjor, som kommer till uttryck med olika styrka i anslutning till vissa historiska tidsperioder i det svenska samhället. Diskursen består som jag beskrivit tidigare aldrig av *ett* uttalande eller *en* text. Eller med Stuart Halls ord: ”Samma diskurs, vilken karaktäriseras av sättet att tänka kring, eller kunskapen om något vid en viss tidpunkt, uppenbaras genom en mängd texter /…/ vilka kommer till uttryck inom olika institutioner i samhället”.[102] Filmernas motiv ses utifrån detta perspektiv som delar i en vidare diskursiv kedja, vars övriga länkar kommer från andra praktiker i samhället än filmen.

Intresset av att analysera just dessa tre motiv kommer sig som jag framhållit tidigare av att jag på olika sätt erfarit att liknande motiv förekommit i massmediadebatten även i andra sammanhang. Några exempel på detta är Ylva Brunes studier av Nyhetsmediernas rapportering om ”invandrare” under den tidsperiod jag intresserar mig för, samt Per-Markku Ristilammis & Irene Molinas studier av massmediernas beskrivning av förorten.[103] Jag antar med utgångspunkt i detta sammanträffande att moti-

[102] Hall 1997:44 med hänvisning till Foucault

[103] Se exempelvis Brune 2001, 2001, 2004, Ristilammi 1994. De studier jag refererar till gör inte en skarp indelning i de motiv jag presenterar, men sammantaget bildas en helhet som direkt kan kopplas till de motiv jag funnit. Ylva Brune uttryckte sig igenkännande när jag konfronterade henne med dessa (personligt möte i Umeå 12/10 2004), och instämmer i att detta är mönster som går att känna igen i diskursen, just i samband med de tider där motiven före-

ven jag funnit inte utgör interna yttranden i ett litet antal svenska filmer, vilka råkar sammanfalla inom vissa tidsperioder, utan att de är länkar i större diskursiva kedjor kopplade till andra praktiker i samhället. Jag antar också att dessa diskursiva kedjor är av kulturell betydelse för förståelsen av ”invandrarna” och ”det svenska” vid dessa tider, och att de därigenom har betydelse för olika gruppers uppfattning om sig själva och Andra. Genom att analysera filmer hoppas jag kunna bidra till förståelsen av dessa vidare diskurser, och därmed också av det samhälle där dessa florerar.

Nu över till filmerna!

kommer. Irene Molina redogjorde vid ett seminarium i Umeå 18/11 2003 på motsvarande sätt för en liknande uppfattning om hur diskursen om förorten förändrats under den aktuella tidsperioden.

# Den nya svenska filmen anno 2000

DET FÖRSTA EMPIRISKA KAPITLET är ett nedslag mitt i den debatt om den svenska filmen som var aktuell när jag påbörjade min studie. ”Invandrarfilmen” som begrepp myntades, och man kunde ana att något nytt var på gång i svensk filmhistoria:

> Plötsligt vaknade den svenska filmen med ett självsäkert leende. Under fjolåret [läs år 2000] kunde kritiker och publik enas i sina hyllningar av en ny generation regissörer[104]

År 2000 har i pressen framställts som året då den svenska långfilmen blivit framgångsrik igen, bland annat tack vare en generationsväxling bland filmskaparna.

> De skäggiga 40-talsproducenterna som rattar sina stora bilar mellan studion och Lidingövillan är inte längre ensamma på den Svenska filmens motorväg.[105]

I två artiklar i Dagens Nyheter 14/1 2001 hyllas den ”nya” svenska filmen för sina nyskapande grepp. 2000 påstås i sammanhanget vara året då svensk film blev mångkulturell:

> År 2000 är den Svenska filmen ”en blandning av palt och kebab” … Under det pågående generationsskiftet bakom kameran ställs frågorna inte längre i imperfektum. Årets aktuella regissörer, flera med rötterna i andra kulturer, undrar i stället: Hur ser det ut idag? Hur stämmer de yttre bilderna av Sverige, mitt under högkonjunkturen och mitt i EU:s hetluft, med våra inre upplevelser? [106]

[104] Dagens Nyheter 14/1 2001
[105] Bo Jonsson citerad av Nicholas Wennö i Dagens Nyheter 14/1 2001
[106] Reza Bagher citerad i Dagens Nyheter 14/1 2001

Att ”invandrarfilmerna” är en del i ett ”nytt” filmsverige uppmärksammades även i litteraturen:

> Sedan Lukas Moodysson uttalat det magiska ”Sesam! öppna dig!” eller rättare sagt ”Fucking Åmål”, så kom de [nya filmerna] ju slag i slag: ett knippe spelfilmer med nya perspektiv på den etniskt berikade svenska kulturen, förortslivet och Sveriges roll i världen. Det handlar förstås om Josef Fares *Jalla! Jalla!*, Reza Baghers *Vingar av glas*, Reza Parsas *Före stormen*, Geir Hansteen Jörgensens *Det nya landet* /…/ De markerade alla, som många påpekat, ett millennieskifte som kommit att innebära en ny svensk filmkonst som i större utsträckning än tidigare problematiserar, ifrågasätter, avlyssnar och tolkar samtiden.[107]

De som recenserar och analyserar svenska filmers kvalitet och roll i det svenska filmsamhället satte således ett stort hopp till att dessa filmer skulle stå för något kvalitativt annorlunda än tidigare svenska filmer. Gemensamt för filmerna är att de skapats av ”nya unga” filmskapare samt att de representerar en vardagsverklighet i ett Sverige där det mångkulturella sätts i centrum. Ett annat gemensamt drag hos filmerna är att publiken har tagit flera av dessa filmer till sig. De filmer som analyseras i detta kapitel är premiärvisade år 2000 och två av dem har varit kassasuccéer. Filmerna har också vunnit priser i olika sammanhang för sina konstnärliga kvaliteter.[108] Filmerna är: *Jalla! Jalla!* i regi av Josef Fares, *Det nya landet* av Geir Hansteen Jörgensen, *Före stormen* i regi av Reza Parza och *Vingar av glas* av Reza Bagher. De är alla, oavsett filmskaparnas intentioner, filmer som intervenerar i det svenska samhället och kulturen, och i debatten om detta samhälle vid denna tid.

[107] Lindblad i Björkman et al 2002:29-30
[108] Se Svenska filminstitutets hemsida, www.sfi.se/, för aktuell information.

## Jalla! Jalla! – ”feel-good-film” med etniska förtecken

> Hört på ett café i Umeå:
> – Har du sett *Jalla! Jalla!*?
> – Är inte det typ en sån där film med invandrare?
> – Nä, va fan, det är bara en djävligt bra film!
>
> *Två anonyma svenska tonårskillar*

I FILMEN *JALLA! JALLA!* MÖTS SVENSKAR OCH INVANDRARE i svensk förortsmiljö. Generationsmotsättningar i de ”muslimska familjerna” och fäder med patriarkaliska tendenser som vill gifta bort den yngre generationen med släktingars och vänners barn går som en röd tråd genom berättelsen. Detta anknyter till en diskurs om invandrarungdomars dubbla kulturella tillhörighet. I samband med morden på Sara 1996 och Pela 1999 diskuterades unga invandrarkvinnors faktiska och förmodade konflikter och problem i det svenska samhället. Detta kopplades ofta samman med tal om olika kulturers förmodat olika förväntningar på könsroller och jämställdhet och har således både en etnisk dimension och en könsdimension.

De två förmodat olika kulturerna kallas i debatten ”den västerländska kulturen” eller ” den svenska kulturen”, respektive ”muslimska kulturer” eller ”kulturer från mellanöstern”. Diskursen om ”västerländskt”/”muslimskt” kan i ett vidare sammanhang förstås som något större än en betraktelse av några unga kvinnors öden. Internationella maktrelationer som exempelvis USA:s förhållande till mellanösterns olja är ett exempel på hur diskursen kan förstås utifrån ett vidare maktperspektiv.

Sett i ett sådant ljus kan dikotomin ”västerländsk”/muslimsk” förstås utifrån ett *postkolonialt perspektiv*, enligt vilket kolonialismen inte ska betraktas som något som tillhör det förflutna, utan som något som i hög grad fortfarande präglar världen ekonomiskt och kulturellt.[109] Även

[109] Se exempelvis Eriksson et al (red) 1999, Mc Eachrane & Faye (red) 2001, Jonsson 1995 och ”Postkoloniala studier” 2000, Landström 2001, de los Reyes et al. (red) 2002 för några svenskspråkiga publikationer som berör postkolonial teori. I flera av dessa publikationer åter-

Sverige har formats av kolonialismens historia och vi har varit en del av en situation där Europa har uppträtt som ett globalt centrum varifrån kunskap och makt utgår.[110]

Edward Said menar att det han kallar *orientalism*[111], det vill säga västerlandets föreställning om länderna i öst, har fungerat som ett stöd till kolonialmakternas politiska och ekonomiska dominans genom att konstruera och producera österlandet som västerlandets ”Andra”. På så sätt kom orientalismen att konstituera och stärka västerlandets självbild som en överlägsen civilisation.[112]

> Kolonisatörernas och de koloniserades identiteter definieras av varandra och reproduceras, modifieras och förändras i förhållande till varandra. Den civiliserade, upplyste, rationelle européns identitet kan inte tänkas utan de barbariska, oupplysta, irrationella Andra, d.v.s. de utomeuropeiska, koloniserade folken.[113]

Orientalism är en strategi att hantera Orienten: att härska över den, att kolonisera den och beskriva den, vilket enligt Said är västerlandets sätt att dominera den.[114] Han menar vidare att kolonialismens representationer av ”Orienten” till stor del är konsistenta än idag.[115] De är alltså inte bara en del av vår historia. Den samtida diskursen om ”mellanösterns kulturer” som Västerlandets Andra kan i detta sammanhang förstås som en fortsättning på det maktspel Said beskriver. Att härska över ”Oriententalen” är viktigt än idag, och föreställningen om honom som barbarisk, oupplyst och irrationell tar sig i den svenska samtidsdiskursen uttryck genom kopplingen till patriarkala ”hederskulturer” och kvinnoförtryck.

---

finns klassiska postkoloniala originaltexter översatta till svenska. I Conrad 1996 och Lindqvist 1998 beskrivs kolonialtidens mörkare sidor i romanens form.

[110] Mc Eachrane et al. 2001:7. Sveriges rasistiska historia beskrivs av Catomeris 2004. Se även Lundborg 1932 för en originalkälla. Tillsammans visar dessa referenser på Sveriges (obearbetade) imperialistiska förflutna.

[111] Eller med Saids ord: …ett sätt att tänka som grundar sig på en ontologisk och kunskapsteoretisk uppdelning mellan ”orienten” och (för det mesta) ”västerlandet”. Said 1993:4

[112] Eriksson et al. 1999:20

[113] Eriksson et al.1999:34

[114] Said 1993:5

[115] Said 1993:21

Kopplingen mellan västerlandets kolonisering av österlandet och den svenska filmen *Jalla! Jalla*! kan tyckas aningen långsökt. *Jalla! Jalla!* är en komedi där kopplingen till samtidsdebattens fokus på ”hederskulturernas” baksidor framställs på ett komiskt och överdrivet sätt. Filmen kan betraktas som en intertextuell[116] lek med svenskarnas (förmodade) uppfattningar om ”invandrares” liv och problem. Jag kommer dock att inledningsvis ta denna komedi på allvar genom att diskutera de föreställningar den framför. I slutet av analysen kommer dessa att diskuteras i relation till den humoristiska ansatsen.

I filmens centrum står vänskapen mellan Roro och Måns, två kommunala parkarbetare som båda har problem med kärlekslivet. Måns har problem med potensen i förhållandet med sin svenska flickvän och Roro, som är son i en ”muslimsk familj”, har problem med faderns önskan att han ska gifta sig med en ”muslimsk flicka” istället för med flickvännen Lisa.

Recensenterna var nästan entydigt positiva till detta ”nya” sätt att skildra möten mellan svenskar och ”invandrare” i den svenska förortsvardagen. Att *Jalla! Jalla!* inte i huvudsak skildrar möten mellan svenskar och ”invandrare” som något i grunden problemfyllt har de flesta recensenterna uppskattat:

> Bara för att handlingen utspelar sig i en Stockholmsförort kretsar det för den skull inte kring rasistiska gängbråk eller fula betonggetton. Och det känns skönt.[117]

> På samma sätt undviker han [regissören Josef Fares] i *Jalla! Jalla!* alla möjligheter att bli pretentiös eller moraliserande. Den invandrarproblematik som finns i filmen är där på ett självklart och naturligt sätt. Den grabbighet som finns i manuset irriterar aldrig. [118]

[116] Med intertextuell avser jag att en text hämtar sitt material från andra texter. Se exempelvis Duff (red) 2000:xiv.
[117] www.alltomstockholm.se
[118] Nöjesguiden. www.nojesguiden.se/film/article.asp?aID=5311

Flera recensenter har också tillskrivit *Jalla! Jalla!* epitet som; ”en enkel historia”[119], ”en enkel bagatell”[120], ”en charmerande bagatell”[121] och liknande. Detta kan tyckas nedsättande, men enligt recensenterna är detta inte nödvändigtvis fallet. Det de flesta har tagit fasta på är att detta är en rolig och fartfylld film, inte en samhällskritisk röst i debatten.

> Väntar man sig djupa grubblerier och en rapport om de viktiga sakernas tillstånd är Fares helt klart inte rätt person att vända sig till. *Jalla! Jalla!* är mer eller mindre befriad från sådant. Däremot är det den roligaste svenska film jag sett på mycket länge. Och det är verkligen inte illa.[122]

Ylva Brune, som studerat bilder av invandrare i massmediadebatten vid olika historiska tidpunkter, påvisar några olika ”invandrartyper” som förekommer i debatterna.[123] I 1970-talets debatt var exempelvis bilden av den äldre invandrarkvinnan som en person med ett ben i två olika kulturer vanlig. Denna kvinna ansågs vara ”en passiv och okunnig fånge i religion och kulturmönster”.[124] Invandrarmännen var vid denna tidpunkt inte i fokus i debatten utan sågs som frånvarande ”i dubbelarbete eller på café.”[125] I det sena 1990-talet är det andra typer som träder fram i diskursen:

- den patriarkale ”invandrarmannen” som förtrycker sin familj till följd av traditionell kultur och religion samt av bitterhet mot ett Sverige där hans auktoritet inte respekteras
- de unga ”invandrarmännen” som hamnar i gängkrig och kriminalitet samt föraktar den svenska kvinnan
- ”invandrarkvinnorna” som förtrycks och är offer för sina fäder och bröder, men som ändå håller på att försöka bryta upp för att bli som ”vi”

[119] Nerikes allehanda. www.nerikes.se/meny/rec/visa_post.asp?id=3549
[120] Nöjesguiden. www.nojesguiden.se/film/article.asp?aID=5311
[121] Svenska dagbladet. www.svd.se/statiskt/kultur/video/JallaJalla.asp
[122] Cinema.se. cinema.se/recensioner/_bio/_jalla!/jalla!_jalla!.html
[123] Brune i de los Reyes et al. (red) 2002, Brune 2004
[124] Brune i de los Reyes et al. (red) 2002:154
[125] Brune i de los Reyes et al. (red) 2002:166

Den äldre ”invandrarkvinnan” har försvunnit ut ur bild samtidigt som den äldre ”invandrarmannen” har kommit hem från de dubbla arbetena och cafébesöken för att förtrycka sin familj. Brune menar att dessa berättelser om olika ”invandrartyper” konstruerar helt olika mål för män respektive kvinnor med invandrarbakgrund:

> Det mål som kvinnor strävar (eller bör sträva) mot beskrivs genomgående i termer som ”i Sverige”, svenskt liv”, ”den svenska vardagen”, och ”som svenska flickor”. Sverige och svenskt tilldelas en utopisk position, där frihet och jämställdhet är realiserade. Därigenom blir texterna inte bara nationalistiska utan får också ett koloniserande drag. Det är genom att orientera sig mot svenskhet, som kvinnorna kan frigöra sig. När enskilda kvinnors handlingar tolkas som tecken på denna orientering, beskrivs kvinnorna som ”modiga”. Med Sverige-svenskt i utopins centrum förklaras männens våld med att Sverige givit kvinnorna speciella möjligheter och att kvinnorna har försvenskats. Männen slår av hat mot kvinnan och av bitterhet mot Sverige. Männens våld blir i den kontexten inte bara en attack mot kvinnornas frigörelse utan mot Sverige i abstrakt mening. Samma nationalistiska drag i texterna som fungerar inkluderande i förhållande till kvinnorna, arbetar aggressivt utstötande i förhållande till männen. Stereotypiseringen av å ena sidan ”invandrarkvinnor” och ”invandrarflickor” och å andra sidan ”invandrarmän eller ”de muslimska männen”, har alltså olika riktning och innehåll[126]

I *Jalla! Jalla!* återfinner vi flera av de aktuella ”invandrartyperna”, exempelvis den patriarkaliske fadern som vill bestämma vem sonen ska gifta sig med och den unga ”invandrarkvinnan” som hotas av familjen om hon inte gifter sig med den av familjen utvalde. Men i *Jalla! Jalla!* är dessa figurer mer sympatiska och flerdimensionella än sina förlagor i typgalleriet Brune beskriver. Patriarken i filmen är en hygglig kille med humor och rättspatos och den unga ”invandrarkvinnan” som hotas med giftermål framställs inte som ett offer vars högsta önskan är att bli som oss. Huvudpersonen Roro är en helt annan typ av man än den problematiska gängmedlemmen; han framställs som en vanlig (= försvenskad) kille med ett vanligt jobb och med en vanlig (= svensk) flickvän.

[126] Brune i de los Reyes et al. (red) 2002:177-178

”Invandrarna” i filmen, liksom i debatten, återskapar treenigheten äldre ”invandrarman”, yngre ”invandrarman”, ung ”invandrarkvinna”. På så sätt reflekterar filmen debattens typer, även om filmerna nyanserar typerna i mediadebattens persongalleri. Min samlade uppfattning är att *Jalla! Jalla!* genom att nyansera och med humor som strategi ifrågasätter, avmystifierar och förmänskligar de invandrartyper vi lärt oss känna igen i debatten. Samtidigt ges andra ”invandrare” utrymme. Roro är ett bra exempel på detta. Han är inte på något sätt lik typgalleriets unga kille som slåss i gäng och föraktar kvinnor. Dessa egenskaper fördelas i stället ut på andra ”skurktyper”: Machogänget i filmen utgörs av adrenalinstinna svenska män som jagar Roro och Måns efter en incident med en borttappad hund. Kvinnoföraktet (en del i diskursen om ”muslimska kulturer”) koncentreras i invandrarkillen Paul som tror att allt kan köpas för pengar, och som kallar svenska tjejer för horor. Den kvinnoförtryckande och genomusle ”invandrarbrodern” är därmed en typ som reproduceras utan förmildrande omständigheter i *Jalla! Jalla!*. Man offrar en ”invandrartyp”, i spelet mellan det onda och det goda, samtidigt som man skapar nya positiva typer och förmänskligar vissa av skurkarna i det mediernas typgalleri.

*Jalla! Jalla!* har också betecknats med epitetet ”feel-good-film”. det är en film som roar och underhåller, och där samhällsproblem som exempelvis rasism inte artikuleras och problematiseras. Samhällsproblem och orättvisor antyds mer som omständigheter att skratta åt och göra det bästa av. Till och med det faktum att invandrarungdomarna i filmen är utsatta för försök till tvångsgifte från släktens sida är något som går att förvandla till ett skratt i slutet. Detta sätt att gestalta möten mellan svenskar och ”invandrare ”som människor i olika förvecklingar, i komedins gängse form känns som ett befriande och positivt nyskapande grepp. Att filmen skildrar naturliga och konfliktfria möten mellan svenskar och ”invandrare” gör att den känns som en positiv berättelse om hur samhället kan vara om vi blundar en stund för den vardagliga uppfattningen om (de påstådda) problemen i det ”mångkulturella samhället”.

*Blanda, och lyckan är gjord*

Kärleksförhållandet mellan man och kvinna är en klassisk ingrediens i de flesta filmer, så även i *Jalla! Jalla!* Temat ”kärleken är gränslös” är därmed centralt i denna film. Det är flera konstellationer av gränslösa kärleksförhållanden som prövas: Det ”helsvenska” paret måns och Jenny, ”invandrarkillen” Roro och svenska Lisa, svenske Måns och ”invandrartjejen” Yasmine. Det övergripande budskapet tycks vara: blanda, och lyckan är gjord. Den ”helsvenska” konstellationen lider av den svenska, allt för frigjorda sexualitetens baksidor. I förhållandet mellan Jenny och Måns har slentrian och vardaglighet fått Måns att tappa den sexuella lusten. Jenny verkar inte lida av detta på samma sätt som Måns, utan blir främst irriterad när Måns inte kan leverera det hon vill ha: ”Jag vill inte gå på bio, jag vill knulla!”. Med hjälp av sexredskap som SM-piskor och stringkalsonger försöker de få fart på erotiken igen, dock utan framgång. De nya experimentella lekarna framstår bara som tragikomiska, pinsamma och förnedrande för alla parter – såväl för Måns och Jenny som för oss som tittar.

Förhållandet tar slut när Måns upptäcker Jenny på en uteservering med en annan man, något han ser ut att tolka som att hon är otrogen. När Måns senare börjar umgås med Yasmine upptäcker han nya sidor hos sig själv. I slutet av filmen bedyrar Måns henne sin kärlek och visar en romantisk och poetiskt sida som överraskar både henne och honom själv. Ömhet och romantik är de ingredienser som väcker hans känslor och potens till liv igen. När det gäller konstellationen ”invandrarman” och svensk kvinna är resultatet minst lika lyckat som konstellationen svensk man och ”invandrarkvinna”. Förhållandet mellan Roro och Lisa har precis de rätta proportionerna mellan romantik och frigjordhet som krävs för ett lyckat förhållande. I filmens början uttrycker Roro sin kärlek till Lisa i butiken där hon jobbar, med att skjuta slängkyssar med en osynlig, låtsad pilbåge. Han är romantisk redan från början och den svenska kvinnans sexuella frigjordhet är inte ett problem eftersom den blandas med en lagom dos romantik.

Om det helsvenska kärlekslivet kan sägas framställas som dysfunktionellt i den bemärkelsen att allt för frigjord sexualitet skapar slent-

rian och impotens, kan ”invandrarfamiljernas” syn på kärlek och äktenskap också sägas gestaltas som dysfunktionellt i filmen *Jalla! Jalla!*, men på ett helt annat sätt. Att ha ett kärleksförhållande är liktydigt med att gifta sig med en man eller kvinna som familjen valt ut till den unge familjemedlemmen. Roros pappa och farmor var av den uppfattningen att Roro borde gifta sig med Yasmine, en kvinna från hemlandet. Yasmines bror var av samma uppfattning, det vill säga att systern skulle gifta sig med Roro. Kärlek var något som skulle komma i andra hand, familjens önskemål var det viktiga. Man kan tolka filmens budskap som att invandrarkulturens problem på kärlekens område utgörs av familjen och den äldre generationen medan den svenska kulturens problem utgörs av invanda mönster grundade av en nu osynlig 68-generations strävanden efter sexuell frigjordhet.

För kvinnorna i den svenska kulturen har detta inneburit något positivt eftersom de kan leva ut den sexuella lusten, medan kvinnornas frigjorda sexualitet skapar impotens hos den svenske mannen som istället behöver mycket romantik och lite kvinnlig blyghet för att kunna prestera. Den i filmen genomgående antydningen om den manliga potensens känslighet för det vardagliga sexlivets tråkighet, uttrycker hur maktförhållandet i de svenska kärleksrelationerna förändrats i Sverige.

Jämställdhet framställs i filmen som i grunden bra, men tråkigt och avtändande för männen. När vi blir ”för jämställda”, och därmed dominansförhållandet mellan könen upphör, upphör också den exotism som behövs för att hålla de erotiska känslorna vid liv för den svenske mannen. Genom att blanda olika etniska grupper återställs den åtråvärda exotismen och kanske också könsmaktsordningen(?). I filmens slut hämtar Måns Yasmine, nu uppklädd till muslimskt bröllop, vilket får henne att likna de passiva haremsdamer som västerländska män, enligt den marockanska sociologen och feministen Fatima Mernissi, drömmer om.[127] I samband med mötet med Yasmine återvänder lusten och potensen.

”Det sexuella”, de könsliga lustarna, olustarna, begären och problemen spelas upp och fördelas alltså på olika sätt hos de olika karaktärerna i filmen. Mekonnen Tesfahuney menar att

[127] Mernissi 2002

> Vit maskulin diskurs har ofta inramat de Andra i sexistiska termer. De Andra överskrider inte bara sociala och kulturella gränser, utan också sexuella sådana – därmed utgör de ett sexuellt hot för den vite mannen. Kvinnor och kvinnors sexualitet görs i dessa grupper till viktiga markörer och bevarare av den etniska gruppens eller nationens gränser.[128]

I *Jalla! Jalla!* utmanas denna diskurs så till vida att budskapet mycket tydligt är att blandning är bra. Det ses inte som ett problem att invandrarmännen ”tar” de svenska kvinnorna. Inte heller är det ett problem att den svenske mannen föredrar (den passiva romantiska) invandrarkvinnan framför den (aktiva och sexuella) svenska kvinnan. Men även om filmen på så sätt framför ett antirasistiskt budskap[129], återskapar den andra förtryckande diskursiva mönster, exempelvis den sexistiska föreställningen om att allt för starka kvinnor verkar avtändande på männens lust.

Men rädslan för (allt för) aktiva kvinnor berör inte invandrarmännen. Här kommer en annan traditionell föreställning till uttryck, den om den Andre mannens större potens. Som exempelvis Stuart Hall framhåller är det en är en vanlig västerländsk föreställning att svarta män genom att vara närmare naturen är mer potenta än vita män.[130] Den Andre mannen framställs därmed både som en konkurrent, ett hot, mot de svenska männen och samtidigt som ett löfte om mer passionerad kärlek till de svenska kvinnorna. Samtidigt som *Jalla! Jalla!* på ett antirasistiskt sätt skildrar Den Stora Kärlekens primat, den som är blind för skillnader, reproduceras klassiska myter[131] om manlig potens: den svenske mannens bräckliga potens (i förhållande till (för) starka kvinnor) och den Andre mannens starka potens. Således för *Jalla! Jalla!* fram delar av dominerande sexistiska och rasistiska diskurser *samtidigt* som den framför positivt laddade antirasistiska budskap.

---

[128] Tesfahuney i Mc Eachrane & Faye (red) 2001:209

[129] en av rasismens främsta teser är faran att blanda ”raser” eftersom det anses utarma kvaliteten på ”den vita rasen”.

[130] Se exempelvis Hall 1997.

[131] Jag använder här begreppet myt i Roland Barthes bemärkelse Myter är ”naturaliserade yttranden”, det vill säga yttrandes som framställer något som om det vore naturligt och självklart. Detta medför att det politiska i yttrandet döljs. Därmed medverkar myten till att samhällets maktstrukturer reproduceras.

*Det manliga radarparet, en filmisk arketyp*

Genom filmhistorien har det manliga radarparet spelat en stor betydelse för gestaltandet av identiteter i film. Helan och halvan, Abbot och Costello, och det svensk/norska paret Stig-Helmer och Ole är bara några exempel på detta. Även litteraturhistorien uppvisar en mängd manliga parbildningar, exempelvis Sherlock Holmes och Watson. Oftast kompletterar dessa män varandra på olika sätt: den ene kan exempelvis vara intelligent medan den andre har en praktisk läggning, den ene kan vara rationell och förnuftig medan den andre är känslostyrd och kreativ. I *Jalla! Jalla!* utgör, på traditionellt vis, vänskapen mellan två män den bas mot vilken övriga händelser och relationsförvecklingar utspelas. Vänskapen mellan arbetskamraterna Roro och Måns utgör den primära relationen i filmen, eller som en recensent uttrycker det: ”det är en film om två polare vars vänskap bara är”.[132]

Genom att de två huvudkaraktärerna betraktar och lyssnar på varandra får vi som yttre betraktare också en insyn i de respektive karaktärernas liv. I början av filmen följer vi exempelvis Måns hem till Roro och vi får på så sätt som svenskar gå på studiebesök i ”invandrarfamiljens” vardag. Vi får betrakta familjedispyter, undersöka den exotiska maten och få en förevisning i prutningskonsten, vilken Roros far demonstrerar i sin butik.

När det gäller det omvända förhållandet, Roros insyn i svenske Måns liv, begränsas detta till miljöerna kring det gemensamma arbetet. Han gör aldrig något besök i den svenska familjen, något som kan tolkas på olika sätt: Först och främst framställs Måns familjeliv som ett sambo-förhållande med Jenny. Han har inte på samma vis som Roro en stor familj att besöka. För det andra kan man tolka det som att filmskaparna inte tycker att Måns föräldrar har någon relevans i filmen eftersom han är vuxen och har flyttat hemifrån. Men detta sätt att skildra ”invandrarmannen” som en del i en familj och den svenske mannen som i första hand individ, befäster den i vår kultur vanliga föreställningen om att andra etniska grupper är familjerelaterade i första hand medan västerlänningar främst är individer med yrkeslivet som bas.

[132] Ursula Dahlberg i Premiär

Båda männen framställs som aktiva subjekt, Det är också så att vi ofta betraktar dem växelvis, från den andre partens synvinkel. Vi ser på Måns impotensproblem med Roros klarsynta hållning och på Roros familjedispyter med Måns västerländska ögon. Det finns alltså ett tydligt mönster i filmen att såväl ”invandrarmannen” Roro som den svenske mannen Måns är aktiva subjekt. Men är de subjekt på lika villkor? Å ena sidan framställs Roro som den som är mest klarsynt och vet bäst av dem i många situationer. Men samtidigt gestaltas detta genom situationer där Roro mest fungerar som Måns hjälpreda och han hjälper honom exempelvis att hitta olika alternativa botemedel mot impotensen.

Således finns en outtalad rollfördelning mellan dem på så sätt att den svenske mannens intressen och behov kommer i första rummet och att ”invandrarmannen”, förutom sina egna problem, har en viktig roll när det gäller att tillföra den svenske mannen hjälp och ny kunskap. Denna bild är dock något tvetydig: I filmens inledning ber Måns Roro att plocka upp hundbajs under det gemensamma arbetspasset i parken. Roro vägrar detta med hänvisning till att han redan plockat upp minst lika många bajshögar som Måns. ”Invandrarmannen” kan således erbjuda ett enkelt motstånd mot den svenske mannen när han inte självmant vill hjälpa till. Detta kan också ses som en positionerande markör med syfte att påvisa den frivillighet som förutsätts vara grunden i en äkta vänskap, även i en vänskap där den ene främst är ett stöd och en hjälp för den andre.

Det manliga radarparet utgör som sagt en central konfiguration när det gäller gestaltandet av manlig vänskap. Men den manliga vänskapen har i filmen också fler dimensioner: Även den svarte mannen som arbetade i samma arbetslag som Måns och Roro är en del av den etniskt överskridande vänskapspakten mellan män. Trots att han framställs som stum, alternativt helt okunnig i det svenska språket, finns inga kommunikationsbarriärer mellan männen. Inte heller innebär hans språkproblem att han utestängs från den svenska arbetsmarknaden. Denna trio utgör i filmens bildspråk en illustration av fysisk olikhet samtidigt som denna olikhet görs helt betydelselös: Den vite mannen med kalrakat huvud, vars utseende konnoterar rasistiska skinnskallar, den svarte mannen utan tillgång till språket, och orientalen, ”svartskallen”: De tre tillsammans tätt intill varandra på gräsmattan i en fikapaus på jobbet. I en scen där män-

nen duschar tillsammans efter jobbet lånar de varandras tandkräm och schampo, och förbrödringen är total.

Detta är en sympatisk berättelse om hur relationen mellan svenskar och ”invandrare” kunde vara: Människor som oavsett etniska eller kroppsliga skillnader arbetar sida vid sida, i ett samhälle där segregationen i arbetslivet och rasismen mot ”invandrare” inte existerar. ”Skinnskallen” och ”svartskallarna” kan vara bästa vänner, de behöver inte slåss i gängkrig som de unga männen i mediearkivets typgalleri.[133]

Den manliga vänskapen går i filmen även långt utöver vänskapen mellan arbetskamrater. Måns potensproblem engagerar ett helt manssamhälle där ett sådant problem ursäktar och förklarar även olagliga beteenden. På den uteservering där Måns går bärsärkargång, efter att han jagat iväg flickvännen och hennes manlige bekant, möts han av förstående män när han förklarar att hans dåliga humör berodde på impotensen. På polisstationen avskrivs hans brott när han berättat för den förstående poliskommissarien om orsaken till det kriminella uppträdandet. En universell manlig gemenskap kring de viktiga sakernas tillstånd således. Detta filmas mycket effektfullt: Måns berättelse om impotensproblemet framställs återkommande genom att andra män betraktar honom och lyssnar uppmärksamt på hans berättelse.

Betraktanden personifieras därmed i olika manliga rollkaraktärer som alla förstår vad det handlar om och känner och visar empati. Men mitt i denna till synes universella manliga gemenskap finns det ett förbehåll som dock aldrig artikuleras explicit: ”Invandrarmännen” måste skära av rötterna med sin ”gamla” kultur för att bli en del av den svenska gemenskapen. Vänskapen mellan Roro och Måns är exempelvis till viss del beroende av att Roro bryter upp från släkten och närmar sig det svenska sättet att leva. Och för att få den svenska flickvännen Lisa  måste han fly i bil från festlokalen där ”invandrarfamiljerna” samlats för ”invandrarbröllopet” som aldrig blev av.

[133] Brune 2001, 2004

*Kvinnor som brickor i ett manligt spel*

Ett grundläggande feministiskt antagande är att manlig makt över kvinnor är en struktur som genom historien medfört att män har haft möjligheten att definiera vad som är manligt och vad som är kvinnligt. Det är främst män som skapat och återskapat bilderna och berättelserna om män och kvinnor.[134] Bilden av män som kontrahenter i ett vänskapsförhållande är en central del i konstruktionen av manligheten.

Filmen *Jalla! Jalla!* utgår, i enlighet med detta traditionella sätt att konstruera manligt och kvinnligt, från manliga huvudpersoner medan filmens kvinnor framställs som perifera och marginella trots att händelserna i filmen till stor del handlar om dem. Kvinnorna i *Jalla! Jalla!* är främst flickvänner till huvudpersonerna: Väntande flickvänner, misstänkt otrogna flickvänner och blivande flickvänner. Dessa kvinnor har relativt perifera roller i *Jalla! Jalla!* på ett sätt som vi är vana att se kvinnoroller i filmer. Vi ser dem främst genom Måns och Roros kärleksfulla och beundrande blickar på dem, och det är därmed på klassiskt manér kvinnor som utgör filmens objekt. Den svenska kvinnan, Lisa, återvänder till fadern i föräldrahemmet när hon gör slut med Roro, och återfinns ensam och sysslolös där när Roro kommer för att hämta tillbaka henne. ”Invandrarkvinnan”, Yasmine, framställs som ett maktlöst offer i händerna på en förtryckande ”invandrarkultur”. Hennes enda möjlighet till räddning går genom den svenske mannen, en tankebild som ansluter till ännu en traditionell kolonial föreställning:

> …/kolonisatörerna konstruerade en bild av den koloniserade kvinnan som kom att legitimera kolonialismen som en moderniserande och frigörande mission. Kvinnor i de koloniserade länderna presenterades som förtryckta av den koloniserade mannen, vilket konsoliderade kolonialmakternas bild av sig själva som överlägsna både den förtryckta inhemska kvinnan och hennes lokala förtryckare. Bilden av kvinnan i kolonierna kom således att användas i en retorik där kvinnors status kom att representera ett mått på utveckling. Denna retorik fungerade som en legitimering av den vite mannens mission

[134] Se Björk 1996 och 2002 för kulturanalyser som fokuserar konstruktioner av ”det kvinnliga” i klassiska och moderna representationer

att, som Spivak uttrycker det, ”rädda den bruna kvinnan från den brune mannen.”[135]

Att kvinnor framställs som brickor i ett spel mellan män är vanligt i västerländsk kultur. Guillaumin kopplar det till det hon kallar appropriering av kvinnor.[136] Liksom västerländska män approprierat andra folk i syfte att exploatera nya landområden, vilket enligt Guillaumin utgör grunden till rasismen, har klassen män generellt approprierat klassen kvinnor i syfte att dominera dem. Denna appropriering utgör enligt henne grunden till sexistiska ideologier. Approprieringen av kvinnor placerar exempelvis vissa kvinnor i relationer med vissa män genom äktenskap, vilket utgör en specifik form av kollektiv appropriering.[137]

Approprieringen har två aspekter: Den fysiska materiella och den ideologisk/diskursiva som exempelvis diskurser om kvinnors specifika natur. Kvinnor blir genom dessa diskurser till ting inom tanken. Att kvinnor är approprierade av män innebär att de ägs av män, om än i vår tid bara som en ideologiskt skapad tankebild. Eftersom approprierade kvinnor (viket är alla kvinnor) per definition alltid redan är ägda, är utbytet av kvinnor mellan olika män centralt i patriarkala samhällen som vårt.[138] Enligt Guillaumin utgörs kärnpunkten i kvinnoförtrycket av en kombination av approprieringen av- och utbytet av kvinnor. Detta reducerar kvinnor till samma status som materiella ting, menar hon.[139]

Teorier om kvinnor som ägodelar och utbyten av kvinnor mellan män framhålls av flera som en central aspekt när det gäller relationerna mellan könen. Meillassoux härleder denna relation mellan könen till samhällets organisation ända tillbaka till samlar- och jordbrukssamhället.[140] Det handlar primärt om flyttmönster och vem som äger barnen. Att barnen har setts som tillhörande männen har gjort kvinnor socialt sårbara; män har tillskansat sig kvinnor utanför gruppen i de fall de ”egna” kvin-

[135] Eriksson et al. 2002:23
[136] Guillaumin 1995
[137] Guillaumin 1995;10
[138] Guillaumin 1995;176
[139] Guillaumin 1995:179
[140] Meillassoux 1991

norna inte har räckt till.[141] För att behålla den makt över kvinnorna som behövs för detta utbytande, lutar man sig mot auktoritära ideologier, religion, magi och straff.[142] Det finns alltså, enligt Meillassoux, en koppling mellan det faktum att kvinnor föder barn, vilka traditionellt har ägts av män, och den ideologiska tankebilden av kvinnor som bytesvaror som byts mellan män. Att kvinnor inte ges positionen som subjekt är således kopplat till exploateringen av kvinnors reproduktiva förmåga. Oavsett kvinnors fysiska kapacitet är de sårbara, eftersom män, enligt Meillassoux, vill bortröva dem organiserat; män lär sig därmed att skydda, och därmed dominera kvinnor.[143]

Att utbyta kvinnor över ”stamgränserna” för att föra in friskt blod är en tankefigur som finns kvar som ett gammalt spöke även i filmens förställningsvärld. På ett sätt tar sig denna ideologi ett positivt uttryck i *Jalla! Jalla!*, nämligen att det framställs som positivt att blanda olika folk. Rasistisk ideologi som betonar ”renhetens” betydelse utmanas därmed. Men samtidigt reproduceras den sexistiska ideologi som ser kvinnan som en manlig ägodel: Lisa är Roros och när hon gör slut återgår hon till pappan för att sedan återigen hämtas tillbaka av Roro från föräldrahemmet. Yasmine ”ägs” av sin bror, men hotas att lämnas tillbaka till fadern i Libanon om hon inte gifter sig med en man som utvalts åt henne av brodern. I Slutet blir hon Måns, vilket var det enda sättet för henne att upphöra med att vara ägd av männen i ursprungsfamiljen (och ursprungskulturen). Ingen av kvinnorna är därmed någonsin sin egen, även om ”invandrarkvinnan” framställs som än mer ofri än den svenska.

*Kontentan av diskursanalysen av Jalla! Jalla!*

Slutet gott – allting gott. Den vite mannen räddar den bruna kvinnan, den brune mannen räddar sig själv, den exotiska kvinnan räddar den vita manligheten. Den äldre ”invandrarmannen” tillhör däremot en förlorad generation och behöver inte räddas. Den kvinnoföraktande unge ”invandrarmannen” är helt enkelt bortom all räddning eftersom han är en av de

[141] Meillassoux 1991:29
[142] Meillassoux 1991:45
[143] Meillassoux 1991:75

onda. Så reproduceras dominerande diskurser om män och kvinnor, öst och väst, samtidigt som en varm och kärleksfull berättelse om möten mellan olika grupper målas upp. Diskursen om den vite mannens mission att rädda bruna kvinnor från bruna män återskapas, liksom den om passiva, mansrelaterade kvinnor och vita mäns längtan efter detta passiva.

Myten om manlig vänskap är i sig en positiv bild vilken dock kompliceras av två aspekter: Dels den sexistiska bilden av att kvinnlig vänskap inte finns alls, och dels det faktum att gemenskapen inom ”invandrarkulturen” måste splittras för att den mångkulturella manliga gemenskapen ska kunna befästas. ”Invandrarungdomarna” släpps in i den svenska govärmen, men bara om de kommer ensamma, under beskydd av svenska vänner och älskande. Filmen lyckas således bryta med och utmana delar av vissa rasistiska ideologier, samtidigt som den återskapar delar av andra rasistiska och sexistiska sådana. Dominerande diskurser och motdiskurser finns där, sida vid sida.

*Narrativ struktur i Jalla! Jalla!*

Nu vill jag dock inte stanna vid ovanstående slutsatser, eftersom inte bara filmers innehåll, utan också narrativ och genre är av betydelse för hur filmer bör tolkas. Med begreppet *narrativ* menar jag en text strukturerad genom den tidssekvens över vilken en händelse representeras.[144] Narrativet är en avgränsad mängd episoder och händelser som avgränsas av en början och ett slut. Begreppet betecknar den struktur i vilken olika typer av yttranden ordnas. Narrativ kan ses som en synonym till begreppet berättelse. Det gemensamma är att ett narrativ är en berättelse som spänner över en tid som begränsas av en början och ett slut. Ett vanligt sätt att strukturera ett narrativ kan skisseras på följande vis:[145]

jämvikt => störning => jämvikt

[144] Thwaites et. al. 2002:118
[145] Thwaites et. al. 2002:124 Det finns en mängd sätt att beskriva och analysera narrativa strukturer, se exempelvis Chatman 1989, Hansen et al. 1998, Fiske 1987.

Berättelsen (narrativet) börjar med ett tillstånd av jämvikt. Det som sedan utvecklar berättelsen är någon form av störning, något som aktivt bryter in i ordningen och hotar eller lovar en förändring. Slutet är centralt eftersom det är där jämvikten ska återställas, antingen genom att förhållanden har blivit bättre eller återgått till det normala[146].

Lena Israel framhåller att narrativets uppbyggnad är kontextuellt betingat. I amerikansk film är det enligt henne exempelvis vanligt att samhället framställs som harmoniskt och oföränderligt. Berättelsens handling utgörs då av något som bryter mot denna harmoni, exempelvis en psykiskt sjuk brottsling.[147] Målet är att utradera detta störningsmoment i syfte att återställa ordningen. Detta är ett vanligt grepp i exempelvis deckare och polisfilmer. En annan struktur är att framställa samhället som en process där aktiva människor genom sociala, moraliska och politiska handlingar driver filmen (och samhället) framåt. Denna bild av samhället är vanlig i ryska filmer men ovanlig i amerikanska, menar Israel.[148] Den narrativa struktur som skisserats ovan och som anses vara vanlig i vår kultur ska därmed inte betraktas som en universell självklarhet utan som en konvention.

Den narrativa strukturen i *Jalla! Jalla!* följer den modell som skisserades ovan. I filmens inledning levs livet i ett harmoniskt samhälle. Störningen består av impotens till följd av slentrianen i det svenska parets sexliv och ”invandrarfamiljens” oförståelse inför kärlekens storhet. Jämvikt åstadkoms genom att individer bryter upp från det homogena och genom att svenskar och ”invandrare” blandas. Men genom detta blandande sker en förändring; den jämvikt som finns i inledningen är en annan än den som kommer ut i slutet, efter integreringen av svenskar och ”invandrare”. Detta kan skisseras på följande vis:

---

[146] Thwaites et. al. 2002:124

[147] Israel 1991. Huruvida man kan finna att specifika narrativ kan kopplas till specifika samhällstyper är en empirisk fråga som jag anser måste studeras kvantitativt, genom att analysera filmer i en mycket stor omfattning. Jag känner inte till några sådana studier. Den narrativa struktur som Israel hänför till Amerikansk film återfinns i *vissa* genrer i hollywoodfilmen. Westernfilmen är ett exempel på detta: dessa filmer handlar oftast om hur jämvikten eller harmonin bryts i ett samhälle när främlingen kommer till stan. Sedan fixar han det hela så att när han rider ut så har harmonin återvänt. Se exempelvis Wright 1975.

[148] Jag använder mig av Israels exempel för att tydliggöra det faktum att den vanliga narrativa formen som Thwaites et. al. skisserade inte på något sätt är universell.

Det som förändras är inte samhället; det är samma harmoniska samhälle som skildras i början och i slutet. Det är individer som förändrar sina situationer som står i fokus. Som ”feel-good-film” är filmen också låst av sin genre att visa det lyckliga slutet, där pojke får flicka. Detta understryker och förstärker den klassiska narrativa strukturen där ett samhälle i harmoni utgör inramningen till den störning som för berättelsen framåt. Bilden av det harmoniska samhället kan påstås vara ideologisk i den bemärkelsen att samhälleliga konflikter osynliggörs. *Jalla! Jalla!* reproducerar således, genom den narrativa strukturen, en dominerande diskurs genom att framställa samhället som i grunden harmoniskt och i avsaknad av generella konflikter.

*Betydelse & genre*

*Jalla! Jalla!* har fram tills nu analyserats på blodigt allvar, som om allt jag analyserat har just den betydelse jag anfört. Men filmen är en komedi, och driver med flera av de traditionella föreställningar jag beskrivit som historiska och koloniala diskurser. Genom ett överdrivet och humoristiskt bildspråk och berättande förstoras dessa föreställningar upp på ett sätt som gör att vi anar ett ironiskt förhållande till dem. Så hur ska man då ställa sig till detta? För att tolka budskapen i en film måste man beakta den kontext vari berättelsen utspelas.

Genre betecknar en films form eller karaktär och skapar förväntningar om vad en speciell film kommer att innehålla, utifrån en förväntningshorisont som inbegriper såväl form- som innehållsmässiga kriterier.[149] Genrebenämningen är ett slags positionsbestämning som gör att

[149] Thwaites 2002, Duff (red) 2000. En betydande del av filmforskningen hänvisar till det som kan sammafattas under begreppet genreteori. Mitt sätt att förhålla mig till denna teoretiska tradition går via Tzvetan Todorov, som betonar att genrer inte är något annat än en ”cocification of discursive properties”, det vill säga en kodifiering av diskursiva ägodelar (Todorov i Duff (red) 2000:198). Det handlar om att det finns en mängd delade kunskaper om att olika kontexter ger olika innebörd åt olika utsagor. Människor känner igen genrer genom denna delade kunskap. Vi vet exempelvis skillnaden mellan en sång och en dikt, genom att musiken skiljer dem åt. Utifrån detta resonemang kan genrer ses som en samling diskurser i en speci-

biobesökaren, TV-tittaren eller videohyraren enkelt kan orientera sig i utbudet. Även filmskaparna förhåller sig till genrebegreppet och valet av genre tjänar som en ram, eller mall, som bland andra manusförfattare, regissörer och finansiärer kan hålla sig inom.[150]

Analysen av *Jalla! Jalla!* har utförts genom att jag studerat dess denotativa nivå. Med *Denotation* menar jag den uppenbara återgivningen av de fenomen som framträder på filmen – det man ser och hör och som hänvisar till något inom eller utanför det språkliga systemet.[151] I en tolkning på en denotativ nivå är det det uppenbara som analyseras, utan hänsyn till kontextuella faktorer, som exempelvis genre, vilket kan sätta en sådan tolkning ur spel. Begreppet *konnotation* hänvisar till *hur* en sekvens framställs och hur den är relaterad till exempelvis genren. Det handlar om att tankebanorna styrs åt ett visst håll genom exempelvis olika sätt att filma en person eller händelse. [152]

En verklighetstrogen film tolkas oftast på ett annat sätt än en film som uppenbart kan placeras in i en genre som exempelvis komedi, fars, pastisch eller satir.[153] I genrer som dessa anspelas det ofta på gemensamt delade föreställningar om exempelvis olika grupper. Liksom vi har en historiskt skapad kunskap om vad en ”kvinna” eller en ”invandrare” är, har vi en historiskt skapad kunskap om bilder av och berättelser *om* kvinnor och ”invandrare”. Igenkänningen av dessa berättelser lockar ofta till skratt, på grund av igenkänningen i sig och för att karaktärerna ofta framställs i en överdriven eller förvriden form.

Genom konnotativa ledtrådar kan en sekvens som på en denotativ nivå syns reproducera traditionella föreställningar om exempelvis ”invandrare” följaktligen *också* tolkas som en motdiskurs, genom att man med olika knep påvisar det absurda med dem. Men samtidigt som man kan hävda att en berättelse får en annan innebörd beroende av att vi ofta känner igen de representerade traditionella föreställningarna och genre-

---

fik, allmänt erkänd, kontext. Komedi är ett exempel på en sådan kontext, där en utsaga kan ha en helt annan betydelse än i en annan kontext. I komedin kan (men det behöver inte vara så) exempelvis en fördomsfull representation av en ”invandrare” fungera som ett ifrågasättande av fördomen.

[150] Exempelvis Todorov i Duff (red) 2000

[151] Fiske 2000:117

[152] Fiske 2000:119

[153] Duff 2000, Chandler 2002

konventionerna, så finns de ändå där, om än primärt som en påminnelse om vår gemensamma historiska kunskap om dessa. Flera motstridiga betydelser kan således finnas där samtidigt. Intertextuella anspelningar kräver (en specifik) kunskap hos betraktaren eftersom de för att fungera överhuvudtaget kräver förtrogenhet med myter och stereotyper i den kultur där berättelsen utspelas.[154]

Dessa tankar leder till vad som kan kallas en *språklig paradox*, som egentligen går utöver det filmanalytiska problemet: vi är på ett sätt fångar i språket. För att kunna uttrycka oss och få andra att förstå måste vi i viss mån använda oss av kategorier som människor känner igen och vet vad de står för. Inom feminismen är detta problem tydligt: när feminister pratar om sig själva som en grupp, återskapar man samtidigt den grupptillhörighet man anser är en social konstruktion, vilken man anser borde ha mindre betydelse i samhället. Om man å andra sidan väljer att bortse helt från könskategorin (vilket är önskvärt enligt många feminister) kan man inte prata om problemet: det osynliggörs och problemen kommer således att kvarstå eftersom kampen uteblir. Det är som en följd av denna paradox jag som antirasist ändå kategoriserar människor som ”invandrare”.

Samma paradox står varje filmskapare inför: även om man vill medverka till en upplösning av köns- och etnicitetsgränserna är man fångad i språkets kategorier. Hur man än väljer att skildra en människa finns publikens kunskap om kategorin där. Men språkets begränsande funktion kan också vändas till ett vapen: användningen av stilgrepp som humor och ironi, och genrer som fars, satir och pastisch är just sådana vapen, anpassade till språkets inbyggda villkor. Däremot kan jag inte se hur man som filmskapare (eller kommunicerande människa överhuvudtaget) kan frigöra sig helt från språkets begränsningar: språket med all dess inneboende mening finns där före berättaren. Men med hjälp av språket *kan* mening ändras, och därmed samhället, liksom förändringar i samhället kan ändra meningar i språkets teckensystem.

Om jag då efter denna utvikning ska återknyta till min tolkning av *Jalla! Jalla!* kan jag konstatera att filmen uttrycker en mängd traditio-

[154] Exempelvis Sim 2002

nella föreställningar om kvinnor och män, svenskar och ”invandrare”. Det sätt på vilket dessa föreställningar uttrycks tyder dock (delvis) på en medvetenhet om dem, och en lust att driva med såväl föreställningarna själva som människors fördomar om svenskar och ”invandrare”. Detta är ett tydligt exempel på hur tolkningen är beroende av det tolkande subjektets utgångspunkter.

Jag har i samband med analysen av *Jalla! Jalla*! diskuterat filmen utifrån mina utgångspunkter med att antal andra personer. En ung man med iranskt ursprung uttryckte att han kände sig glad över att som ”invandrare” se människor ur ”sin” grupp i centrala positioner i en svensk film. Han återgav också vissa scener som han uppfattade som särskilt roliga eftersom han trodde att de var svårtillgängliga och därmed utestängande för många svenska människor. Som iranier kände han sig utvald att förstå vissa kulturella koder som han menade var inbakade i filmens berättelse.

En annan person, en ung kvinna med latinamerikanskt ursprung, uttryckte däremot enbart olust över vad hon betraktade som ”exotiserande bilder” av ”invandrare”. För henne var *Jalla! Jalla!* en film som enbart spädde på fördomar som hon ansåg att hon hela tiden måste kämpa emot här i Sverige. Människor uppfattar således filmen på olika sätt, och när jag diskuterat filmen med dem har jag kastats från den ena tolkningen till den andra. Så vilken tolkning ska jag välja? Kan jag hävda att den ena är mer korrekt än den andra? Nej, och det vill jag heller inte göra. Jag kan dock konstatera att filmen reproducerar en mängd traditionella och nutida föreställningar om ”invandrare”, svenskar, kvinnor och män, samtidigt som, speciellt vissa av dessa, presenteras på ett sätt som kan skapa en viktig och aktuell diskussion omkring dem.

## Vingar av glas – multikulturell ungdomsfilm i tiden

> Framtidsforskaren i radion om det positiva med arbetskraftsinvandring:
>
> …vi kommer att vara ledande i världen när det gäller kvinnors rättigheter därför att vi får in så många starka kvinnor som kommer att kämpa för kvinnors rättigheter i världen alltså. Alltså Sverige som plattform för det arbetet…[155]

VINGAR AV GLAS ÄR EN FILM OM MÖTEN mellan olika kulturer i den svenska stadens slitna miljonprogramsförort. Det är också en film om motsättningar mellan generationer. ”Invandrarkulturen” och den äldre generationen står i filmen i kontrast mot den yngre generationens lust till förändring och anpassning till den kultur som finns i den svenska förortsvardagen. Detta är också en film om män som bärare av ”det traditionella” och kvinnor som förändringens förespråkare. I *Vingar av glas* håller männen fast vid den traditionella patriarkala (”invandrar”)kulturen medan kvinnorna eftersträvar förändring mot självständighet och ökad jämställdhet. *Vingar av glas* skildrar dessa motsättningar och kulturkrockar, som vi känner igen från den aktuella debatten i dagens Sverige, i berättelsen om huvudkaraktären Nazlis uppgörelse med fadern i samband med hennes vuxenblivande.

Citatet ovan av framtidsforskaren Bi Puranen har en positiv och optimistisk ton när det gäller de nya ”invandrarnas”, kvinnornas och ungdomarnas, potential och nytta för det svenska samhället.[156] Men samtidigt genljuder den av Brune analyserade mediadebattens typgalleri som ett eko i hennes resonemang: De nya ”invandrarna”, kvinnorna och de unga (till skillnad från de ”gamla” vilka främst var arbetskraftsinvandrande män på 60-talet) anses av Puranen utveckla världen. Brunes studie av ”invandrardebatten” 1997 påvisar det hon kallar en typberättelse i medierna:

---

[155] Nyhetsmorgon i Sveriges Radio PI, 2002-09-12

[156] Se Felski 1995 och Björk 2002 för olika perspektiv på föreställningar om kvinnors förhållande till moderniteten.

> Typberättelsen är i detta fall en utvecklingssaga, där hjältinnans strävan mot frihet och individualitet möts av våld och repression från männen i hennes närhet, men också av erkännande och uppskattning från nyhetshistoriernas hjälpare och berättare.[157]

Tankefiguren handlar enligt Brune om ”en motsättning mellan (längtan till) frihet och (utsatthet för) förtryck.”[158] Frihet kopplas i denna tankefigur till modernitet, individuell frihet, sexuell frigjordhet och jämställdhet. Förtryck kopplas till religion, tradition, familjelojalitet samt en patriarkaliskt definierad syn på sexualitet och förhållandet mellan könen.[159] Typberättelsens man, ”monstret”, den kontrollerande och kvinnoförtryckande ”invandrarmannen” har enligt Brune en ”kompletterande stereotyp”, som implicerar att männens kontrollbehov beror på andra faktorer än religion och kultur:

> det är istället den maktlöshet och prestigeförlust, som de upplever i Sverige – där samtidigt deras hustrur och döttrar lockas av nya fri- och rättigheter – som gör att våld till slut blir deras enda möjlighet att hävda sig /…/”invandrarmannen” [blir] förloraren; antingen han drivs av sin religion eller av sin vanmakt inför ”kulturkrocken”. Det är han som är isolerad, determinerad och utan integritet. Kvinnan vid hans sida är däremot på väg att bryta upp, utbilda sig, delta i arbetslivet och bli som ”vi”; eftersom hon enligt texterna tjänar på det.[160]

Man kan säga att det är denna typberättelse som spelas upp i *Vingar av glas*. Men liksom i *Jalla! Jalla!* ifrågasätts i *Vingar av glas* ”invandrartyperna” på ett nyanserat och positivt sätt. Att huvudkaraktären i filmen är en ”invandrarkvinna” är ovanligt i filmens värld.[161] I denna film känns det dock naturligt med tanke på att det handlar om en ”invandrare” som vill bli som Oss, vilket är den position som i typberättelsen tilldelats just ”invandrarkvinnorna”.

---

[157] Brune i de los Reyes et al. (red) 2002:168
[158] Brune i de los Reyes et al. (red) 2002:168
[159] Brune i de los Reyes et al. (red) 2002:169
[160] Brune i de los Reyes et al. (red) 2002:176
[161] Det är filmkaraktären Nazli jag åsyftar. Sara Sommerstedt som *spelar* huvudrollen är inte ”invandrarkvinna”.

*Vingar av glas* blev främst positivt bemött av recensenterna.[162] Aftonbladet betygsatte filmen med fyra plus och expressen med fyra getingar.[163] Jämförelser med filmen fucking Åmål förekommer i flera recensioner som ett tecken på att denna ungdomsfilm håller måttet.[164] Men även negativa recensioner förekommer där man menar att filmen är ointressant och att ”storyn är det gamla vanliga hopkoket på Romeo & Juliahistorien”.[165] Även flera av de som varit positivt inställda till filmen menar att filmen ibland blir övertydlig i sitt moraliska budskap och att den är ”klichéfylld”. Svensk ungdomsfilm anses som pinsam och undermålig av recensenterna, men man menar att *Vingar av glas* lyckats undvika ungdomsfilmens problem:

> Att skildra kulturkrockar i tuggummipopsvärld kan ofta bli pinsamt jobbigt men här håller man sig ändå på rätt sida linjen för det mesta.[166]

Det är också intressant att notera att det, av de fyra filmer jag valt ut från denna tidsperiod, just är *Vingar av glas* som fått epitetet ungdomsfilm. Även *Jalla! Jalla!*, *Det nya landet*, och *Före stormen* har huvudkaraktärer som är under 20 år. Vad är det egentligen som utgör ”ungdomsfilmsmarkörer” i just *Vingar av glas*? Kanske är det att den huvudsakliga intrigen är en ung människas självständighetskamp gentemot föräldragenerationen.

Det samhälle som tecknas i *Vingar av glas* accentuerar samhällets motsättningar på ett mer problematiserande sätt än *Jalla! Jalla!*. Här skildras ett samhälle där kvinnor förtrycks och där arbetsmarknaden stänger ute invandrare och unga. Utestängningen av invandrare är i första hand en strukturellt betingad utestängning som har kopplingar till arbetsmarknaden medan relationer på mellanmänsklig nivå för det mesta

---

[162] Jag har utgått från en samlad bild av recensioner i olika medier, främst dagspress och filmrecensioner på olika internetsidor. När det gäller *Vingar av glas* har jag utgått från Aftonbladet, Expressen, Filmguiden, russin.nu, Svenska dagbladet, Premiär och Nerikes Allehandas recensioner.
[163] Filmerna betygssätts på en skala från ett till fem, där fem utgör det högsta möjliga betyget. Om en film kvalitetsmässigt faller utanför denna skala på grund av att den anses allt för dålig kan exempelvis betyget ”överkorsad geting” (i Expressens fall) sättas.
[164] Svenska dagbladet. www.svd.se/statiskt/kultur/video/Vingaravglas.asp
[165] Russin.nu www.russin.nu/film/v/vingar.shtml
[166] Premiär www.premiar.se/recension.asp+film_id=2122

uppvisar förståelse och välvillighet mellan de två etniska grupperingar som konstrueras. Medan förtryck av ”invandrare” främst är ett strukturellt problem i filmen är förtryck av kvinnor något som förekommer på individnivå. Män, speciellt ”invandrarmän”, kontrollerar kvinnornas liv och kvinnorna gör motstånd mot denna kontroll på olika sätt.

Om *Jalla! Jalla!* kan påstås osynliggöra eller skämta bort förtryck kan *Vingar av glas* sägas diskutera men förringa förtrycket. Huvudkaraktären Nazli klarar alltid upp de förtryckande situationer hon utsätts för. Några exempel: Även om en arbetsgivare nekar att anställa henne på grund av hennes utländskt klingande namn, lyckas hon med sin charm och envishet förmå en annan arbetsgivare att anställa henne. Trots att hon ligger halvnaken och fasthållen av en man som försöker våldta henne klarar hon sig ur knipan med sin viljestyrka.

När *Jalla! Jalla!* förvandlar förtryckande situationer till humor förvandlar *Vingar av glas* dessa situationer till en seger för den lilla människan, hon som klarar sig i samhället med sin charm och viljestyrka, hon som är sin egen lyckas smed. Detta är till stor del ett positivt drag hos filmen: det är en skön känsla att se denna unga invandrarkvinna klara sig ur besvärliga situationer. På så sätt har filmen en uppbygglig sida. Som kvinna njöt jag i stora drag av denna aspekt, speciellt första gången jag såg filmen. Men det finns även en problematisk sida av detta mynt: Filmen förringar faktiska maktrelationer, vilka döljs samtidigt som den ”lilla människan” segrar gång på gång.

### *Utestängande svensk kultur och ”invandrarens” egen skuld*

Vi leds alltså till att uppfatta den svenska kulturen som problematisk och utestängande för ”invandrare”. ”Invandrarfamiljens” svårigheter att etablera sig på den svenska arbetsmarknaden kommer fram redan i filmens inledning, och i flera scener exemplifieras dessa svårigheter. Recensenter och andra som diskuterat filmen har också kommenterat problematiseringen av ”invandrarnas” situation i Sverige som en av filmens styrkor som rapportör av samtida problem.

I filmens inledning kommer Nazli till en anställningsintervju. Platsen är i en kyrkolokal och den utlysta tjänsten är som vaktmästare. När

hennes papper granskas framkommer det att hon vid telefonsamtalet ljugit om sitt namn (hon kallade sig Sara) för att få en chans att komma på intervju överhuvudtaget. Detta gillas dock inte av kyrkans företrädare så hon får gå. Genom denna scen väcks åskådarens sympati för Nazli, samtidigt som hon framställs som en människa med fel och brister (lögnen). Det är det svenska samhällets utestängande mekanismer som känns som problemet.

I en annan scen i filmen får vi se hennes far Abbas genomföra ett teaterstycke för en klass förskolebarn. Barnen tycker att det är svårt och konstigt och förstår inte språket på grund av hans kraftiga brytning. Efter en stund avbryts föreställningen av barnen som vägrar sitta stilla och lyssna på något de inte förstår. Klassläraren meddelar honom efteråt att han inte får fortsätta att ge barnteater på skolan. ”Det är små barn/…/vi hör av oss”. Också genom denna scen antyds svårigheterna för ”invandrare” att få jobb i Sverige, denna gång med hänvisning till deras bristande språkkunskaper. Även i denna scen leds vi att känna med den sympatiskt framställde ”invandraren”.

Om man närmare granskar dessa beskrivna scener och deras innebörder kan man dock också se ett tydligt mönster när det gäller Sveriges skuld i exkluderingen av ”invandrarna”. I den första scenen med Nazli i kyrkan är det delvis hon själv som är skuld till att hon inte får jobbet: hon ljuger just på den plats där lögnen fördöms som en synd. I det sammanhanget är det svårt att entydigt se skulden hos det svenska samhället (även om det indirekt är så eftersom hon tvingades att ljuga för att överhuvudtaget komma på intervju). Att lögnen sker i en kyrka känns som en förmildrande omständighet i sammanhanget, när det gäller kopplingen till det svenska samhällets skuld. Men lögnen känns samtidigt som en försvårande omständighet när det gäller Nazlis skuld i sammanhanget.

När det gäller den andra scenen med Abbas och hans scenframställning finns det en annan förmildrande omständighet som gör att man inte kan anklaga det svenska samhället för utestängningen av ”invandrare”: ”det är små barn…”. Självklart kan man inte skuldbelägga förskolebarn för att de inte förstår ett språk som är främmande för de flesta av dem. Inte heller kan man skuldbelägga en äldre ”invandrarman” för att han inte hunnit lära sig tala språket utan brytning. Så varför efterlyser jag

då en skurk? Filmen antyder ju att det inte finns några skurkar, utan bara offer för olyckliga omständigheter. Min uppfattning är att detta sätt att berätta om problemet med ”invandrarnas” utestängning återspeglar en rädsla för att stöta sig med det svenska samhället; man söker samförstånd istället för konflikt. Denna samförståndsanda kan kanske bidra till en mer sympatiserande bild av ”invandrare” hos svenskarna. Men samtidigt undviker man att peka ut några problem i det svenska samhället som går att ändra på, exempelvis fördomar mot icke svenskklingande namn och företags strikta krav på perfekt svenska även i sammanhang där jobben inte kräver det.

*Familjen som en invandrarföreteelse*

I *Vingar av glas*, liksom i *Jalla! Jalla!*, representeras familjen och familjelivet av ”invandrarfamiljer” medan svenskar framställs som individer. Men i *Vingar av glas* spelas ”invandrarkulturens” familje- och släktanknytning ut på ett än mer utpräglat sätt än i *Jalla! Jalla!*. Den centrala ”invandrarfamiljens” lägenhet är i filmen ofta fylld av exotisk mat, människor, fester och dans. De svenska karaktärer som finns med i filmen är däremot individer bortkopplade från familjegemenskap. Johan är föräldralös och har därmed ingen familj. Lotta framställs som ensam eller tillsammans med sin pojkvän. Föräldrar och syskon är perifera. I övrigt är svenskar främst representerade som yrkesmän som exempelvis den manlige äldre körskolläraren och den kvinnliga äldre förskolläraren.

Huvudkaraktären Nazli pendlar mellan sin familjetillhörighet och sin strävan efter individualism, det är bland annat detta som visar hennes dubbla kulturella tillhörighet; som iranier vill hon behålla kontakten med familjen, men som svensk vill hon frigöra sig från den. Konstruktionen av ”invandrare” som familjerelaterade och svenskar som individualister överensstämmer med den föreställning om svenskars respektive ”invandrares” livsstilar som är vanlig i vår kultur. Svenskar antas leva i kärnfamiljer eller ensamma medan ”invandrare” enligt denna diskurs lever nära varandra i utökade familjer över generationsgränserna.

Att de invandrade familjernas bas är en äldre patriarkalisk man ingår också i denna föreställning, vilket också kommer till uttryck i filmer-

na. I filmerna har dock dessa män mänskliga och sympatiska egenskaper till skillnad från de monster som tidningarnas rapporteringar berättar om. Fäderna är också människor med problem som är naturliga, och därmed utmanas den dominerande diskursen om äldre ”invandrarmän” som genuint onda. I *Vingar av glas* och *Jalla! Jalla!* är mammorna i ”invandrarfamiljerna” frånvarande, det är fäderna i första hand, som representerar den äldre generationens invandrare. Det är också fäderna som är mest förankrade i det ”gamla” landets traditioner och det är främst fäderna som vill hindra de unga från att assimilera sig till den svenska kulturen.

Ur detta resonemang framstår främst de äldre ”invandrarmännen” (även om de i filmerna är sympatiska och mänskliga) som representanter för det gamla, det traditionella, det familjebaserade. De flesta unga ”invandrare” framstår däremot, liksom svenskarna, som nytänkande och individualistiska: En bild som överensstämmer med föreställningarna om olika ”invandrartypers” karaktäristika. Ungdomsforskare har konstaterat att den äldre generationen i allmänhet ofta förknippas med ”det traditionella” medan den yngre generationen associeras med ”det moderna”. Simon Lindgren menar att ungdomar i representationer ofta sätts i relation till olika föreställningar om ”det moderna”.[167]

Men eftersom *Jalla! Jalla!* och *Vingar av glas* både förknippar ungdom och det svenska med det moderna samtidigt som den äldre generationen och ”invandrarkulturen” ses som en enhet, förstärks distinktionen mellan ”det traditionella främmande” och ”det moderna svenska” i dessa två filmer, även om filmerna motsäger de negativa personliga egenskaper som i diskursen förknippas med de äldre ”invandrarmännen”. Generationsmotsättningarna framstår likväl som motsättningar mellan ”det svenska” och ”invandrarkulturen”.

Dessa motsättningar spelar dock olika stor roll i de två filmerna. I *Jalla! Jalla!* är generationsmotsättningarna främst en komisk omständighet som sätter käppar i hjulen för Roros planer att leva med Lisa. Det är inte ett allvarligt problem som inte går att lösa. Till sist segrar kärleken och även den tjurige fadern släpper taget och blir snäll. I *Vingar av glas* är slutet också uppbyggt kring den unga generationens seger över den

[167] Lindgren 2002

gamla, även om denna film återger generationsmotsättningarna med betydligt större allvar. Även Nazlis sympatiske far ger med sig till sist och låter dottern leva det liv hon vill.

I *Jalla! Jalla!* tvingas ”invandrarungdomarna” lämna det gamla helt om de vill bli svenska och ha sina svenska partners, medan Nazli i *Vingar av glas* tillåts stå med ett ben i varje kultur: den svenska individualistiska där hon har sitt jobb och sin svenske pojkvän, och ursprungskulturen i vilken hon har familjen som bas. En i filmen central aspekt när det gäller ”invandrarkulturen” är bilderna av den fantastiska mat som visas i samband med scenerna i ”invandrarhemmet”. Filmen slutar också effektfullt genom att visa hur trevlig och god en söndagsmiddag i ”invandrarfamiljen” kan vara, även för den svenske pojkvännen som tydligt uppskattar den färgstarka och rikliga maten. ”Vägen till mannens hjärta går genom magen” säger ett gammalt talesätt. På motsvarande sätt kan man kanske säga att vägen till svenskens hjärta går genom den mat invandringen till Sverige fört med sig och som inte ens de mest kallhamrade rasister vill vara utan idag. Moa Matthis skriver om lusten att vara som den Andre i vissa avseenden, det hon kallar själv-exotisering:

> Den andres ”annorlundahet” blir i det här sammanhanget ett slags substans eller krydda som det västerländska subjektet kan välja att dosera efter behag[168]

Nazli och Johan plockar helt enkelt ut de godbitar de (liksom de flesta svenskar) vill ha av ”invandrarkulturen” och lämnar resten. Maten som en brygga mellan Sverige och ”invandrarna” är således en metafor som troligen är tänkt att fungera som en avdramatiserande bild av blandningens konsekvenser.

### *När invandrarkvinna möter svensk man uppstår ljuv musik*

Även i *Vingar av glas* är budskapet när det gäller kärleksförhållanden att blandning är bra. Här återfinns också temat ”kärlek över gränser”. Nazlis och Johans kärleksförhållande är det centrala i filmen. Nazli vill leva ett

[168] Matthis i Mc Eachrane & Faye 2001:67

”vanligt” modernt liv som sin svenska vän Lotta. Johan är en ”vanlig” svensk kille, även om han i filmens början försöker sig på en karriär som rånare. Johans egentliga godhet visas effektivt upp genom den fumlighet han uppvisar vid rånförsöket i videobutiken där Nazli arbetade. Nazli väljer Johan, det är på hennes initiativ de blir ett par och hon avgör att relationen upprätthålls. Johan och Nazli är mycket lika varandra i många avseenden. De har liknande klassbakgrund och befinner sig båda i utsatta situationer som moderlösa och arbetslösa. Det som skiljer dem är främst det etniska ursprunget. Nazli har dock ett stort intresse för att inpassa sig i den svenska kulturen och Johan visar intresse och nyfikenhet inför det persiska språket och den iranska kulturen. I slutscenen i filmen manifesteras Nazlis ickeunderordnade ställning i förhållandet när det är han som åker med henne bak på motorcykeln.

Liksom i *Jalla! Jalla!* är det ”invandrarfamiljernas” inblandning i de ungas partnerval som ställer till problem för de unga ”invandrarna”. Nazlis vägran att gifta sig med kusinen Hamid framställs emellertid inte enbart som en principiell vägran att följa gamla traditioner, utan som en verklig motvilja mot att ha ett förhållande med just den mannen. Den svenska kompisen Lottas förhållande med den svenske pojkvännen är också problematiskt eftersom han vill kontrollera och bestämma över henne. I slutet av filmen sätts dock pojkvännen på plats av Lotta som lärt sig av Nazli att leva jämställt, vilket anknyter till diskursen om de unga ”invandrarkvinnornas” självklara strävan efter jämställdhet, i kapitlets inledning representerad av Bi Puranens förhoppning om att ”invandrartjejerna” ska bli en resurs för det globala jämställdhetsarbetet, med Sverige som plattform.

Manlig dominans framställs i filmen mer som ett generellt samhällsförhållande än som ett entydigt ”invandrarproblem”. Det är inte endast ”invandrarmännen” som dominerar kvinnor, utan även vissa av de svenska männen. I detta avseende ger *Vingar av glas* en mer nyanserad bild än *Jalla! Jalla!* som kondenserar kvinnoförtrycket i en person: ”invandrarskurken” Paul.

I *Vingar av glas* representeras även ett positivt fungerande kärleksförhållande mellan två ”invandrare”. Relationen mellan Nazlis syster Mahin och den utvalde Hassan framställs som positivt trots att familjen

varit med och påverkat valet av partner. Hassan är uppväxt i Sverige och delar inte pappans syn att mannen ska bestämma i äktenskapet. Mahin och Hassan kan därmed leva tillsammans i harmoni i det svenska samhället. *Vingar av glas* är således inte entydig när det gäller det etniskt blandade förhållandets överlägsenhet.

Men karaktärerna Nazli och Mahin skiljer sig från varandra på flera punkter, både kroppsligen och beträffande livsstil. Nazli är en ung rebell som klättrar in genom fönstret på natten, medan systern ligger fridfullt i sin säng och läser i en bröllopstidning. Nazli lever i första hand för stunden när hon är ute, medan den äldre Mahin visar ansvar och försöker uppfostra sin yngre syster att passa tider och komma hem i tid om kvällarna. Åldersskillnaden och de olika förhållandena till ”invandrarkulturen” förkroppsligas tydligt i systrarnas olika utseenden. Nazli har en pojkaktigt smal kropp och Mahin har svällande kvinnliga former.

Skillnaden mellan Nazli och Mahin framstår som en generationsskillnad, trots att de är systrar. Äktenskapet mellan Mahin och Hassan är ett äktenskap som fungerar, men på det ”gamla” sättet, det sätt som Nazli som är yngre och vill bli ”mer svensk” tar avstånd ifrån. Mahin är inte tillräckligt svensk för att kunna bli som Oss, utan hon tillhör kanske, liksom fadern, en förlorad generation. Men filmen lyckas ändå skildra Mahin som en sympatisk människa. Till filmens försvar kan man också framhålla att den nyanserar diskursen om de svenska kärleksförhållandenas överlägsenhet, såväl genom den del i berättelsen som handlar om Mahin och hennes lyckliga äktenskap med Hassan, som genom den del som handlar om svenska Lottas problem i förhållandet med sin svenske kille.

Hur olika Oss får man egentligen vara för att bli en av Oss? Den smala kroppen, det ungdomliga utseendet och de individualistiska ambitionerna är kanske ett krav för att ”invandrarkvinnorna” ska få plats hos oss svenskar. Är vi exempelvis beredda att låta en överviktig, äldre kvinna i sjal bli en av Oss? Fatima Mernissi menar att den västerländska kvinnan måste vara ung, smal och vacker för att räknas. Om hon är gammal och tjock är hon ful, passé och ointressant.[169] Detsamma gäller kan-

[169] Mernissi 2002

ske ”invandrarkvinnan”, om hon vill bli en av Oss. Även hon måste då passa in i det västerländska skönhetsidealet. I mediarapporteringen efter mordet på Fadime Sahindal framhölls regelbundet hur vacker denna kvinna hade varit, denna kvinna som enligt medierna bara ville bli svensk.

Utifrån detta perspektiv på skönhet framstår det som ödesbestämt att Mahin måste stanna i ”den gamla kulturen” (där hon uppskattas av männen) medan Nazli med sin platta mage och sitt vackra ansikte är välkommen hit. Att vara ung, smal och vacker är dock som alla vet inte ett statiskt tillstånd. Inte heller är det alla kvinnor förunnat att någonsin vara smala och vackra. Detta västerländska skönhetsideal är enligt Mernissi minst lika kvinnoförtryckande som påbudet i vissa kulturer att bära slöja, eftersom det förvandlar kvinnor till objekt och tvingar dem att ständigt vakta på sin vikt och att oroa sig för att passera ett åldersstreck när de inte längre är intressanta som människor.[170]

*Störst av allt är kärleken*

Richard Kearney menar att berättelser alltid innehåller etiska aspekter.[171] Varje berättelse är strukturerad efter etiska värderingar som tydliggör vem som är skurk och vem som är god. Han exemplifierar detta påstående med en aspekt ur filmserien stjärnornas krig: ”skulle vi verkligen kunna uppskatta kampen mellan Luke Skywalker och Darth Vader om vi inte såg den förre som en rättvisans agent och den senare som en destruktiv makt?”, undrar han, och svarar nekande på sin retoriska fråga.[172] Om man inte skulle känna empati, antipati, medlidande eller rädsla inför en berättelse och dess olika karaktärer skulle hela berättelsen kollapsa. På samma sätt måste man anta att de som ser *Vingar av glas* och *Jalla! Jalla!* ser invandrarungdomarna Nazli, Roro och Yasmine som personer vilka förtjänar att välja sina framtida partners utifrån den självvalda kärleken. På motsvarande sätt ser vi de personer som försöker hindra detta som bovarna i dramat.

[170] Mernissi 2002
[171] Kearney 2002:155
[172] Kearney 2002:155 min översättning

Att inte förstå eller respektera kärlekens storhet är ett brott, eller handikapp, som har placerats på ”det ondas” och det omänskligas sida, medan kärleksparet på motsvarande sätt har varit de som företräder det goda och mänskliga. Detta är en klassisk ingrediens i litteraturhistorien, berättelsen om Romeo och Julia är kanske den mest kända. Vilka är då de onda och omänskliga i filmerna om man analyserar dem utifrån denna aspekt? I *Vingar av glas* och *Jalla! Jalla!* är det olika ”invandrare” som representerar den oförstående sidan. När det gäller Hamid (*kusinen i Vingar av glas*) handlar det om egoism, en bristande respekt för den åtrådda kvinnans egna önskningar. Detsamma gäller Paul (brodern i *Jalla! Jalla!)* som ser äktenskap som en transaktion vilken inte handlar om kärlek överhuvudtaget. När det gäller Roros far och farmor samt Nazlis far Abbas och hans framlidna hustru handlar det främst om att de var barn av en kultur där kärleken inte kom först. Roros pappa förstår inte vad Roro talar om när han säger att han vill ha kärleken:

| | |
|---|---|
| Roro: | Jag är inte kär i henne |
| Pappan: | Varför? |
| Roro: | Jag är inte kär i henne bara |
| Pappan: | Vadå kär |
| Roro: | Var inte du kär i mamma när ni gifte er? |
| Pappan: | Neej!? |
| Roro: | Nen jag är inte som du, jag vill ha kärleken |
| Pappan: | Vadå kärlek, alla ungdomar bara säger kärlek, kärlek, kärlek. Jag fattar ingenting vad säger ni |

Ur *Jalla! Jalla!*

Även om papporna i båda filmerna inte framställs som onda, utan som sympatiska människor vilka för det mesta har goda skäl att agera som de gör, och som dessutom resignerar i slutet av filmerna, har de inte den självklara, mänskliga, känslan för kärlekens storhet. Inte i någon av de båda filmerna framställs svenskar som kritiska till eller oförstående inför Kärlekens primat, det är (vissa av) de Andra som inte förstår kärleken.

*En eurocentrisk bild av kärlek som steg i en utveckling*

Anthony Giddens menar att det han kallar ”det rena förhållandet”, det vill säga den självvalda kärleken, är en av de viktigaste beståndsdelarna i det modernas ”reflexiva projekt”.[173] Äktenskapet var tidigare underkastat yttre betingelser: ofta arrangerades det av föräldrarna eller ingicks som en ekonomiskt motiverad handling.[174] I det moderna samhället är den självvalda kärleken ett av de reflexiva val vi gör i syfte att skapa en egen identitet.[175] Dessa två olika synsätt på kärleken och äktenskapet representeras i *Jalla! Jalla!* och *Vingar av glas* av olika grupperingar: Det traditionella, de arrangerade äktenskapen, representeras av ”invandrarfamiljerna”, medan det moderna, den självvalda kärleken, representeras av svenskarna och de unga identitetssökande ”invandrarna”. Bilden av släktens inblandning som ett traditionellt betingat ”invandrarproblem” befäster diskursen om Sverige, Vi, som de moderna individerna, och ”invandrarfamiljerna”, de Andra, som de traditionella grupperna.

Ella Shohat och Robert Stam menar att eurocentrism strukturerar samtida praktiker och representationer, även efter det formella slutet på kolonialismen.[176] Eurocentrism är en historiskt situerad diskurs vilken implicerar att det europeiska utgör det normala och universella.[177] Media främmandegör och exotiserar andra kulturer än den europeiska. Enligt postkolonial teori är detta sätt att konstruera en förvrängd världsbild en central aspekt av den västerländska kolonialismens historia.

> Eurocentrismen utvecklades i en social och historisk kontext som innefattade kapitalackumulation, nationalstaternas uppbyggande och industrialiseringen men även slaveri, folkmord och plundring av världen utanför Europa.[178]

I *Jalla! Jalla!* och *Vingar av glas* framträder den eurocentriska ideologin tydligt, trots att andra faktorer motsäger att man vill romantisera det svenska på ”invandrarkulturens” bekostnad. Det är egentligen aldrig nå-

[173] Giddens 1992
[174] Giddens 1992
[175] Giddens 1992
[176] Shohat & Stam 1994:2
[177] Shohat & Stam 1994:4
[178] Tesfahuney i Mc Eachrane & Faye 2001:196

gon tvekan om vad som är det rätta och vad som kommer att segra i dessa två filmer. Att själv välja sin kärlekspartner framställs i filmerna som den grundläggande drivkraften för att det svenska måste segra över det Andra. Självklart ställer sig de flesta bakom varje individs rätt att själv välja sin partner, men att just valet av kärlekspartner får uttrycka distinktionen mellan den svenska kulturen och andra kulturer ger också en bild av den europeiska kulturens storhet som omöjlig att ifrågasätta och utmana.

Världens utveckling har ofta i de eurocentriska berättelserna metaforiskt beskrivits som en utvecklingslinje, där vi går från det primitiva, det familjebaserade stamlivet, mot det moderna individualistiska yrkeslivet. Det är vi i väst som är slutmålet för utvecklingen, medan andra folk, metaforiskt sett, ligger efter oss på denna tidslinje.[179] Tidslinjemetaforen har också ofta en direkt koppling till just kvinnorna i de olika kulturer den hänvisar till:

> skapandet av ”olika” sorters kvinnor kan kopplas till moderniseringstänkandet och till föreställningen om att världens regioner befinner sig i skilda utvecklingsstadier. ”Den andra” (kvinnan) konstitueras som annorlunda på basis av en tidsaxel som placerar människor, kulturer och länder i olika faser, och följaktligen, i naturligt (av)skilda rum.[180]

Det metaforiska sättet att konstruera olika kulturers utveckling på en tidsaxel framträder tydligt i *Vingar av glas*: Det individuella, det svenska, den unga generationen, det jämställda och den självvalda kärleken framställs som en enhet i motsatsställning till den gamla generationen, familjen, det utomeuropeiska och den traditionella äktenskapssynen. Detta innebär att om man vill ha det ena, exempelvis den självvalda kärleken, får man de andra delarna på köpet, de ingår i samma paket.

Att det unga och det svenska sammankopplas medan det gamla och det Andra framställs som en enhet, innebär också en determinism i budskapet i enlighet med tidslinjemetaforen: Självklart måste det gamla ersättas med det nya, den äldre generationen med den yngre och, enligt fil-

[179] Se exempelvis Eriksson et al. 2002
[180] de los Reyes et al. (red) 2002:17

mernas konstruktion av sambanden, det Andra med det Svenska. Det är således en typisk eurocentrisk diskurs som skapas och upprätthålls, trots försöken att förmänskliga karaktärerna i berättelserna. Man leds till att ifrågasätta den egenvalda kärlekens storhet om man vill ifrågasätta den svenska kulturen som helhet. Och vem är beredd att göra det? Enligt Gayatri Chakravorty Spivak är det emellertid viktigt att ”aldrig sluta kritisera det som man inte inte kan vilja ha”.[181] Genom att lyfta fram och därmed ifrågasätta det självklara kan diskurser som dessa avslöjas som ideologiska.

*Bra kvinna reder sig själv*

I *Vingar av glas* innehas huvudrollen av en kvinna, vilket i sig bryter mot det mönster jag nämnt tidigare, nämligen att det vanligtvis är manliga vänner som står i handlingens centrum i det traditionella berättandet. Nazli är den karaktär vi följer i filmen. Det är hennes tankar, drömmar, önskningar och handlingar som framställs som de eftersträvansvärda, drömmar som de flesta känner igen sig i. Att kvinnor konstrueras som ensamma, eller som delar av mindre konstellationer vilka skiftar, medför en bild av att kvinnor inte på samma sätt som män kan vara vänner i vått och torrt.

Den kvinnliga vänskapens problematiska karaktär belyses tydligt i *Vingar av glas* i scenen där Nazli uppsöker Lotta sent på kvällen efter ett gräl med familjen i samband med att hon behöver någonstans att sova. Lotta sviker när det verkligen gäller och Nazli får söka husrum på annat håll, hos pojkvännen Johan. Myter om kvinnor som inte kan vara vänner, kvinnor som är falska och kvinnor som inte klarar av att arbeta i enkönade grupper är mycket kraftfulla.[182] I veckotidningarna och kvällspressen diskuteras ofta detta ”kvinnliga problem”.

Det mönster jag beskrev i samband med analysen av *Jalla! Jalla!*, med hänvisning till Guillaumin, när det gäller kvinnor som tillhörande (minst) en man återskapas även i denna film, trots att det är en kvinna som är huvudkaraktären. I filmens början tillhör hon pappan som vill att

[181] Spivak citerad i Eriksson et. al.1999. Se även Spivak 1993:284
[182] se exempelvis de Beauvoir 2001

hon ska bli Hamids, trots att hon vill bli Johans. Filmen försöker förmedla att det är sin egen hon vill bli, en individ. Men trots detta finns bilden av ett utbyte av kvinnor mellan olika män med som ett bakomliggande ramverk. I filmens slut förstärks detta intryck när Johan och fadern, efter Johans initiativ, möts bakom hennes rygg för att till sist komma överens om att hon ska få bli Johans flickvän, med faderns välsignelse.

Den vanliga diskursen om kvinnor som föremål för utbyte mellan män reproduceras således även i *Vingar av glas*, trots att huvudrollen innehas av en kvinna. Samtidigt som Nazli framställs som en företrädare för jämställdhet och utveckling, reproducerar därmed berättelsen om henne en traditionell patriarkal diskurs genom det klassiska temat med män som utbyter kvinnor mellan sig.

### *Män gör saker tillsammans*

Medan Nazli framställs som en parrelaterad individ gestaltas männen i filmen, liksom männen i *Jalla! Jalla!* som såväl individ-, par- och gruppbaserade. Några tydliga exempel på att det manliga och grupplivet kopplas samman kan ses i samband med de situationer som uppstår efter olika kriser i kärleksförhållandena: Kvinnornas återhämtningsfaser från problematiska förhållanden finns i hemmiljön, Nazli tänker exempelvis över sitt brustna förhållande till Johan på sängen i ensamhet i sitt rum. Män i återhämtningsfaser har däremot sociala nätverk bestående av likasinnade personer av samma kön att falla tillbaka på. Ett exempel på detta är den förening för ”invandrarmän”, förmodligen en kommunal inrättning, som Abbas besökte på dagarna när han blivit ovän med Nazli. Där kunde männen umgås, läsa tidningar, spela sällskapsspel och titta på TV-sporten tillsammans.

Ett annat exempel är scenen där Johan svarar i telefon när Nazli ringer efter att hon lämnat honom. Han befinner sig då i sin sorg över det kraschade förhållandet inte hemma på sängen som hon, utan spelandes fotboll med ett gäng killar i samma ålder. Det finns också en central skillnad mellan de olika sätten att gestalta Johan och Abbas i detta fall: Medan svenske Johan framställs som ett aktivt subjekt när han lämnats av Nazli, framställs ”invandraren” Abbas som ett offer, en person som för-

varas i en lokal som ställts till förfogande av kommunen. Könsstrukturen är dock lika; män tillhör grupper. Även denna film reproducerar således diskurserna om manligt broderskap och den kvinnliga oförmågan att umgås i enkönade grupper.

*Klassfaktorns subtila uttryck*

I *Vingar av glas* framställs klassbakgrunden, på ett subtilt sätt, som betydelsefull för karaktärernas inre egenskaper. Johan och Nazli har föräldrar med ursprung i medelklassen: Nazlis far var en framgångsrik skådespelare i Iran. Johans mamma var innan hon tog livet av sig pianolärare, ett arbete i samma division som skådespelarens, inte ekonomiskt välbeställd men kulturellt bevandrad lägre medelklass. Detta klassursprung resulterar i filmen i individer med djup och förståelse för andra. Kompisen Lotta och kusinen Hamid framställs däremot som att de har arbetarklassursprung, även om Hamid har arbetat sig upp till en högre position.

Även när det gäller karaktärernas kroppsliga uppenbarelser kommer vad som med Pierre Bourdieus vokabulär kan kallas ”klasshabitus” till uttryck.[183] Lotta och Hamid klär sig i spektakulära och dyra märkeskläder medan Nazli och Johan har en klädstil som snarare präglas av enkelhet. De ”nyrikas” påliga smycken och kläder kontrasteras mot den fattiga medelklassens sparsmakade utstyrsel, en tankebild som känns igen från Bourdieus analyser av klassrelaterad smak. Nazlis ointresse för Hamid handlar inte bara om att han är den tilltänkte partnern i ett äktenskap familjen vill arrangera, utan till stor del om hans ytliga och materialistiska livsstil, vilken hon föraktar. Värderingar hos människor tycks i *Vingar av glas* till stor del vara gränsöverskridande både när det gäller kön, etnicitet och ålder, men inte när det gäller klass. Klassdimensionen kan därför påstås ha stor betydelse i denna film, trots att den aldrig artikuleras explicit.

De osympatiska ”skurkarna”, Paul i *Jalla! Jalla!* och Hamid i *Vingar av glas* gestaltar bilden av den uppåtsträvande klassens fulaste ansikten. Båda är unga ”invandrarmän”. Båda har ett ursprung i arbetar- el-

[183] Se exempelvis Bourdieu 1989

ler underklass, men har arbetat sig upp i det svenska samhället. Hamid introduceras i filmen *Vingar av glas* på ett sätt som direkt väcker avsmak. Kameran följer hans välklädda kropp nerifrån och upp samtidigt som han skryter om sina fina märkeskläder:

> Det är kläderna som gör mannen, snygga skor, kolla, handsydda, Italien, Prada, snygg skjorta, Armani, fin slips, Versace…

Som åskådare till denna uppvisning finns ett antal yngre och synbart imponerade ”invandrarkillar”. Hamid framställs som en ung man som genom att arbeta hårt har lyckats ta sig upp i det svenska samhället trots de problem han som ”invandrare” stött på i Sverige. Den uppåtgående sociala mobiliteten i egenföretagandets skepnad resulterar i filmen i en ytlig, materialistisk och fåfäng ung man som tror att stil är något som kan köpas för pengar. Paul i *Jalla! Jalla!* är stort sett samma karaktär som Hamid. Även han har den ytliga materialistiska syn på livet och medmänniskorna som karaktäriserar Hamid.

Filmernas konstruktioner av fåfänga unga ”invandrarmän” med materialistiska värderingar påminner om adelns förakt för borgerskapet i tidigare historiska skeden. De nyrika borgarna ansågs förvisso kunna köpa sig en dyr livsstil, men de kunde inte köpa sig en god smak. Detta var något som var förunnat de människor som hade stil och smak i (det blå) blodet.[184] Denna gamla föraktfulla föreställning om de lägre klassernas fåfänga tro på möjligheten att kunna köpa sig en smakfull livsstil, bara de får pengar, har i filmens värld ofta dammats av i samband med konstruktionen av ”invandrarmän”. I Hollywoodfilmer är det vanligt med äldre ”invandrarmän” i olika brottssyndikat som vältrar sig i lyx efter att de på oärligt sätt blivit rika.

I ”*Vingar av glas*” och ”*Jalla! Jalla!*” reproduceras istället en i Sverige vanlig ”invandrartyp”: den fåfänge, ytlige, kvinnoförtryckande och genuint onde ”invandrarmannen” som tror att allt, även kvinnor och respekt, kan köpas för pengar. Ofta kopplas han ihop med egenföretagande, skumraskaffärer, pizzerior och dyra bilar. Varför älskar vi att hata

[184] Se exempelvis Bourdieu 1989 för en diskussion om klassernas förhållande till konsumtion och smak.

denne man? Utgör han kanske ett hot, och i så fall, mot vad? Till skillnad från de äldre ”invandrarmännen”, patriarkerna, kan man inte lita till förhoppningen att han snart kommer att ”dö bort”. Han är alltså här för att stanna. Som ”invandrare” och man (och därmed konservativ) utgör han ett hot mot de påstått svenska jämställda värderingarna, något som vi sett brukar framhållas i mediadebatten.

Kanske finns det något speciellt hotfullt med dessa män vilka framstår som aktörer med möjlighet att förändra ett samhälle som Vi inte vill ha förändrat. Denne ”invandrartyp” är kanske sinnesbilden av hotet mot ”det svenska”, den ultimata bilden av den hotande Andre. Samtidigt som vi med öppna armar välkomnar den unga ”invandrarkvinnan” som är här för att assimileras, för att bli som Oss, stöter vi bort den unge ”invandrarmannen” som hotar att förändra den svenska kulturen på ett sätt som Vi fruktar är till det sämre.

*Underordningens strategier som vinnande koncept*

Den äldre generationen ”invandrare” konstrueras i filmen, som jag tidigare nämnt, som en förlorad generation. Det är den yngre generationens integration i det svenska som står på spel. Det är den vi sätter vårt hopp och våra farhågor till. Föränderlighet till det nya är en egenskap som i filmen leder till frihet, jämställdhet och oberoende, och därmed makt över det egna livet, vilket konstrueras som något positivt om man är ung ”invandrarkvinna”. Är man däremot ”invandrarman” leder förändring till egoism och smaklös materialism.

Nazlis förändringsbenägenhet, vilken är följden av anpassningsvilja framställs som ett vinnande koncept eftersom den handlar om att passa in sig i det svenska samhället, där livet, enligt diskursen om Sverige som ett jämställdhetens paradis, är lättare att leva för kvinnor. Den förändringsbenägenhet som hänger ihop med egenföretagandet, vilket representeras av Hamid är däremot ett förlorande koncept eftersom det handlar om att skapa ett eget sätt att leva, oavsett det svenska samhällets normer om vad som är det önskvärda. De goda ”invandrarna” är de som vill bli som Oss. Det enda vi vill ha av dem är den exotiska maten.

I *Vingar av glas* segrar anpassningens strategi. Den strategi för att finna lyckan och friheten som premieras i filmen är att förlika sig med sitt öde som underordnad och försöka hitta ett livsutrymme i sin reella underordnade situation. För Nazli innebär detta att skaffa ett vanligt jobb i ett vanligt företag, att leva i ett kärleksförhållande med en man hon älskar, att äta söndagsmiddag med familjen och att köra sin motorcykel in i solnedgången, vilket representerar den lilla dröm om frihet varje människa kan begära. Nazli vill ha allt det där och hon får allt. Men det hon får speglar den underordnades blygsamma drömmar inom det befintliga samhällssystemet. Jobbet på körskolan är ett sekreterarjobb där hon är chefens underställda. Motorcykeln som framställs som friheten personifierad kräver avbetalningar, reparationer och bensinkostnader vilket innebär att hennes behov av det fasta arbetet befästs.

Nazli är således en vanlig ”löneslav” som alla andra, men det var ju detta hon ville, att vara som alla andra. Det är ingen tvekan om att det är Nazli som är hjälten i *Vingar av glas*. Det är hon som får tittarnas sympati medan egenföretagaren Hamid endast väcker förakt och avsky. Den livsstil och de värderingar som framställs som positiva och eftersträvansvärda i filmen speglar tydligt den kapitalistiska ideologi som dominerar i vårt samhälle. Ideologi handlar ju just om att få människor att underordna sig frivilligt och med glädje, att vilja ha det man kan få, vilket sammanfaller med det de dominerande är villiga att ge upp. Att assimilera sig smidigt till det västerländska samhällssystemet ger, enligt filmens logik, lycka och framgång. Att jobba och sköta sig ger ett utrymme för alla att konsumera frihetsbringande maskiner. Den självvalda kärlekspartnern och jämställdheten som följer naturligt av denna livsstil får man som grädde på moset.

### *Narrativ struktur i Vingar av glas*

En aspekt av de filmer som kallas ”ungdomsfilm” är den unges steg in i vuxenlivet. För Nazli i *Vingar av glas* sammanfaller detta steg med ”invandrarens” steg in i den svenska kulturen, i enlighet med den eurocentriska ideologins typberättelse om ”invandrarkvinnor” som bryggan mellan den ”gamla” kulturen och den ”nya” svenska. Den klassiska genren

ungdomsfilm och den nya genren ”invandrarfilm” sammanfaller i denna film som därmed slår två flugor i en smäll: Två typer av förändring sammanfaller i en berättelse.[185] Till skillnad från i *Jalla! Jalla!* är det inte ett harmoniskt samhälle som utgör plattformen för berättelsen. Den inledande delen av filmen visar flera pågående konflikter i det svenska samhället: Ungas och ”invandrares” problem att komma in på arbetsmarknaden, äldre ”invandrares” problem att integrera sig i den svenska kulturen och unga ”invandrarkvinnors” problem att frigöra sig från ”invandrarfamiljerna” i allmänhet och från fäderna i synnerhet. Den narrativa strukturen i denna film kan skisseras på följande vis:

Jämvikt med problem => individuell utvecklingsprocess + problemeskalering => jämvikt.

Den slutliga jämvikten skapas genom den individuella utvecklingsprocess som den unga ”invandrarkvinnan” genomgår, den som alla ungdomar, som en naturlag, måste genomgå. Genom att den unga kvinnan dessutom är ”invandrare” skapas en bild av att ”invandrarens” väg mot svenskheten är en enhet med den unges väg till vuxenstadiet. Det andra elementet av ”störningen” är de problem som finns latent i strukturen och som, enligt den naturlag som leder den unga/”invandraren” mot ett nytt stadium, eskalerar i ett individuellt uppbrott. Ett uppbrott som slutar lyckligt tack vare individens inneboende styrka.

Berättelsen utmynnar i en jämvikt som skapats av detta uppbrott. Individen har ordnat sitt liv till det bästa och samhället runt om henne har fått ett vackrare skimmer när flickan blivit kvinna, och ”invandraren” blivit svensk. Även i denna film är det som förändras inte primärt samhället, utan det är individer som förändrar sina situationer som står i fokus. *Vingar av glas* reproducerar förvisso inte samma harmoni när det gäller samhällets relationer som *Jalla! Jalla!*, men kräver heller inte någon förändring av samhället.

[185] Inom genreteori kallas den process där två genrer kombineras och bildar en ny genre *hybridisering*. Se exempelvis Duff 2000

*Vingar av glas, slutliga reflektioner*

Den första gången jag såg *Vingar av glas* var jag mycket förtjust i det faktum att en aktiv och sympatisk kvinna, dessutom en ”invandrare”, var huvudperson i en svensk film. Filmen berättar på ett övertygande och nyanserat sätt om problem i ”invandrarfamiljer”, vilka man tidigare främst kommit i kontakt med via andra massmedier. Efter att ha sett filmen känns karaktärerna mindre främmande och förståelsen för de aktuella problemen har ökat. Men liksom i *Jalla! Jalla!* reproduceras många traditionella och samtida dominerande diskurser om ”invandrare”.

Samtidigt som flera av typerna i ”invandrartypgalleriet” ifrågasätts och nyanseras, så odlas och fördjupas en av dessa stereotyper, den nyrike kvinnoförtryckande ”invandrarmannen”. *Vingar av glas* problematiserar det svenska samhällets rasism och sexism, men presenterar endast en individualistisk lösning på dessa samhälleliga problem. Dessutom reproducerar *Vingar av glas* den eurocentriska bilden av det svenska som slutmålet på en utvecklingslinje. Bilden av ”invandrarkvinnan” som ett medium mellan det svenska och ”invandrarkulturen” är också, trots att den skapar ett kvinnligt aktivt subjekt, en välbekant ”invandrartyp” vilken i filmen mer framstår som en kil mellan två oförenliga kulturer än som en brygga mellan dem.

## Det nya landet – en resa i den svenska kulturen

> Det är en orm i fruktskålen
> hos familjen bra
> *Stefan Sundström*

I DET NYA LANDET TECKNAS EN BILD AV DET SVENSKA: Den klarsynte främlingen tittar på oss i en etnografisk betraktelse över den svenska kulturen. Filmen *Det nya landet* är en omarbetning av en TV-serie med samma namn. TV-serien sågs av många TV-tittare medan filmen lockade ett relativt litet antal till biograferna.[186] I *Det nya landet* får vi följa två manliga flyktingar och en svensk kvinna på en resa från olika former av hot och förtryck genom den svenska sommaren. Detta är en film om vänskap som strategi i ett fientligt samhälle: Kvinnan som inte får hjälp i det svenska samhället måste få hjälp av flyktingar; flyktingar som inte får stanna måste be en kvinna om hjälp. De underordnade och svaga har att vända sig till varandra i ett förtryckande samhälle.

Filmen är strukturerad som en traditionell roadmovie, med de miljöer och incidenter som är vanliga i denna genre: flykten från samhällets tvingande institutioner, vansinnesfärder i falskskyltade bilar med efterföljande polisbilar, mat på vägkrogar, tjuvtankningar på bensinstationer, sömn i bilar, hölador och sommarstugor, samt ständiga uppbrott och resor. Alla dessa ingredienser har vi sett förut i filmer där huvudkaraktärerna av olika anledningar varit på flykt från något eller någon. Att sätta in utländska flyktingar som söker asyl i Sverige i denna genres kontext känns både nyskapande och välfunnet. Flyktingar är per definition människor på flykt, och en av roadmoviegenrens konventioner är just gestaltandet av människor på flykt. Bilden av det svenska målas i filmen upp framför huvudpersonerna, flyktingarna Ali och Massoud.

> Manusförfattarna lånade främlingskapets fräscha blick och såg ett land som inte var något paradis – men kanske inte något helvete heller. Bilden de presenterade var färgstark, men till och med standardskurkar fick nya nyanser –

[186] Se svenska filminstitutets hemsida, www.sfi.se/ för aktuell information om publiksiffror

> rasistiska raggare betedde sig visserligen som svin, men som rätt hyggliga och hjälpsamma svin.[187]

*Det nya landet* har inte fångat recensenternas intresse på samma sätt som de två andra filmerna. Kanske beror det på att det är en omarbetning av en TV-serie, något många också tagit fasta på och kommenterat.[188] Jämförelsen med TV-serien gör att filmen uppfattats som för ”tät”:

> Men vad händer då när fyra timmars tv klipps ned till drygt två timmars film? Jo, kvar blir en kavalkad av starka scener – en sträcka urladdningar i form av tårar som sprutar, skratt som ekar, bildäck som tjuter, dörrar som smälls igen och famnar som sluts. Det är inte utan att man saknar transportsträckorna, som i ursprungsversionen av *Det nya landet* fungerar som välbehövliga vilopauser mellan de avgörande ögonblicken.[189]

De flesta har ändå sett den som en mycket bra, eller till och med förträfflig film, trots att man också menar att den är ytlig och saknar ett intellektuellt allvar. En kritiker uttryckte det som att filmen har

> en fungerande balans mellan det komiska och det allvarliga; den bittra verkligheten lättas upp med en bitande men innerligt varm humor…[190]

I *Det nya landet* är det en helt annan, mörkare, bild av det svenska samhället som målas upp än i *Jalla! Jalla!* och *Vingar av glas*. Filmen uppvisar en dagspolitisk medvetenhet och anspelar tydligt på den ”flyktingdebatt” som debatterades i massmedierna vid denna tid, och som bland annat handlade om Sveriges roll som flyktingmottagande land. Detta tog sig olika uttryck, bland annat i anslutning till Ny Demokratis framgångar i rikspolitiken åren kring sekelskiftet 2000. ”Kan och bör Sverige ta emot så många ”utifrån” när vi inte ens har arbeten år svenskarna” var en övergripande fråga som diskuterades i denna debatt, som handlade om huruvida Sverige borde ha en mer restriktiv politik i flyktingfrågan.

---

[187] Expressen, www.expressen.se/article.asp?id=47727
[188] Jag har utgått från recensioner i Nerikes allehanda, Premiär, Svenska dagbladet, Nöjesguiden, Expressen och Aftonbladet.
[189] Svenska dagbladet. www.svd.se/statiskt/kultur/video/Detnyalandet.asp
[190] Premiär. www.premiar.se/recension.asp?film_id=2166

Men de kritiska rösterna stod inte oemotsagda: även flyktingpolitikens baksidor debatterades i medierna. I dagspressen och i samhällsprogram i TV granskades den svenska flyktingpolitiken vilken beskrevs som inhuman och mycket restriktiv. Sverige påstås ha blivit en del av ”Fästning Europa” där det är viktigare att hålla gränserna bevakade än att hjälpa människor i nöd.[191] Människor får vänta i åratal på uppehållstillstånd och vissa flyktingar hålls inlåsta i fängelser i väntan på besked. Andra gömmer sig i familjer och i kyrkor ute i landet av rädsla för att skickas tillbaka till ett ovisst öde. Brutala avvisningar av flyktingfamiljer resulterade i stora tidningsrubriker och namninsamlingar i syfte att beveka beslutsfattarna.

Samtidigt som svenskarna skrev på dessa listor visade dock olika undersökningar att Svenssons välvilja när det gällde flyktingar främst accentuerades när massmedierna visade upp historier om enskilda flyktingar. En undersökning om nationell identitet från 1995 visar att en majoritet av svenskarna anser att Sverige borde ta emot färre eller betydligt färre invandrare än det antal som var fallet.[192] Å ena sidan handlar debatten alltså om en vilja att minska invandringen och å andra sidan att den inhumana flyktingpolitiken förtjänar kritik när det gäller behandlingen av enskilda flyktingar, särskilt om de i medierna framställs som människor med känslor, ansikten och namn.

Tillbaka till filmen: Kvinnor och flyktingar förtrycks i *Det nya landet* genom rasism, sexism och andra underordnande praktiker av en dominerande svensk omgivning. Förtryck mot och dominans över kvinnor opererar i filmen enligt två logiker: Den patriarkala dominansen i hemmet och det sexistiska förtrycket i den offentliga sfären. Den kvinnliga huvudpersonen Louise i filmen befinner sig ofta i mycket utsatta situationer. I filmens inledning håller hon på att mot sin vilja bli övertalad att delta i en porrfilm med två män. På arbetsplatsen utsätts hon för krävande kunder som tar sig friheter att kommentera och studera hennes utseende och en chef som skriker åt henne och kräver omöjliga prestationer.

[191] Jfr Appelqvist Fritzell (red) 2000
[192] ISSP 1995

Förtrycket mot de två flyktingarna gestaltas genom flera olika praktiker i det svenska samhället. Det mest uppenbara är det avvisningsbeslut som ligger till grund för deras position som illegala flyktingar, de har helt enkelt inte rätten att finnas här. Ett annat exempel är det man kan kalla ”villkorsbestämt förtryck”; invandrare kan få finnas i Sverige om de tillför oss något och inte bryter mot våra regler. I filmen illustreras det med den välvillige idrottstränare som var beredd att låta Ali vara med i laget om han kunde tillföra Sverige en idrottsprestation. Denna scen anspelar på den svenska praktiken att ge utländska idrottsmän, framför andra ”invandrare”, förtur när det gäller att få svenskt medborgarskap och svenskarnas välvillighet gentemot dessa ”invandrare”. Eller som man säger i den samtida (läs 2004) diskursen: ”Vi svenskar har inget emot invandrare, vi älskar Zlatan”.[193]

*Det blandade paret och kärlekens villkor*

Det etniskt blandade kärleksförhållandet är ett centralt tema även i *Det nya landet*. Till en början representerat av Alis förälskelse i Louise, den ”vackra svenska flickan”. Kärleken mellan Louise och Massoud växer fram under filmens gång. Till skillnad från de två filmer som diskuterats ovan slutar filmen *Det nya landet* inte på ett utopiskt lyckligt sätt, där alla älskande par får varandra. Louise och Massoud får inte varandra, det finns inte plats för denna kärlek i det (delvis) främlingsfientliga Sverige som representeras i *Det nya landet*.

I de två tidigare analyserade filmerna är det invandrarmännen som inte ”förstår kärleken”. I *Det nya landet* är det de svenska ”repressiva statsapparaterna”, det vill säga polisen och invandrarmyndigheterna som inte respekterar kärlekens primat när de tvingar Louise, Massoud och Ali att leva åtskilda. Samma tema således, men olika skurkar. *Jalla! Jalla!* och *Vingar av glas* reproducerar bilden av att vissa av främlingarna inte är lika humana som oss, medan *Det nya landet* påvisar hur det inhumana finns inbäddat i vårt eget repressiva rättssystem. Detta ser jag som ett utmanande av eurocentriska diskurser. Filmen manar till självrannsakande

[193] med hänsyftning till den framgångsrike fotbollsspelaren och ”invandraren” Zlatan Ibrahimovic.

istället för att ge oss vatten på vår kvarn när det gäller föreställningar om olika folks olika grad av mänsklighetens kanske viktigaste särtecken, förmågan att älska och förstå andra älskande.

Även andra eurocentriska diskurser ställs på ända: Medan *Jalla! Jalla!* och *Vingar av glas* framställer ”invandrare” som familjebaserade och svenskar som individualister gestaltar *Det nya landet* det omvända förhållandet. Här är det ”invandrarna”, Ali och Massoud, som är de individuella, medan svenskarna är de familjeanknutna. Birollfigurerna (svenskar) i *Det nya landet* gestaltas däremot ofta som familjebaserade: Jordgubbsodlarparet, ”pedofilparet” och familjen som gömde flyktingar i källaren är några exempel. Huvudrollsfiguren Louise har fortfarande band till sina föräldrar, och på liknande sätt som i *Vingar av glas* är detta förhållande problematiskt eftersom fadern inte vill veta av henne på grund av att han anser att hennes beteende faller utanför anständighetens ramar.

Vi ser i filmen *Det nya landet* med främlingens klarare blick att familjer i Sverige inte (heller) fungerar perfekt. Här finns inte heller den perfekta jämställdheten, här förtrycker också föräldrar sina barn, och här finns också en diskussion i familjerna om döttrarnas sexualitet. I ”invandrardebatten” framstår ofta Sverige och det svenska som en optimalt jämställd och genomgod kultur. I *Det nya landet* visas även motbilder till denna föreställning upp. *Det nya landet* ansluter således inte till den dominerande diskursen om familjebaserade invandrare och individuella svenskar, utan denna film håller fram det motsatta förhållandet, familjebaserade svenskar och individuella invandrare. Detta tolkar jag som ytterligare ett sätt att ifrågasätta de föreställningar som är förhärskande i Vår kultur. Genom att vända på förhållandet skapas alternativa diskurser om det svenska respektive andra kulturer.

### *Manlig vänskap och sexistiska mönster*

Vänskapsförhållandet mellan Ali och Massoud är liksom relationen mellan Roro och Måns i *Jalla! Jalla!* ett komplementärt förhållande: Ali är ung och oskuldsfull, Massoud är äldre och mer förhärdad. Ali är en optimistisk och levnadsglad yngling som, i början av filmen, vill stanna i

Sverige. Massoud är en pessimist som hatar det svenska och skulle flytta någon annanstans om han kunde. Under filmens gång ändras förhållandet och Ali övertar Massouds pessimistiska hållning medan Massoud blir allt mer glad och optimistisk. Denna förändring av karaktärerna innebär att de två männen framstår som kommunicerande kärl, den ene är det den andre inte är, även om innehållet växlar under tidens gång. Ali och Massoud är vänner i vått och torrt, även om de har konflikter.

Vänskap skildras i *Det nya landet*, liksom i de andra filmerna, som något i huvudsak manligt. Detta gäller inte bara huvudkaraktärerna, utan mönstret återspeglas även när det gäller birollfigurerna: Män är grupper, kvinnor är ensamma. Men det faktum att Louise tas upp som en vän av Ali och Massoud visar att den exklusiva manliga vänskapen inte är någon obeveklig grundlag, utan mönstret kan förändras, kvinnan kan också vara en vän. Diskursen om Sverige som ett jämställt land problematiseras när vi ser männen i korvkiosken behandla Louise både som ett sexobjekt och som en slav, samtidigt.

Jag tolkar avsaknaden av kvinnlig gemenskap och solidaritet i filmen som en hänvisning till att detta är en naturlig följd i det manssamhälle som skildras. Inte ens Louises egen mor hade auktoritet att stå upp för sin dotter inför den tjurige fadern som menade att hon inte längre hade rätten till föräldrahemmet efter att hon vikt ut sig i en herrtidning. Inte heller hade modern rätt att ha synpunkter på makens eget porrtidningsläsande. *Det nya landet* spelar med i den diskurs om manlig vänskap och solidaritet som genomsyrar berättelserna i vår kultur, men kritiserar samtidigt de följder detta får för kvinnorna.

Den dominerande diskursen om kvinnor som tillhörande män finns även i denna film, men med variationer på temat. Kvinnan i denna film är ett subjekt som själv lämnar förtryckande män, även när hon inte har någonstans att ta vägen. I slutet är hon också ensam, ägd av ingen. Men mönstret finns där, om än som en ironisk blinkning åt denna klassiska syn på kvinnan som manlig ägodel: Louise är i filmens början i händerna på porrfilmaren, för att sedan tas upp av Ali och Massoud som båda, om än vid olika tillfällen, förälskar sig i henne. När hon återvänt hem är hon i en beroendeställning till männen i korvkiosken, chefen och kunderna, varefter hon återigen hamnar i sällskap med Ali och Massoud. Efter ett gäst-

spel hos först pappan och sedan raggaren Big Bert ges hon av den senare storstilat och gentlemannamässigt tillbaka till Massoud. De utländska männen kunde i *Det nya landet* ge Louise ett bättre liv med kärlek och ömsesidig respekt: De hjälpte henne fly från männen i början, de utnyttjade aldrig hennes utsatthet för egna syften och Massoud var beredd att ge upp sin egen flykt för Louises skull.

I Början var Louise utlämnad till svenska mäns sexism och intresse för henne enbart som kropp, sexobjekt eller exploaterad arbetskraft. Att Louise inte fann sig i att bli behandlad som en manlig ägodel framträder i filmen på ett mycket tydligt sätt i scenen där hon, morgonen efter en blöt fest, upptäcker att en av raggarna tatuerat in texten ”tillhör Big Bert” i hennes panna. När hon upptäcker detta i spegeln skriker hon hysteriskt vid anblicken av sitt nu bomärkta ansikte. Detta framstår som ett skrik riktat mot hela det manssamhälle som förtrycker henne som kvinna, och inte ens Massoud kunde få henne att lugna ner sig direkt, trots att han visade att tatueringen var falsk, gjord med en färg som enkelt kunde tas bort. Louise vill inte vara en ägodel, hon vill vara en individ.

I slutet av filmen är Louises framtid oviss. Hon är fri, ensam. Hon har själv, av egen kraft lämnat de män som förtryckte henne. Nu har de män hon hittade istället tagits ifrån henne. Louises desperata rop efter Massoud när han släpades bort av polisen i slutscenen fick mig att tänka på det anonymt signerade debattinlägget på Sveriges televisions debattsida på Internet, dagen efter att TV-programmet uppdrag granskning smygfilmat rasistiska åsikter hos ledande politiker i valstugorna strax före valet 2002:

> Snälla invandrare stanna!
> Lämna mig inte ensam kvar bland alla dessa ”svenskar”.

### *Det nya landets gestaltning av Det nya landet som det gamla landet*

I *Jalla! Jalla!* och *Vingar av glas* är det den mångkulturella stadsförorten som utgör det Sverige där händelserna utspelas. I denna miljö bor svenskar och ”invandrare” nära varandra, och närvaron av ”invandrare” är mer självklar än exotisk. I *Det nya landet* är det ett helt annat Sverige som

kommer till uttryck. En storslagen och utstuderad bild av den traditionella svenska kulturens alla markörer tecknas här. I de filmer som skildrar stadsförorts-Sverige ställs inte frågan om invandrare och svenskar ska blandas, utan om hur. ”Invandrarnas” närvaro är ett faktum. I *Det nya landet*, som skildrar såväl stadsmiljöer som landsbygdsSverige, är däremot frågan om ”invandrare” kan blandas med svenskarna överhuvudtaget, eller om svenskarnas fördomsfulla och fientliga attityd utgör ett omöjligt hinder.

Bilden av svenska landsortsbor, ofta med en förankring i bondekulturen eller arbetarklassen, som traditionsbevarande, trångsynta, rasistiska, sexistiska, fördomsfulla, homofobiska och främlingsfientliga, konstrueras i många svenska filmer. *Jägarna* från 1996 och *Änglagårdfilmerna* av Colin Nutley från 1992 och 1994 är några exempel. Samtliga dessa filmer karaktäriseras av att någon utifrån, företrädesvis någon eller några stadsbor, kommer i något ärende till en ort på landsbygden. Genom mötet med personerna från staden och de från landet uppstår en mängd konflikter där (medelklass)stadsborna, ofta filmernas huvudpersoner, möter de mörka sidor som existerar, men finns dolda, i det svenska folkdjupet. Nutleys filmer har lockat mängder av tittare, och recensenterna brukar vara eniga om att han som utanförstående engelsman har den rätta blicken för den svenska folkmentaliteten.

Vissa filmkritiker menar att när vi svenskar ser dessa filmer, ser vi på oss själva. Denna tolkning är problematisk menar jag: När vi ser dessa filmer är det filmens huvudperson(er), stadsborna av medelklass, som tillsammans med kamerans blick stipulerar det vi ser. Landsortssvenskarna i filmerna framställs som Andra, inte som delar av ett Vi. Vi är tillsammans med Helena Bergström och Rickard Wolff de toleranta, frimodiga, moderna och empatiska svenskarna. Svenskarna adresseras som delande dessa egenskaper och värderingar. På så sätt kan vi hålla ifrån oss de påstått svenska egenskaper som illustreras genom de trångsynta landsortssvenskarna, De är inte som Vi. Denna adressering av svenskar som storstadssvenskar med vissa värderingar, bland annat som mindre trångsynta menar jag även riktas till oss som kommer från lägre klasser och landsbygd (vilket exempelvis författaren till denna text gör) och således ”objektivt” tillhör den trångsynta gruppen.

Kanske är dessa bilder av bakåtsträvande svenska landsortsbor en extra förförisk krydda för just oss, dels därför att vi så väl känner igen de trångsynta karaktärerna från vår egen vardag eller uppväxt. Men också eftersom de adresserar oss som sådana som lyckats höja sig över något vi såväl vill, som förutsätts vilja, lämna. En av ideologins kraftfullaste funktioner är ju, som jag beskrivit tidigare, att den tilltalar oss som om vi redan innan vi blev tilltalade höll med; ideologin adresserar individer som om de redan vore medlemmar av grupper och samhällen.[194] Genom detta sorteras individerna in i olika grupper: Vissa, vilka är adresserade som ett ”Vi”, vilka förutsätts dela en given uppsättning värderingar och identiteter, och vissa som adresseras som ”Andra” vilka inte antas dela dessa värderingar.

Det är viktigt att ha i minnet att det inte är konstruktionerna av de trångsynta landsortsborna som är problemet; många landsortsbor kan säkert, med all rätt, kritiseras för trångsynthet. Problemet är den dikotomisering som placerar en grupp (landsortsbor av lägre klass) i en enhetlig kategori vilken antas vara trångsynt, och en annan grupp (stadsbor av medelklass – den definierande gruppen) i en kategori som antas vara tolerant, upplyst och modern. Denna dikotomisering ansluter till Simmels idéer om storstaden som en plats för den moderna människan och landsorten som en plats för trångsynthet och fördomar.[195] Även andra sociologiska klassiker har kopplat staden till det moderna och landsbygden till det traditionella, något som naturligtvis också är kopplat till utvecklingen av den moderna västvärldens struktur.

*Det nya landet* ger sig in i denna diskurs på så sätt att såväl landsortsbor som stadsbor representeras. Men i *Det nya landet* finns inte den distinktion mellan de fördomsfulla landsortsborna och de moderna och jämställda stadsborna som i de filmer jag nämnt ovan håller fram. Såväl stads- som landsortsbor i filmen har rasistiska och sexistiska tendenser, liksom människor av båda könen och olika klassfraktioner. På motsvarande sätt konstrueras karaktärerna i samtliga dessa grupperingar också som förstående och mänskliga. Vi och De-distinktionen utmanas helt;

[194] Thwaites et. al. 2002:160 Se också Althusser 1971
[195] Simmel 1995

onda och goda egenskaper och värderingar representeras utan betoning på att någon speciell grupp är speciellt utmärkande när det gäller värderingar och beteenden åt det ena eller andra hållet. De som i den svenska mytbildningen påstås vara mest konservativa och fientliga, exempelvis unga bilburna arbetarklassmän på landsbygden, ”raggarna”, och de påstått förtryckande och självgoda överklassungdomarna, framställs i *Det nya landet* som sympatiska medmänniskor bakom fasaden.

De som däremot i vår kultur ofta ses som de goda, harmlösa och samhällets stöttepelare: gulliga pensionärspar och fostrande idrottstränare, visar sig däremot besitta egoistiska och exploaterande tendenser. Pensionärerna i filmen är beredda att utnyttja unga fattiga pojkar sexuellt för sina lustar och sitt höga nöjes skull, och idrottstränaren ser ”utlänningar” som helt OK, ”bara de sköter sig”… Medan Nutleys engelska ögon ser ett Sverige där trångsyntheten frodas bland arbetarklassen ute i buskarna, ser främlingarna Ali och Massoud ett Sverige där trångsynthet liksom öppenhet finns överallt. *Det nya landet* klarar därmed av en svår balansgång; filmen lyckas med att kritisera en kultur utan att peka ut enskilda grupper som kulturens skurkar.

### *Stereotypisering som berättarteknisk strategi*

*Det nya landet* utnyttjar effektivt estetiska effekter. Starka färger och utpräglade karaktärer och miljöer gör denna film till en explosion av impressioner. Liksom i *Jalla! Jalla!* är vänskapstrion en studie i fysisk olikhet: Den blonda kvinnan, den svarte unge mannen och mannen från mellanöstern, vilka har huvudrollerna, illustrerar tre av de mest utpräglade stereotyperna i vår kultur.

Att konstruera karaktärer som stereotyper innebär enligt Stuart Hall att man reducerar människor till några få enkla essentiella egenskaper, vilka representeras som naturliga.[196] ”Stereotypisering reducerar, essentialiserar, naturaliserar och fixerar skillnad.”[197] Enligt Hall är stereotypisering en del av upprätthållandet av en social och symbolisk ordning som markerar skillnader mellan Vi och Andra. Stereotypisering tenderar att

[196] Hall 1997:257
[197] Hall 1997:258

förekomma speciellt i sammanhang där det finns en stor maktojämlikhet. Makt riktas vanligtvis mot underordnade eller exkluderade grupper, och att stereotypisera dessa grupper skulle således vara ett sätt att markera distans och skillnad i förhållande till dem.

Att stereotypisera kan också vara en sorts estetisering som tillämpas med hänvisning till konstnärliga ambitioner, inte nödvändigtvis en intentionellt präglad dominansteknik. Sharon Willis menar att estetisering och erotisering alltmer karaktäriserar vår samtida kulturproduktion.[198] Istället för att neutralisera, förneka eller jämna ut skillnader mellan grupper utnyttjas tekniken att framhäva (konstruerade) skillnader i syfte att skapa spektakulära effekter. Stereotypisering är således ett sätt att framhäva skillnader, oavsett om den som stereotypiserar gör det av estetiska eller politiska skäl. Enligt Willis är det dock viktigt att inse att även om intentionerna enbart är estetiskt konstnärliga, har representationer av skillnader alltid politiska innebörder.[199]

Stereotyper i film kan i många fall fungera genom att förstärka (primärt underordnade) gruppers tillskrivna egenskaper, såväl negativa som positiva sådana. Kvinnor i filmroller kan exempelvis framställas rutinmässigt och utan ifrågasättande, som såväl omsorgsrelaterade, vilket är en positiv stereotypisk bild av ”det kvinnliga”, som falska och genuint onda, vilket är en negativ stereotypisk bild av kvinnor. Detta är exempel på reproducerande stereotyper. Men stereotypen som form kan också fungera som en väckarklocka i de fall man anspelar på etablerade stereotyper på ett kritiskt, överdrivet eller ironiskt sätt. Funktionen kan då snarare bli att stereotyperna löser upp sig själva när de visas upp på ett tillräckligt påtagligt sätt. Och det är på detta sätt karaktärerna i *Det nya landet* framställs:

Ali, den svarte manlige huvudkaraktären i *Det nya landet* uppvisar många av de egenskaper som representeras i dominerande diskurser om svarta män: Han är ung och oskuldsfull, han ljuger vanemässigt, han har en atletisk kropp och snabbhet och uthållighet som löpare, hans kropp åtrås av äldre västerlänningar, han sjunger och dansar, han har en stark

[198] Willis 1997:1-2
[199] Willis 1997:1-2

tro på religiösa symboler och han avgudar den vita kvinnan.[200] Att han är ung, nästan ett barn, är en stereotypisk uppfattning om svarta män, vilken har en koppling till metaforen om det svarta som det primitiva i en utvecklingsberättelse om hur världen gått från det svarta till det vita och från det familjebaserade mot det individuella och samhället.[201]

> Den mest välkända och klassiska liknelsen var den mellan afrikanen och det vita barnet som växte fram under den koloniala eran. Afrikanen, som enligt en betraktare var på samma nivå som en tioåring, sågs som en mindervärdig, mindre utvecklad version av den vite vuxne mannen (inte den vita vuxna kvinnan eftersom hon ansågs ligga på samma nivå som barnet och den icke-europeiske Andre). Barnet, liksom den koloniserade, sågs som oskrivna blad på vilka de vuxna/kolonisatörerna skulle inpränta de moraliska koderna.[202]

Den kvinnliga huvudkaraktären Louise personifierar en annan stereotyp, ”den dumma blondinen”: I rosa flickkläder, korta kjolar, blont långt hår och blå stora ögon har hon alla de yttre attribut som kännetecknar denna stereotyp.[203] I Louises kvinnliga kropp gestaltas även en annan stereotyp: Kvinnan som symbol för nationen, moder Svea, eller fröken Sverige som hon kallas i denna film, med en anspelning på skönhetstävlingen med samma namn.

> Rasistiska diskurser använder sig av det kvinnliga som symbolen för den europeiska identiteten, homogeniteten, rasrenheten och det vita rummet. Således har nationella och etniska symboler också utformats som egenskaper och värden som tillskrivits kvinnor, vilket bland annat visar sig i kopplingen mellan moder och nation och den väletablerade liknelsen av nationen med en kvinna som tar hand om sina barn. Så blir sexuellt laddade föreställningar om att beskydda kvinnan från invasion, rasblandning eller från att bli besudlad centrala i hotbilderna.[204]

---

[200] Se Fanon 1995 och Hall 1997 för utförliga resonemang om stereotypiska bilder av svarta män.
[201] Fanon 1995:139
[202] Eriksson Baaz i Mc Eachrane & Faye 2001:209:178
[203] Se Said 1993 för ett utförligt resonemang om stereotypiska bilder av män från mellanöstern.
[204] Tesfahuney i Mc Eachrane & Faye 2001:209

I vit uppknäppt skjorta, luggsliten kavaj och med ett bekymrat och aggressivt drag runt ögonen representerar Massoud från Iran, den tredje stereotypiserade huvudkaraktären, ”Muslimen”, ”svartskallen”, ”turken”, ”orientalen”, eller ”araben”.[205] Massoud är en man som ofta får aggressiva utbrott, han röker nästan oavbrutet, dricker mycket kaffe men äter inte, en anspelning på föreställningen om ”invandrarmän” som sitter på svenska caféer för att röka, umgås och dricka kaffe. Den starka mytbildningen om ”muslimer” i västerländsk kultur kan kopplas till det Edward Said kallar orientalism.[206] Orienten har enligt Said varit av stor vikt i Europa, här fanns Europas äldsta kolonier, och orienten har i samband med detta konstruerats som Europas motsats, det annorlunda. ”Araben” och ”muslimen” som ett hot mot det västerländska är en av de diskurser som lever kvar med full styrka än i dag.[207]

Som en bakgrund till filmens händelser finns också en stereotyp, svenskarna och ”det svenska”. Huvudkaraktärernas bilfärd går genom det svenska landskapet som traditionellt förknippas med försommar och landsbygd. Vi får se bilder av en typisk midsommar i Dalarna med stökiga fester, människor i likadana träningsoveraller på campingplatser och bensinstationer. Vidare får vi se fylleslag med slagsmål, raggarkulturen, jordgubbar, surströmmingsfester med ohämmat bordsskick, alkoholromantiska skildringar med mycket drickande och fylla även vid bilkörning, faluröda stugor, pedofili, smaklös mat, potatis, sill, husmanskost, kaffe och kakor, radiosporten, skrålande och supande studenter i vita mössor, kvartersfester i radhusområden och rökning under köksfläkten. Allt detta ”svenska” ackompanjeras med svenska klassiska slagdängor som ”sånt är livet” och ”fyra bugg och en coca-cola”.

Vissa av de svenska typerna och miljöerna känns igen från tidigare sammanhang där svenskheten beskrivits. Den mest klassiska texten på detta område är kanske Gustav Sundbärgs ”det svenska folklynnet” som

[205] Samtliga epitet betecknar män från mellanöstern, oavsett nationalitet eller religionstillhörighet. På 70-talet var han ”turk”, medan han på 90-talet var ”arab och muslim”. Tidigare i historien var han ”orientalen”. Se Said 1993. Beteckningarna ändras beroende på samhällets diskurser om ”invandrare”, snarare än av individernas faktiska ursprung.
[206] Said 1993
[207] Och som dessutom fått förnyad intensitet i samband med 11 Novemberhändelserna i New York.

skrevs 1911 och där svenskheten beskrevs genom bland annat kärleken till Naturen.[208] Nils- Hugo Geber och P O Qvist har i en studie av svenskheten i tidigare svenska filmer (före 1986) konstaterat att denna ofta framställs med liknande markörer genom tiderna.[209] De stereotyper jag känner igen som typiskt svenska i *Det nya landet* har således en förankring i traditionella diskurser om ”svenskheten”, såväl i svensk film som litteratur.

Enligt Jude Davies & Carol R Smith kan man uttyda tre huvudsakliga faser när det gäller representationen av svarta i film: Den första perioden karaktäriseras av negativa stereotyper, vilket exempelvis kan studeras i den amerikanska filmen *Birth of a Nation* från 1915. Under den andra perioden dominerade positiva bilder av svarta i så kallade ”rasfilmer” Efter 1970 har befintliga representationer utmanats i det Davies & Smith kallar frågande filmer. Dessa filmer utmanar inte bara polariteten mellan olika etniska grupper, utan de utmanar själva diskursen.[210]

Även Hall diskuterar dessa olika sätt att representera svarta i exempelvis film. Han menar att det finns tre huvudsakliga strategier när det gäller att utmana de negativt laddade stereotyperna vilka var vanliga i tidigare representationer av svarta; 1) omvända stereotyper, 2) positiva bilder och 3) att utmana traditionella stereotyper genom att fylla de traditionella stereotypiska formerna med ett annat och instabilt innehåll, att så att säga utmana dem inifrån.[211]

Medan *Vingar av glas* och *Jalla! Jalla!* kan sägas representera den andra strategin, att framställa positiva bilder av ”invandrare”, gestaltar *Det nya landet* ”invandrarna” enligt den tredje strategin, stereotyperna utmanas inifrån. Karaktärerna förvandlas under händelsens gång och uppvisar en mängd inre egenskaper som inte är förenliga med stereotyperna, de förvandlas efterhand till mer oförutsägbara människor. Det visar sig att blondinen inte är dum, den afrikanske mannen är inte infantil, den iranske mannen är inte aggressiv och hotande. Denna förändring av

[208] Sundbärg 1911. Jämför Qvist i filmhäftet nr 1 1986
[209] Qvist i filmhäftet nr 1 1986, Geber i filmhäftet nr 1 1986. Även om det typiskt svenska tycks ha gemensamma drag över tid är det också viktigt att vara medveten om att nationell identitet också skiftar och förändras över tid. Se exempelvis Highson i Williams 2002:62
[210] Davies & Smith 1997:58 Se även Hall 1997
[211] Hall 1997:269-275

karaktärerna, såväl hos huvudkaraktärerna som birollfigurerna, framställs med en raffinerad berättarteknik som gör *Det nya landet* till en film där stereotypisering inte upplevs som något besvärande, förtryckande och begränsande för de karaktärer som stereotypiseras. Istället får vi som tittare en upplevelse som både präglas av igenkänning och oförutsägbarhet.

Jag vill ge flera exempel på hur denna utmaning av stereotyper tar sig uttryck: Louise, som framställs som en godtrogen och ytlig blondin visar sig ha många egenskaper som bryter mot denna bild. Som vacker blondin är hennes roll som objekt för manliga blickar en huvudsaklig del i stereotypen. Hon finner sig emellertid inte i de förtryckande situationer hon hamnar i på grund av denna roll utan gör istället uppror mot dem. När hon i filmens inledning förväntas bli offer för en filmare som vill tvinga henne att medverka i en porrfilm ställer hon sig bara upp och skrattar åt de nakna män som hon förväntas ha som motspelare, och springer sedan helt resolut därifrån. Detta filmas på ett effektfullt sätt: I början, när hon fortfarande gestaltas som det kvinnliga objekt vi är vana att se på film, gestaltas hon med baddräkt, vacker musik, badande i ett skimrande ljus och betraktad genom en mans (Alis) ögon. I nästa sekvens är skimret borta och Louise springer fullt påklädd iväg från sin roll som objekt för att inta en av de tre aktiva rollerna i filmen. Louise går således utanför sin stereotyps ramar när hon inte ställer upp på de villkor den för med sig.

Massoud som stereotypiseras som den aggressive ”muslimske mannen” förändras också i sin stereotyp. De flesta aggressiva utbrotten kommer i samband med trängda eller hotfulla situationer och när man ser dessa utbrott i filmen är det självklart att man tycker att Massouds ilska är befogad och legitim. Våldshandlingar utförs i affekt och oftast med ett gott syfte eller goda skäl. Den stereotypiska formen av en aggressiv ”muslim” fylls här förvisso också med ett aggressivt innehåll, men i en kontext där aggressivitet framstår som en logisk och sympatisk egenskap. Alla vi som någon gång ägt en bil känner exempelvis igen oss i den frustration Massoud känner när värmefläkten inte går att stänga av. När han river ut den och kastar ut den genom fönstret känner man att det är precis rätt reaktion, inte en överdriven aggressivitet.

När det gäller birollerna i filmen utnyttjas också strategin att ladda de stereotypiserade formerna med ett icke förväntat innehåll flitigt: Jordgubbsodlaren som tittar misstänksamt på Ali när han söker jobb som jordgubbsplockare och undviker att ta honom i hand, visar sig mer generös än man först trodde genom att anställa honom, trots att jordgubbarna inte var mogna. Landsortsraggarna som först tycktes hotfulla mot ”invandrare” visade sig vara mycket vänliga och gästfria bakom sin tuffa och fientliga framtoning. Främlingsfientligheten visade sig vara yta utan innehåll hos denna grupp bilburna landsortsmän som traditionellt framställs som främlingsfientliga. Detta mönster, med ständiga vändningar i berättelsen, är genomgående i *Det nya landet*. Med starka färger och extrema närbilder framställs alla karaktärer som överdrivna, men de är samtidigt nyckfulla och oförutsägbara i sina beteenden. Man vet aldrig vad man kan vänta sig av en karaktär i *Det nya landet*. Och det är detta som upplöser stereotyperna: Om en stereotyp inte är förutsägbar så raseras hela systemet eftersom förutsägbarhet utgör stereotypens kärna.

*De utsatta som vinnare och förlorare*

Sammanhållning gentemot dominanta och dominerande strukturer, rebelliskt lagöverskridande och brott mot diverse konventioner om vad som passar sig, präglar karaktärerna i *Det nya landet*. Detta är en berättelse om dominans och förtryck mot den ”lilla” människan som försöker fly från detta förtryck. I *Det nya landet* är det de tre huvudkaraktärernas underordning gentemot det svenska samhället som har skapat den flyktsituation de befinner sig i. Ali och Massoud är i en underordnad och utsatt situation som ”utlänningar” i ett främlingsfientligt samhälle där de inte är välkomna. Louise är underordnad och utsatt som kvinna i ett patriarkalt samhälle.

En annan person i filmen som delar känslan av underordning med huvudkaraktärerna är Markus, som trots sin överklassposition, på grund av sin ungdom och sin tillhörighet till en ungdomskultur som inte passar in i överklassammanganget, är underordnad föräldrarnas godtyckliga maktutövning. Ytterligare ett exempel är ”raggarna” som genom sin arbetarklasstillhörighet och landsortsidentitet är i en underordnad ställning.

Den gemensamma känslan av underordning utgör i filmen den bas där de omnämnda personerna möts och känner gemenskap. De är rebellerna som står i gemensam opposition mot de överordnade och samhällsbevarande instanserna i samhället.

*Det nya landet* berättar om längtan efter kärlek och vänskap, viljan att slippa förtryck, längtan efter att resa, att lämna det gamla, men samtidigt längtan efter ett hem – högst mänskliga känslor och önskningar. I *Vingar av glas* är ensam stark. Var och en är sin egen lyckas smed, och om man bara kämpar kommer man att vinna, det vill säga man kan bli som Oss (underordnade och nöjda med detta). I *Det nya landet* är ensam inte stark, individen är chanslös utan vänner. Här handlar det istället om att samarbeta, att ställa upp på andra och att lita på andras välvilja. ”De små människorna” förlorar till sist i *Det nya landet*. Inte ens välvilliga svenskar som gömmer flyktingar kan göra något åt detta. Det repressiva samhället utövar till sist sin makt via dess förlängda arm, polisen. Gruppen splittras och filmen slutar som den började: Flyktingarna förpassas ut ur landet, Ali genom att ”frivilligt” fortsätta sin flykt och Massoud genom polisens försorg. Den svenska kvinnan lämnas ensam kvar i det land som endast vill ha henne som ”den dumma blondinen”.

### *Narrativ struktur i Det nya landet*

Till skillnad från de två andra ”invandrarfilmerna” är denna film inte strukturerad utifrån ett fungerande, om än problematiskt grundtillstånd. Här börjar filmen istället i kaos och öppen konflikt i samband med den brutala avvisningsscenen i filmens inledning. Ali eller Massoud kunde ha varit en av dem, om de inte fortfarande levde på lånad tid i väntan på uppehållstillstånd eller avslag. De måste därför fortsätta sin flykt genom hela filmen, och det finns ingenstans att fly, annat än temporärt och provisoriskt. I slutet råder också kaos och ovisshet när de tre vännerna skiljs åt; jämvikt kunde inte etableras eftersom samhället inte tillät det och den individuella ansträngningen att skapa jämvikt inte var möjlig. Den narrativa strukturen kan därmed skisseras få följande vis:

Störning => provisorisk jämvikt => störning.

Denna struktur kan kopplas till filmens syn på maktförhållanden, vilken är annorlunda än den syn som framträder i de andra två filmerna. I *Vingar av glas* och *Jalla! Jalla!* betvingar myran elefanten, som i sagan, och vi lämnar biosalongen med ett leende på läpparna. De Andra har bevisat att de kan klara sig, bli som Vi, och därmed är de inget hot mot det eftersträvansvärda svenska. I *Det nya landet* krossar elefanten myran, som så ofta i verkligheten, och vi lämnar biosalongen med en klump i halsen och tårar i ögonen. Kanske också med en insikt om att detta omänskliga samhälle som skiljer älskande och vänner åt borde förändras i grunden.

*Det nya landet, slutliga reflektioner*

Den trettonde gången jag såg filmen *Det nya landet* var kvällen efter det svenska riksdagsvalet 2002. Efter en valdebatt där integrations- och flyktingpolitik hamnat i centrum framstod filmen som än mer aktuell. Ledande politikers utspel om att ”invandrare och flyktingar måste lära sig den svenska kulturen” framstod i ett nytt sken när jag utifrån Alis och Massouds perspektiv betraktade denna svenska kultur. Det vi såg var inte enbart en vacker syn: Fylleslagsmål på campingplatserna under midsommarhelgerna, skrålande och supande studenter, äckliga groggar med efterföljande spyor, kitschig dansbandsmusik, porrtidningar i var mans hem, vindrickande och bråk på vardagskvällarna i medelklassfamiljen, svinaktiga surströmmingsfester med öl, sprit och efterföljande baksmälla. Men vi såg också vänskap, självuppoffring, hjälpsamhet, kärlek och en vidunderligt vacker natur. Tanken om den enhetliga kulturen, den som går att lära ut på ”svenskundervisning för invandrare”, framstår därmed som helt orimlig när man sett *Det nya landet*.

Tankebilden om det goda, jämställda svenska samhället och de konservativa och hotande ”invandrarna”, utmanas i denna film. Detta är en antirasistisk film som visar ett alternativ till de typberättelser som präglar ”invandrardebatten”. Filmen ger ansikte, namn och känslor åt alla de tusentals flyktingar som årligen hamnar i liknande situationer i Sverige: de flyktingar som vi vill utvisa så länge de är en anonym massa, men skriver på listor om att de ska få stanna i de fall de får förmånen att framträda i massmedia och berätta om sina öden. *Det nya landet* berättar

en otäck historia: Om kvinnors utsatthet i manssamhället, den grymma behandlingen av flyktingar och cyniska, exploaterande, trångsynta och fientliga svenskar.

Flera kritiker påstod att filmen är ytlig och saknar ett intellektuellt allvar. Min uppfattning är att de stereotypiska formerna och utmanandet av deras innehåll, de starka färgerna och den ständigt närvarande humorn snarare förstärker det otäcka allvar som hela tiden ligger i bakgrunden. När Anita Lindblom i radion, i filmens inledning, sjunger den glättiga slagdängan ”sånt är livet”, pågår i bilden brutalt polisvåld i samband med en flyktingavvisning. Om vi orkar se bakom den glättiga fasaden, och inte blundar för att det faktiskt är vi som medverkar till detta våld mot de Andra kan vi kanske också se oss själva och vårt samhälle i ny belysning.

## Före stormen – en film om terrorns olika ansikten

> Äh, lite vapenexport har väl ingen dött av
>
> *Valaffisch i 2002 års valrörelse*

FILMEN FÖRE STORMEN GESTALTAR TVÅ PERSONER vars vägar möts: det är den medelålders ”invandraren”, taxichauffören Ali och den 13-årige svenske pojken Leo. Ali lever ett tillbakadraget ”Svenssonliv” med en svensk fru och två tonårsdöttrar. Leo är förälskad i Alis ena dotter, Sara, och det är detta faktum som gör att han och Ali kommer i kontakt med varandra. Leo är mobbad i skolan av en äldre kille som också visar intresse för samma flicka. Ali uppsöks av en kvinna från det gamla hemlandet, ett ej namngivet arabiskt land. Hon försöker pressa honom att begå ett mord på en chef för en svensk industri som tillverkar lastbilar som används i krig. Syftet är att den svenska exporten av krigsmateriel till landet ska upphöra. Som utpressningsmedel finns hotet om att Alis tidigare familj i hemlandet ska avrättas. Detta kommer att verkställas om han inte gör som kvinnan ber honom.

*Före stormen* har fått en hel del negativ kritik, även om den också lovordats.[212] Kritikerna menade bland annat att det är problematiskt att kombinera berättelserna om de till synes helt olika huvudkaraktärerna i en och samma film. Filmen kombinerar berättelser om det ”lilla livet”, mobbing på en högstadieskola med budskap som inbegriper stora frågor som internationell vapenhandel och terrorism. Att filmen tar itu med moraliska stora frågor på ett övertydligt sätt är också en synpunkt som framförts av flera recensenter.

*Före stormen* är en film som gestaltar en tvetydig bild av människorna i samhället. Såväl mobbing bland barn som Internationella orättvisor tränger sig in i vardagen. Filmen berättar om ett komplext förhållande mellan dominans och underordning. Här är det västvärldens dominans över fattiga länder som kommer fram, liksom dominansförhållanden i skolans värld, där maktutövning av vissa elever gentemot andra är mer

[212] Jag har utgått från recensioner i Premiär, Moviemix, Svenska dagbladet, Nöjesguiden, Expressen Aftonbladet och Nerikes allehanda

regel än undantag. Vem som helst kan drabbas, och dominans och underordning är inte entydigt knutet till vissa subjekt. Huvudkaraktären Ali är en medelålders man som är väl integrerad i det svenska samhället och sedan länge gift med en svensk kvinna som han har två döttrar tillsammans med. De integrationsproblem och den rasism som riktas mot ”invandrare”, och som skildras i *Det nya landet* lyser med sin frånvaro. *Före stormen* skildrar ett Sverige där etniska grupper sedan länge blandats, och där detta inte är någon stor sak längre. Liksom i de andra filmerna medverkar detta till en avmystifiering av de Andra. *Före stormen* reproducerar inte de föreställningar om ”invandrare” som familjebaserade och svenskar som individer som framträder i två av de andra filmerna. I denna film lever svenskar och ”invandrare” likadana liv, med kärnfamilj och yrkesliv.

*Före stormen* lyfter i stället för integrationsfrågan fram ett annat ämne med anknytning till internationella relationer: västvärldens inblandning i krig i andra världsdelar genom den svenska vapenexporten. I Sverige pågår inte någon stor debatt om detta ämne, till skillnad från integrationsfrågan som vid denna tid befinner sig mitt i hetluften. Den ovan citerade valaffischens budskap (med miljöpartiet som avsändare) möttes i vanlig ordning av total tystnad, från de andra partierna och från massmedia i valrörelsen 2002.

Västvärldens välstånd vilar fortfarande till stor del på exploatering av fattigare länder, och att ifrågasätta den svenska vapenexporten är att ifrågasätta den svenska välfärden. Få partier är beredda att göra det i en valrörelse där tillväxt som medel står i centrum för reformpolitiken. Istället stoppar man likt strutsen huvudet i sanden. *Före stormen* försöker få oss att sluta blunda för sammanhangen i denna fråga. Genom att låta berättelsen handla om såväl svenska familjers välfärd och direkta beroende av de jobb som skapas av vapenindustrin, och de konsekvenser denna välfärd får för fattiga länder i krig, skapas en samlad, om än kanske förenklad, bild av sammanhang som inte kan upplösas om vi inte är beredda att ändra våra liv drastiskt.

*Upplösning och sammanblandning av det onda och det goda*

Att dela in i dikotomier är ett av de vanligaste sätten att markera skillnad. Det onda och det goda är kanske den mest grundläggande dikotomin, och det är denna dikotomi som står i centrum i *Före stormen*. Men filmen är också en uppgörelse med den traditionella bilden av ont och gott som innebär att en person, grupp eller nation konstrueras som antingen god eller ond. I *Före stormen* är det onda och det goda delar av varje människa och varje samhälle. Efter terrorattacken mot New York 11 september 2001 har bilden av den goda västvärlden och den onda arabvärlden intensifierats. Terrorismen i arabvärlden framställs som den ultimata ondskan, och bilderna av brinnande skyskrapor och gråtande anhöriga i TV-rutan förstärker denna bild effektivt. Vi leds visuellt att hata dessa ”onda terrorister”.

*Före stormen* ger sig in i denna hatets diskurs när vi på nära håll får se de personer som är delar av en terrorrörelse. De ondskefulla gärningarna blandas med såväl kärlek till familjerna som goda skäl till gärningarna. Ali vill inte döda någon, men vill heller inte att hans familj ska bli dödad. Den äldre arabiska kvinnan som initierade mordet på en direktör för en lastbilsfabrik älskade sitt barnbarn och ville inte att folket i hennes hemland skulle bli bombade. Den eurocentriska diskursen om arabvärlden som de Onda Andra utmanas därmed. Filmen lyckas också undvika fällan att låta någon annan bli syndabocken: Även de svenskar som medverkar till terrorismen genom den export Sverige bedriver framställs som att de är kärleksfulla individer med goda skäl till sina handlingar. Den arbetare som jobbar i industrin och har varslats om uppsägning är en vanlig familjefar som vill ha mat på bordet till sina barn. Till och med den direktör som undertecknar det ödesmättade exportkontraktet, framställs som en ömsint och kärleksfull son när han får veta att hans gamle far snart ska dö.

Alla gör sitt bästa, ändå blir det så fel. Filmen föreslår inte någon lösning, utan fungerar främst genom att skapa förståelse för problemen. Terrorhandlingarna förringas dock inte på något vis, vilket hade varit smaklöst med tanke på terrorns offer i världen, men terrorn placeras i vanliga människors liv, inte hos främmande monster. *Före stormen* för-

söker därmed nyansera bilden av terrorismen genom att såväl ge dem vi kallar terrorister mänskliga drag som att peka på vår egen del i skulden till terrorhandlingarna. Om nu inte individerna är de onda, varifrån härstammar då den kompakta ondska som likväl, enligt filmens berättelse, finns överallt? Det är den strukturellt skapade och vidmakthållna orättvisan i det globala samhället som sätter igång och reproducerar de handlingar vars konsekvenser bara medför mer och upptrappad ondska, trots föresatserna att motstå detta.

Parallellhistorien om skolungdomarnas maktkamp fungerar som en förstärkande bild av de mekanismer som sätts i spel när de starkare förtrycker de svagare. Den äldre mobbande killen Danne och den yngre mobbade Leo kan ses som individuella symboler[213] för starkare länders förtryck av svagare länder. Leo, som är en snäll kille, skjuter Danne när han fått nog av den starkares eviga rätt att kränka hans livsutrymme. Sammanvävningen av terror i det stora internationella spelet och terror i det lilla livet som pågår dagligen på skolgårdarna i Sverige fungerar också som ett upplösande av dikotomier. Det onda finns inte enbart i något stort svårgreppbart sammanhang som vi inte kan påverka. Inte heller finns det onda enbart i det lilla livet. Samma mekanismer opererar på alla nivåer. Dikotomierna löses upp.

### *Vanlighet som berättarteknisk strategi*

*Före stormen* undviker att stereotypisera, utan betonar istället vanligheten hos karaktärerna. På så sätt skiljer den sig från främst *Jalla! Jalla!* och *Det nya landet* som låter stereotypiska figurer fungera som en krydda i berättandet. Detta känns å ena sidan som positivt; människor framställs som vanliga och komplexa på det vis vi gärna tänker att vi själva är. Det är viktigt att ha i minnet att även komplexitet och flerdimensionalitet är konstruktioner. Det är inte så, att ju mer komplexa och ju mindre stereotypa karaktärerna framstår som, desto bättre lyckas filmen beskriva hur människor verkligen är. Huruvida man väljer att konstruera fiktiva iden-

[213] Med symbol menar jag något som representerar något annat. Pojkarna representerar här enligt min uppfattning styrkeförhållanden mellan ojämlika aktörer generellt.

titeter som stereotyper eller som komplexa och ”vanliga” är ett strategiskt val.

Att skaparna av *Före stormen* har valt det senare är en del av hela berättelsens budskap; filmen handlar om ett samhälle där komplexitet är dess centrala dimension. Men vanligheten hos karaktärerna kan också medverka till en viss tråkighet och gråhet. De starka färger och den bitande humor som karaktäriserar *Jalla! Jalla!* och *Det nya landet* är frånvarande i denna film, vilket gör den till en något deprimerande historia, trots att filmen är spännande och har ett viktigt budskap.

### *Kvinnor och Män i det jämställda samhället*

> Vilken ondska som helst,
> blott icke kvinnoondska!
>
> *Syrak 25:13, GT*

*Före stormen* suddar ut gränsen mellan Vi och De när det gäller etnicitetsdimensionen. Däremot framträder könsdimensionen på ett intressant sätt i denna film. Liksom i *Jalla! Jalla!* och *Vingar av glas* gestaltas kvinnorna i *Före stormen* till stor del som bärare av ”det västerländska”. Kvinnorna i filmen är aktiva, förnuftiga, rationella och starka yrkeskvinnor. Medan männen gråter och visar känslor blir kvinnorna ofta arga när det blir problem. Kvinnornas rationella och förnuftiga egenskaper framhävs samtidigt som man framhäver männens sårbarhet och känslighet. Min analys visar att flera av kvinnorna vid något tillfälle slår till en man de älskar, liksom att fem av de centrala manliga karaktärerna gråter vid något tillfälle. Mitt intryck är att man försökt sudda ut gränserna för stereotypt könsbestämt beteende på samma sätt som man suddat ut gränserna mellan etniska grupper.

Detta medför en rollomkastning när det gäller könens roller och egenskaper som känns mycket påtaglig. Försöket att visa ett samhälle där jämställdhet mellan könen råder medverkar till att männen i filmen framstår som mer mänskliga och humana än kvinnorna, vilka framstår som förnuftiga och kyliga. Den mest förhärdade karaktären i filmen är den äldre kvinnan från Alis hemland som hotar att få hans gamla familj av-

rättad om Ali inte går med på att döda en svensk affärsman. Föremålet för Leos kärlek, Sara, visar heller inga känslor: Hon är inte intresserad av honom och drar sig inte för att såra honom när hon berättar det, ”jag är inte kär i dig, du är bara en liten skit”, säger hon till honom efter att han bekänt sin kärlek till henne.

De båda manliga huvudkaraktärerna, vilka båda ändå skadat andra människor grovt, framställs däremot som känslosamma, ångerfyllda och komplexa. Den mer förhärdade ondskan i kvinnlig gestaltning är ett klassiskt sätt att representera starka kvinnor, vilket uttrycks såväl i den klassiska grekiska mytologin som i Bibeln.[214] Åsa Bergenheim menar att det finns en gammal föreställning om att kvinnans brist på förnuft gör att hennes skapande kraft blir ond och att teologerna vid tiden för häxprocesserna menade att kvinnans underlägsenhet gör att hon tillgriper ondska för att få makt. Det är således en klassisk patriarkal diskurs som kommer till uttryck när kvinnor blir bärare av kyla och ondska, samtidigt som jämställdhet framställs som ett uppnått mål. Filmen lyckas därmed inte ända fram när det gäller konstruktionen av kvinnor och män som jämlikar i ett jämställt samhälle; traditionella dominerande diskurser skiner igenom.

Samtliga fyra filmer som jag analyserat konstruerar den manliga vänskapen, så även *Före stormen*. Det osannolika vänskapsbandet mellan den medelålders ”invandraren” Ali och den svenske tonårspojken Leo är det centrala vänskapsförhållandet i filmen. Pojken är förälskad i mannens dotter och mannen frågar honom på grabbigt manér: ”har du problem med damerna?”. Ali ger honom också vänskapliga råd om hur han ska agera för att få kvinnorna på fall. Detta är intressant utifrån två aspekter: För det första framstår Ali som en motbild till föreställningen om ”invandrarmän” som vaktar på sina tonårsdöttrars oskuld. Denna motbild står i kontrast mot exempelvis fadern i *Vingar av glas*.

Men denna förtrolighet och vänskap mellan män, som inte ens känner varandra, medverkar också till att befästa myten om män som mänsklighetens och vänskapens subjekt, samtidigt som kvinnorna mystifieras. Kvinnorna blir även i denna film till objekt man förhandlar om

[214] Bergenheim i Hagman (red) 1997

som bytesvaror, även om detta inte är något centralt i filmen. Och Kvinnan är samtidigt, på klassiskt vis, en symbol att kämpa för i de olika krig som skildras i filmen: I det stora kriget i mellanöstern är det Alis förra kvinna och hennes son som måste räddas av Ali. I det lilla kriget mellan skolungdomarna är flickan Sara i centrum för Leos motivation att bekämpa antagonisten Danne. De eventuella försöken att utmana patriarkala diskurser i filmen (genom exempelvis framställningen av män som mjuka och kvinnor som hårda) lyckas därmed inte helt. Även i denna film är männen subjekten medan kvinnorna är de objekt män förhandlar och kämpar om.

*Narrativ struktur i Före stormen*

I *Före stormen* krossar elefanten myran, liksom i *Det nya landet*. Den lilla människans möjlighet att betvinga de stora strukturerna är i båda filmerna högst begränsad. Men *Före stormen* börjar i ett tillstånd av jämvikt; de båda huvudrollsfigurerna lever sina vardagliga liv med vardagliga problem. Störningen representeras för Leos del av mobbaren Danne, och för Alis del av kvinnan från terrororganisationen. Slutet är återigen jämvikt, men en otäckt realistisk jämvikt, illustrerad visuellt och ordlöst genom en mängd sekvenser och till ödesmättad musik med toner i moll:

Direktören skriver på det samtidigt livgivande och dödande kontraktet (mer export), svenskar får behålla jobben, bomber apteras i svenskproducerade lastbilar, en by i mellanöstern sprängs, människorna i byn dör, kvinnan som ville hindra det (en terrorist eller en blind pojkes mormor?) är död, en tonårspojke är svårt skottskadad och en annan tonårspojke har ett långt straff att vänta. Familjer har splittrats och förts samman, människor har dödats. Den orättfärdiga maktstrukturen består. Filmens slut skildrar den jämvikt som finns i ett orättvist samhälle, bortom myten om det harmoniska samhället. Den narrativa strukturen är som följer:

Jämvikt med inbyggd orättvisa => störning => jämvikt med inbyggd orättvisa.

Strukturen påminner i stora drag om den struktur Israel menar är vanlig i västerländska filmer. Den traditionella amerikanska thrillern har ju också ofta denna struktur, och flera recensenter satte in *Före stormen* i genrefacket thriller. Kanske främst för att den betonar spänning framför humor, men kanske också för att den följer den konventionella thrillerns narrativa struktur. Filmen skiljer sig dock från denna struktur på en central punkt: Varken den jämvikt som finns i inledningen eller den som finns i slutet är någon harmonisk och god jämvikt. Det är en jämvikt som grundats och upprätthålls i strukturellt betingade orättvisor.

### *Före stormen, slutliga reflektioner*

Slutet inte gott – allting inte gott. *Före stormen* är inte en ”feel-good-film” att se med popcorn en fredagskväll i glada vänners lag. Pojke får inte flicka, man räddar inte kvinna. Men filmen är en viktig ”feel-bad-film”, en film att gråta till och reflektera över. Liksom *Det nya landet* visar *Före stormen* en bild av ett samhälle som borde förändras, inte individer som borde förändras som i de två andra filmerna. Men till skillnad från *Det nya landet* är det inte humor och glada färger som lyfter fram det allvar som skildras, utan en problematisering av vardagliga och internationella relationer och en upplösning av de dikotomier som ofta strukturerar vårt tänkande.

Vi måste inte se världen i svart och vitt, ont och gott, öst och väst. Såväl *Det nya landet*s berättarteknik med humor som medel och *Före stormen*s betoning av allvar och komplexitet fungerar, men med hjälp av att spela på helt olika känslor. Efter att ha sett *Före stormen* är det känslor av sorg, inte av glädje, som uppfyller en, men också samma gnagande känsla som när man sett *Det nya landet*, att detta är ett omänskligt samhälle som borde förändras.

## Konklusion, Den nya Svenska filmen anno 2000

Hört på rådhustorget i Umeå:
– Jalla! Jalla!
*Okänd invandrarkvinna med sjal*

DE FYRA FILMER SOM ANALYSERATS i detta kapitel har alla medverkat till att ge ”invandraren” en röst och ett ansikte i svensk film. De har också medverkat till en avmystifiering och humanisering av människor som i mediadebatten ofta framställs som outgrundligt olika Oss. När jag hörde invandrarkvinnan på torget skynda på sin son med det osvenska uttrycket ”Jalla! Jalla!” log jag för mig själv, eftersom jag bara dagarna innan sett filmen *Jalla! Jalla!* för första gången på bio, och nu visste vad det betydde. Tidigare hade detta uttryck framstått som främmande, och kanske skrämmande (ungefär som Jihad!), speciellt då kvinnan såg arg och irriterad ut (förvisso bara på sin son som på barns vis tycktes ha all tid i världen att undersöka det intressanta brunnslocket i stenläggningen). Nu var uttrycket plötsligt en del av mitt språk, min kultur: Jalla! Jalla! = skynda på! Konstigare var det inte. Denna upplevelse visade som i blixtbelysning hur filmen kan medverka till att ifrågasätta fördomar.

Men filmerna medverkar, som jag också visat i analysen, inte bara till att ifrågasätta fördomar. De medverkar också till att reproducera, och därmed förstärka, fördomar. I nedanstående tabell har jag sammanfattat analysen av de fyra filmerna. Resultatet visar att filmerna i olika grad och på olika sätt reproducerar och ifrågasätter vissa dominerande diskurser om svenskar och ”invandrare”, män och kvinnor. Om man vill få en snabb överblick över tabellen kan man se att de filmer vars kolumner har mycket text i de ljusa områdena och lite text i de mörka är de som lyckats bäst med att intervenera i den rådande diskursens ordning, och vice versa; filmer som enligt min analys i hög grad reproducerar rådande diskurser har mer text i de mörkare partierna.

| | *Jalla! Jalla!* | *Vingar av glas* | *Det nya landet* | *Före stormen* |
|---|---|---|---|---|
| Dominerande rasistiska och eurocentriska diskurser som ifrågasätts: | • De Andra som helt olika Oss<br>• Att blanda som farligt/dåligt<br>• Äldre invandrar-män är endimensio-nella förtryckare | • De Andra som helt olika Oss<br>• Att blanda som farligt/dåligt<br>• Äldre invandrar-män är endimensio-nella förtryckare | • De Andra som helt olika Oss<br>• Att blanda som farligt/dåligt<br>• Invandrare som familjer, svenskar som individer<br>• De Andra förstår inte kärleken<br>• Det svenska som normen för det goda samhället | • De Andra som helt olika Oss<br>• Att blanda som farligt/dåligt<br>• Invandrare som familjer, svenskar som individer<br>• ”Araber” som de genuint onda terroristerna<br>• Väst som de goda, öst som de onda |
| Dominerande euro-centriska diskurser som reproduceras: | • Invandrare som familjer, svenskar som individer<br>• De Andra förstår inte kärleken<br>• De unga och kvinnorna som bryggan mellan kulturerna<br>• Det svenska som normen för det goda samhället | • Invandrare som familjer, svenskar som individer<br>• De Andra förstår inte kärleken<br>• kvinnorna som bryggan mellan kulturerna<br>• Invandrarkvinnan som jämställdhe-tens symbol<br>• Det svenska som normen för det goda samhället | | |
| Dominerande diskurser om könen som ifrågasätts: | | • Kvinnor som passiva | • Kvinnor som passiva<br>• Den dumma blondinen<br>• Svenska män som jämställda | • Kvinnor som passiva |
| Dominerande diskurser om könen som reproduceras: | • Vänner är män<br>• Utbyte av kvin-nor mellan män<br>• Kvinnor som passiva | • Vänner är män<br>• Utbyte av kvin-nor mellan män<br>• Kvinnor som assimileringsbe-nägna<br>• Den dumma blondinen | • Vänner är män(?)<br>• Utbyte av kvinnor mellan män (?) | • Vänner är män<br>• Utbyte av kvinnor mellan män<br>• Kvinnor som kalla och onda |
| Övriga dominerande diskurser som ifrågasätts: | | | • Den individualistis-ka vägen till frihet<br>• Arbetarklassen och landsortsborna som de trångsynta<br>• Det harmoniska samhället | • Ondskan som långt borta från vanlig vardag och Sverige<br>• Det harmoniska samhället |
| Övriga Diminerande diskurser som reproduceras: | • De nyrika som de onda | • Den individualis-tiska vägen till fri-het<br>• De nyrika som de onda | | |

Texter som markerats med understruken stil är de fall där filmerna konstruerat ett likartat förhållande. Samtliga filmer gestaltar ”invandrare” som subjekt, som människor, inte bara som mystiska eller marginella. Samtliga filmer konstruerar också en bild av det positiva med att blanda etniska grupper. Det finns även ett gemensamt drag när det gäller dominerande diskurser som reproduceras: samtliga filmer gestaltar kvinnor som föremål för ett utbyte mellan olika män. En annan dominerande diskurs som befästs är den som säger att män är vänskapens subjekt, vilket naturligtvis i sig är en uteslutande positiv bild, vänskap är något gott. Men frånvaron av (flera) kvinnor som vänskapens subjekt känns som ett tråkigt reproducerande av det traditionella manligt präglade berättandet.[215] Winther Jørgensen & Phillips menar att när man vid en jämförelse kan se mer eller mindre fasta mönster när det gäller diskursernas samstämmighet kan man också säga något om samhällets potentiella beständighet/förändring inom detta område:

> Områden som det inte råder strid om, alltså områden där alla diskurserna inom en given diskursordning delar samma självklarheter, är stabila. Och områden där olika diskurser strider om att ge olika innehåll åt samma fenomen är instabila/…/genom att se vad det råder strid om och vad som tas för givet [kan man] göra vissa överväganden om kontingens och permanens.[216]

Om man tolkar ovanstående tabell enligt detta synsätt framstår diskursen om män som vänskapens självkara subjekt som mycket beständig; denna diskurs antar jag är en av den patriarkala ideologiska praktikens hörnstenar.

Texter med kursiv stil markerar skillnader mellan de olika filmerna. Medan *Jalla! Jalla!* och *Vingar av glas* befäster bilden av det svenska samhället som normen, invandrare som familjebaserade och som de som inte förstår att sätta kärleken framför allt, ifrågasätter *Det nya landet* des-

[215] Som feminist och antirasist ser jag den utmanande funktionen som positiv och den reproducerande funktionen som negativ, eftersom reproducerande diskurser medverkar till att upprätthålla maktrelationer som är ojämlika. När jag identifierar en film som reproducerande av exempelvis sexistiska ideologier, ser jag det alltså som något negativt, oavsett om filmskaparna är intentionellt sexistiska eller om sexistiska diskurser kan antas reproduceras omedvetet, till följd av att dessa är delar i dominerande diskurser.
[216] Winther Jørgensen & Phillips 1999:135

sa eurocentriska diskurser och berättar om ett Sverige där familjeproblem finns inbäddade (även) i den svenska kulturen och där den svenska statsmakten inte låter älskande leva tillsammans. Utifrån Winther Jørgensen & Phillips antagande i citatet ovan framstår dessa diskurser som mer utsatta för ett ifrågasättande och de kan därmed antas vara mindre stabila än de som handlar om manlig vänskap och det manliga utbytet av kvinnor. Analysen pekar på ett intressant samband: försöken att utmana eurocentriska diskurser leder ibland till sexism. När män blir vänner över de etniska gränserna blir kvinnorna i filmerna ofta de objekt männens relationer handlar om. Försök att utmana sexism leder på motsvarande vis till eurocentrism: När ”invandrarkvinnor”, som i *Vingar av glas*, görs till subjekt reproduceras föreställningen om kvinnan som den assimileringsbenägna Andra, samtidigt som ”invandrarmännen” blir hennes kontrast som de främmande Andra som inte hör hemma hos Oss.

Den individualistiska vägen till frihet och lycka är en annan diskurs som reproduceras i *Vingar av glas* och *Jalla! Jalla!* men ifrågasätts i *Det nya landet*. Genom att lämna den gamla kulturen och familjen för att leva med svenska vänner och kärlekspartners blir ”invandrarungdomarna” i *Jalla! Jalla!* och *Vingar av glas* en del av det svenska samhället och får leva det liv de vill. Men den vänskap och den kärlek över etniska gränser som framställs som positiv i dessa filmer, och som jag också tolkat som något positivt, eftersom den ifrågasätter den traditionella rasistiska föreställningen om att blandning är något dåligt och farligt, har även en problematisk aspekt.

Vänskapen, kärleken och integrationen i ”det svenska” förutsätter ett brott med det gamla; rötterna måste ryckas upp. Således påbjuds inte bara en splittring av kvinnokollektivet, som dessa filmer, liksom många andra berättelser om kvinnor i västvärlden, gestaltar. Även ”invandrarkollektivet” måste splittras. Såväl *Vingar av glas* och *Jalla! Jalla!* som *Före stormen* konstruerar denna bild av ”invandrarkollektivet” som en splittrad grupp som måste splittras ytterligare om vissa av dem ska kunna leva bland Oss. Att splittra grupperingar, att ”söndra och härska” är en klassisk maktstrategi som kommer till uttryck i dessa filmer genom konstruktionerna av splittrade kvinno- och ”invandrargrupper”.

Underordnade grupper drabbas således även i dessa påstått nyskapande och till synes antirasistiska filmer som står på den ”lilla människans” sida, av denna klassiska maktstrategi. Som ersättning för den uppoffring splittringen medför ges den Andre olika belöningar: kvinnan, den tillhörande Andra, belönas med kärlek från männen och vissa platser i samhället och kulturen. ”Invandraren”, den främmande Andre, belönas med svenska vänner och kärlekspartners. Att ge dessa (icke)grupper platser och belöningar samtidigt som de görs ensamma – kvinnor i förhållande till andra kvinnor, och ”invandrare ”i förhållande till ”invandrarkollektivet”, är ett sätt att minska det hot dessa grupper utgör om de blir (för) starka och enade.

Man kan se detta som ett uttryck för en önskan att hålla ihop samhället: Om samhället, nationalstaten Sverige, ska hållas ihop krävs kanske att dessa grupper släpps in, men hålls på sina platser. Om samhället framstår som allt för sexistiskt kan kvinnorna bli rebeller och göra uppror mot manssamhället. Om samhället framstår som allt för rasistiskt hotas nationalstaten att störtas. För att mildra dessa potentiella uppror krävs sammanhållande åtgärder. Kvinnor och ”invandrare” måste därför integreras i det bestående och ges vissa platser. Underordnade grupper släpps in, men görs ensamma. Effekten av isärhållandet av dessa (icke)grupperingar är densamma: den försvagar möjligheter till politisk kamp från dessa. Ensam är inte stark om man vill förändra samhället.

Min analys framstår onekligen som en konspirationsteori som antyder att filmskaparna helt är i händerna på en nationellt samordnad svensk manlig maktelit som har som syfte att hålla tillbaka ”invandrares” och kvinnors möjligheter att rubba maktstrukturerna. Det handlar dock enligt mitt teoretiska perspektiv mer om diskursens kraft. De fyra filmer som analyserats lyckas, som jag visat, med att ifrågasätta och utmana flera dominerande diskurser, men alla av dem lyckas inte fullt ut. Vissa historiskt dominerande diskurser tränger sig in i filmernas berättelser om Vi och de Andra, de slinker så att säga omedvetet in genom bakdörren, samtidigt som andra dominerande diskurser sparkas ut genom huvudporten.

*Relationer mellan myter och narrativets struktur*

Nästa steg i analysen är att koppla olika diskurser till den narrativa strukturen. Den narrativa strukturen i de fyra olika filmerna har analyserats som följer:

*Jalla! Jalla!*

Jämvikt => störning => Jämvikt med ny gruppsammansättning.

*Vingar av glas*

Jämvikt med problem => individuell utvecklingsprocess + problemeskalering => jämvikt.

*Det nya landet*

Störning => provisorisk jämvikt => störning.

*Före stormen*

Jämvikt med inbyggd orättvisa => störning => jämvikt med inbyggd orättvisa.

Om man analyserar de huvudsakliga beståndsdelarna i den narrativa strukturen framträder ett tydligt mönster: det är de filmer som har lyckliga slut, de som brukar kallas ”feel-good-filmer”, som reproducerar myten om det harmoniska samhället.

| | *Jalla! Jalla!* | *Vingar av glas* | *Det nya landet* | *Före stormen* |
|---|---|---|---|---|
| Störning: | Invandrarfamiljer, frigjort svenskt sexliv<br><br>MYT | Invandrarfamiljer, kulturmöten, naturlig utvecklingsprocess<br>MYT | Den svenska strukturen och myndighetsmakten | Maktstrukturer i det stora och det lilla |
| Jämvikt: | Harmoniskt samhälle när svenskar och invandrare blandas<br>MYT | Inte helt harmoniskt samhälle i början, men harmoniskt i slutet<br>MYT | Vänskap och gruppbildning i en förtryckande struktur | Orättvist samhälle |

Mytbegreppet, som jag använder det, handlar om att framställa något som naturligt, självklart och ickepolitiskt.[217] Liksom samhället framställs i ett vackert skimmer efter att individer ur de olika grupperna integrerats och

[217] Barthes 1970

blandats i den svenska, självklara, kulturen i *Jalla! Jalla!* och *Vingar av glas* (jämvikt), framställs invandrarkulturen i båda filmerna som störningen. Även om båda filmerna utmanar och ifrågasätter negativa bilder av ”invandrare” med hjälp av positiva sådana, blir den narrativa strukturen, där det svenska är jämvikten och ”invandrarkulturen” störningen en struktur som befäster traditionella myter: Om det svenska som det goda, naturliga och självklara målet, och om ”invandrarkulturen” som en störning i detta goda.

De andra två filmerna vars narrativa struktur ser annorlunda ut, reproducerar inte dessa diskursiva mönster. I *Det nya landet* är störningen grundtillståndet, och myten om det harmoniska samhället utmanas således redan genom den narrativa strukturen. Jämvikten är provisorisk och kommer sig av vänskap, kärlek och samarbete i ständig motvind. Därmed utmanas också den dominerande diskursen om att ”ensam är stark” som framträder tydligt särskilt i *Vingar av glas*. *Före stormen* har förvisso den klassiska narrativa strukturens uppbyggnad, men betonar att det är en jämvikt som bygger på orättvisor och maktspel. I *Före stormen* faller bitarna på plats, medan de i *Det nya landet* slits isär. Helt olika narrativa strukturer således, men samma resultat: Myten om det harmoniska samhället reproduceras inte av nödvändighet med avseende på den narrativa strukturen.

Myten om det harmoniska samhället framstår som en nödvändighet för det lyckliga slutet; det är som om det lyckliga slutet krävde myten. Många föredrar filmer med lyckliga slut eftersom de får en att må bra och känna glädje. Men samtidigt som man önskar det lyckliga slutet kan man kritisera den mytiska konstruktionen av det harmoniska och konfliktfria samhället där orättvisor inte längre existerar och där alla skurkar besegrats eller frivilligt lagt ned vapnen. Ingen av de analyserade filmerna lyckas med konsten att avsluta filmen lyckligt och *samtidigt* förmedla en realistisk bild av samhällets i grunden orättvisa maktordning. Detta faktum bör dock inte ses som ett tvingande bevis på att det är omöjligt att skapa filmer med lyckliga slut samtidigt som man undviker att reproducera myten om det harmoniska samhället, utan främst som ett tecken på att det är en svår ekvation att lösa.

Den narrativa strukturen kan som jag visat ge delar av, men inte hela svaret på, varför vissa filmer innehåller fler dominerande diskurser än andra. Kan möjligen val av karaktärer och berättarteknik förklara detta ytterligare?

| | *Jalla! Jalla!* | *Vingar av glas* | *Det nya landet* | *Före stormen* |
|---|---|---|---|---|
| Berättarteknik: | Humor, ironi, action, bildeffekter | dramatisering, tragikomik | Humor, ironi, stereotypisering, tvära vändningar, färger, närbilder | Spänning, tragik, realism |
| Konstruktion av karaktärer: | Positiva bilder<br><br>MYT | Positiva bilder<br><br>MYT | Utmanar överdrivna stereotyper inifrån | ”Vanlighet” (ont/gott i alla subjekt) |

Både *Jalla! Jalla!* och *Det nya landet* använder humor, ironi, starka färger och spännande bildlösningar i berättelsen, men medan *Jalla! Jalla!* återskapar flera dominerande diskurser gör inte *Det nya landet* det. *Det nya landet* och *Före stormen* använder olika berättartekniker: den ena humor och den andra blodigt allvar, den ena komik och den andra tragik – och ändå lyckas båda filmerna ifrågasätta dominerande diskurser. Det enda gemensamma är det tragiska slutet, och därmed är vi tillbaka till filmslutets betydelse i den narrativa strukturen. Det är i slutet som myter om harmoniska samhällen befästs eller ifrågasätts. Min slutsats när det gäller berättarteknikens betydelse är att den i detta fall har en begränsad betydelse.[218] En film måste inte vara realistisk och utan stereotypernas lockande till igenkänning för att utmana dominerande diskurser. Att berätta en historia med humor eller allvar är ett val varje filmskapare kan göra, utan att detta behöver påverka huruvida sådana diskurser reproduceras eller utmanas.

Konstruktionen av karaktärer har dock betydelse för detta. Låt oss koppla tillbaka till Halls analys av tre olika sätt att konstruera svarta i representationer: 1) omvända stereotyper, 2) positiva bilder och 3) att utmana traditionella stereotyper genom att fylla de traditionella stereotypiska formerna med ett annat och instabilt innehåll, att så att säga utmana

[218] Här vill jag inte säga något generellt om berättarteknikens betydelse. Min poäng är endast att visa på att exempelvis komedins form inte garanterar att reproducerandet av dominerande diskurser kan undvikas (eller tvärt om).

dem inifrån.[219] *Vingar av glas* och *Jalla! Jalla!* representerar karaktärer i enlighet med den andra strategin, de framställer positiva (och till viss del också negativa) bilder av invandrare. *Det nya landet* framställer karaktärer enligt den tredje strategin, stereotyperna utmanas inifrån. *Före stormen* använder inte stereotyper överhuvudtaget. Fördelen med strategi nr 2 är att den rättar till balansen.[220] Negativt stereotypiserade grupper med dåligt rykte (exempelvis de äldre ”invandrarmännen”) får på detta vis en viss upprättelse och den reduktionism tidigare bilder medfört utmanas. Problemet med strategin är att när man adderar positiva bilder till de negativa stereotyperna av dessa grupper, utökas den repertoar inom vilken exempelvis äldre ”invandrarmän” kan skildras, men dessa positiva bilder ersätter inte nödvändigtvis de negativa bilder som samtidigt förekommer.[221] Vare sig bilder är positiva eller negativa befästs tanken om skillnad.

Den tredje strategin, att utmana stereotyperna inifrån medverkar istället till en upplösning av dem. Såväl *Det nya landet* som *Före stormen* lyckas därmed, på två helt olika sätt, med att upplösa stereotypa bilder av ”invandrare”: *Det nya landet* genom att spela på de stereotypiska formerna men ge dem ett annat innehåll, och *Före stormen* genom att helt undvika betoningen på skillnad i konstruktionen av identiteter. Konstruktionen av karaktärer i filmer har således en stor betydelse när det gäller huruvida filmerna reproducerar eller utmanar stereotypa uppfattningar om olika gruppers karaktärer. Den aspekt som kan kopplas till filmernas struktur, och som återstår att analysera, är valet av de huvudpersoner, de som vi följer genom filmerna och som för handlingen framåt.

| | *Jalla! Jalla!* | *Vingar av glas* | *Det nya landet* | *Före stormen* |
|---|---|---|---|---|
| Huvud-karaktärer: | två män, en svensk och en invandrare MYT | en invandrar-kvinna MYT | två invandrarmän + en svensk kvinna | två män, en svensk och en invandrare |

[219] Hall 1997:269-275
[220] Hall 1997:272
[221] Hall 1997:274

Två av filmerna, *Jalla! Jalla!* och *Före stormen*, tillämpar den klassiska konstellationen med två män som är vänner. Därmed återskapas den patriarkala diskursen om manlig vänskap, redan i valet av huvudkaraktärer. *Vingar av glas* har en ung invandrarkvinna som huvudperson. Genom detta utmanas det traditionella berättandet där män brukar inneha dessa aktiva och centrala roller. Men samtidigt är det den unga kvinnan i typberättelsen som framträder på scenen, hon som vill bli vuxen och svensk på samma gång, och därmed förstärks dessa dominerande diskurser. Även diskursen om kvinnor i allmänhet som ensamma och utsatta återspeglas. *Det nya landet* prövar en ny konstellation, här kan kvinnor och män vara vänner. Även den oheliga alliansen mellan tre personer kan i denna film vara en vänskapsgrupp. Analysen visar således att redan när valet av huvudpersoner i en film bestäms kan dominerande diskurser återskapas eller ifrågasättas. I nedanstående tabell sammanfattas de ovanstående resonemangen:

| | Dominerande diskurser, myter | Motdiskurser, utmanare av myter |
|---|---|---|
| Filmens slut: | Harmonisk jämvikt i slutet | 1) Problematisk jämvikt i slutet<br>2) Störning i slutet |
| Störning: | Underordnade grupper | Samhällets maktstrukturer |
| Jämvikt: | Det harmoniska samhället | Vänskap, samarbete i motvind |
| Berättarteknik: | – | – |
| Konstruktion av karaktärer: | Positiva/negativa bilder med betoning på skillnad | 1) Utmana stereotyper inifrån.<br>2) Undvika att reducera individer till kulturella skillnader |
| Huvudpersoner | 1) Två manliga vänner<br>2) Ensam kvinna | Nya konstellationer |

Att se underordnade grupper som störningarna, att se det västerländska samhället som den harmoniska jämvikten och att se manlig vänskap som samhällets grundläggande relation är dominerande diskurser, vilka i hög grad karaktäriserar det västerländska berättandet. Dessa återfinns som jag visat, i olika grad, även i de filmer jag analyserat. Vissa av de analyserade ”invandrarfilmerna” visade sig således inte bara vara nyskapande ifrågasättare av det gamla, utan också den rådande samhällsordningens budbärare.

> Ty själva myternas målsättning är att göra världen oföränderlig: det är nödvändigt att myterna avbildar och efterliknar den universella ekonomi som en gång för alla fastställt den hierarkiska fördelningen av ägodelarna. På så sätt hindras människan varje dag och överallt av myterna och sänds av dem tillbaka till den urbild som lever i människans ställe, som kväver henne som en parasit och utstakar de trånga gränser för hennes aktivitet, innanför vilka hon kan lida utan att världen påverkas.[222]

[222] Barthes 1970:254

# 1970-1991 – främmande i folkhemmet

FRÅN ÅR 2000 KASTAR VI OSS NU 30 ÅR TILLBAKA i tiden: I filmer skapade mellan 1970 och 1991, och som har centrala rollkaraktärer som inte är etniska svenskar, återkommer ett centralt motiv gång efter annan: en främling, (ofta arbetskraftsinvandrare eller flykting, alltid en man) kommer från en fattig/korrumperad/omodern plats till en svensk tätort, storstad, industriort eller förort i miljonprogramstil. Här möter han en svensk kvinna som han förälskar sig i och här stöter han på problem kopplade till svensk kylig mentalitet.

Även i andra massmedier framträder tankebilder som kan kopplas till dikotomin gammalt/nytt på ett liknande sätt vid denna tid: Ylva Brune har uppmärksammat att tidningsjournalistiken under 1970-talet ofta framhåller bilden av Sverige som ett modernt och högeffektivt samhälle, samtidigt som de som kommer från andra länder sägs komma ”direkt från medeltiden”.[223] Ett exempel från en tidningsartikel 1976:

> Melek är 32 år och turkiska. Hon har gjort en väldig resa. På två månader har hon förflyttat sig 100 år framåt i tiden. Från bondesamhället rätt in i industrisamhället. /…/ Men hon är inte ”framme” än. Inte på riktigt. Hon är en sorts gäst i vår verklighet och lyser som en bukett sommarblommor mot den fabriksgröna maskinen hon är satt att mata.[224]

En evolutionistisk tanke om skillnad mellan Oss och de Andra är tydlig i denna text: ”invandraren” kopplas ihop med arbetsliv och industri på så sätt att han/hon presenteras som en ”anomali” i detta sammanhang. Men det finns också en skillnad mellan Brunes analys av ”invandraren” i dagspressen, och berättelserna om honom i de filmer jag studerat. Brune säger att ”Nyhetsmediernas begynnande fixering av ”invandraren” vid mitten av 1970-talet” präglas av att de beskrivna människorna presenteras

[223] Brune i Mena projektet 2000:13
[224] Expressen 14/3 1976. citerad i Brune i los Reyes et al (red) 2002

och beskrivs som ”underordnade objekt”.[225] Det är Vi som analyserar och beskriver Dem, utan egentlig tanke på att De skulle kunna ingå i läsekretsen, menar hon.

I filmerna innehar ”invandraren” huvudrollerna. Detta kan betraktas som att filmerna fungerar som en motdiskurs i förhållande till den i nyhetsmedierna vanliga diskursen, där främlingen porträtteras som ett marginellt passiviserat objekt. Man kan också se främlingens kritik mot ”det svenska” i dessa filmer som att han är ett redskap som kan visa på detta samhälles baksidor. Om man kopplar detta till Brunes beskrivning av ”invandraren” som en ”anomali”, kan man påstå att främlingen i denna berättelse får representera en allmän alienation människor kan antas ha känt inför det nya högeffektiva arbetslivet.[226] Främlingen i filmerna artikulerar däremot denna alienation även som ett internt problem, inte enbart ett problem som endast berör honom och andra Andra. Mer om detta senare.

*Filmerna 1970-1991*

Svenska filmer med det övergripande motiv som presenterats ovan är: *Jag heter Stelios* från 1972 där främlingen är en grekisk ung man som flyttar till Sverige för att arbeta; *Hemåt i natten* från 1976 som handlar om en finsk man som söker sig till den svenska metallindustrin; *Frihetens murar* från 1978 som är berättelsen om argentinske Sergio som kommer till det kalla Sverige; *Hägring* från 1984 om arbetssökande iraniern Mohammad, *Consuelo* från 1988 om flyktingen Manuel från Chile; *Ett paradis utan Biljard* från 1991 om italienska arbetskraftsinvandrare på 50-talet. Förutom dessa filmer som har en ”invandrarman” i huvudrollen finner vi också ett liknande motiv i filmen *Man måste ju leva* från 1978 där främlingen utgörs av en man från övre Norrland, som söker sig till metallindustrin i söder. Motivet förekommer således både med ”invandrare” och svenskar i huvudrollerna, vilket kan antas visa dess aktualitet vid denna tid av strukturomvandling och ”flyttlasspolitik”. Att en norrlänning (svensk) konstrueras som en främling kan som jag framhållit tidigare

[225] Brune i de los Reyes et al (red) 2002: 162-163
[226] Detta är min tolkning av Brunes resultat, som jag inte vet om hon skulle hålla med om.

även tolkas som att även svenskar från övre Norrland etnifieras i svenska filmer. Hur som helst sätter det fingret på att ”det svenska” som kritiseras i filmen inte handlar om en kritik av hela Sverige eller alla svenskar, utan den urbaniserade och strukturomvandlade aspekten av ”det svenska”.

Att vara främmande i folkhemmet Sverige ser jag som den gemensamma beröringspunkten i dessa filmer: främmande som i främling, eller främmande som i besökare (kända som okända[227]). Men filmerna kan i en vidare bemärkelse också sägas handla om att vara främmande inför sitt eget samhälle, och då är det inte i första hand ”invandrarens” främlingskap som är det centrala, utan vårt eget; ”invandraren” artikulerar medborgarnas känsla av främlingskap i ett samhälle under förvandling.

Från de sju filmer jag nämnt ovan har jag för den fördjupade analysen valt ut tre av dessa: *Jag heter Stelios* (1972), *Frihetens murar* (1978) och *Ett paradis utan biljard* (1991). Dessa tre filmer representerar främlingen och det svenska på olika sätt trots att motivet är detsamma. Genom att studera dessa hoppas jag kunna påvisa såväl likheter som olikheter mellan de individuella filmerna. Jag har också valt att analysera en film från samma tidsperiod, *Montenegro* eller pärlor och svin från 1981, som också handlar om att vara främmande i folkhemmet, men där berättarstrategi och val av huvudperson skiljer sig från de andra tre.

[227] Det faktum att svenska språket använder samma beteckning för främlingar som vänner säger kanske något viktigt om vår kultur.

## Jag heter Stelios – vänsterradikal nostalgi

FILMEN JAG HETER STELIOS FRÅN 1972 regisserades av Johan Bergenstråle som också skrev manus tillsammans med Theodor Kallifatides efter dennes roman *Utlänningar*. Filmen har prisbelönats av internationella filmkritiker i Venedig.

*Jag heter Stelios* är en film om en ung grekisk man, Stelios, som kommer till Sverige för att söka lyckan på den svenska arbetsmarknaden. Filmen inleds med att Stelios väcks på ett golv i en lägenhet av en vän. En resväska antyder att han nyss kommit. I lägenheten finns också en sovande grekisk kvinna i en säng i ett rum prytt med en madonnabild. Stelios är ny i denna värld. I nästa scen åker han sittande på sidan som i ”damsadel” fram på stången på en cykel som hans vän kör. Vännen visar honom den nya storstaden Stockholm. Asfalt, grå betong, gator, Katarinahissen och vägskyltar tornar upp framför honom och han tittar förundrat på allt detta nya medan han som kör cykeln pekar och visar. Ett tåg åker över en bro, en metafor för en resa från en plats till ett annan, kanske också en metafor för en tidsresa.

Stelios position som passagerare på trampcykeln konnoterar ungdomlig oskuld – Stelios är ny, världen fanns där före honom. Redan i inledningen leds vi till att uppfatta Stelios på det sätt jag menar är typiskt för den serie av filmer som analyseras i detta kapitel: Den unge greken Stelios roll i filmen är att genom sitt främlingskap i en ”ny värld” peka på det urbaniserade, industrialiserade och moderniserade samhällets problem.

Stelios lever i Sverige tillsammans med grekiska vänner som kommit tidigare av samma skäl, och han får sedermera arbete på en restaurang, först som diskare, senare som kypare. I Sverige möts han av övertydlig svenskspråkundervisning, övervakning i arbetslivet av maktfullkomliga arbetsgivare, sura svenskar som blänger på honom, kvinnor som vill utnyttja honom sexuellt, sviniga firmafester och stökig bilburen

ungdom som skriker rasistiska glåpord efter honom. Tillsammans med landsmännen, som han lever med i en lägenhet i Stockholm, finner han positiv gemenskap. Nära vänskap och glada fester med sång och dans, men också diskussioner och konflikter, präglar samvaron med landsmännen.

Stelios har drömmar: han vill leva ett liv med ett vanligt, någorlunda fritt, arbete, han vill se snygg ut i tuffa kläder och solglasögon. Han vill också träffa en kvinna, och han dagdrömmer om nakna villiga blonda svenskor. Det är således ganska vanliga, opretentiösa och högst mänskliga (= manliga) drömmar den unge Stelios har. Men den verklighet han möts av ser annorlunda ut: det visar sig vara svårt att möta människor i det nya landet, den svenska arbetsmarknaden som lockade honom till Sverige uppvisar orättvisor och maktmissbruk, kvinnorna är vackra och självsäkra, men kyliga och ointresserade av andra än sig själva. Han erbjuds inte en plats i detta land som en jämlike, utan han exploateras både i arbetslivet och som sexobjekt.

De förhoppningar den tidiga morgonen på cykelstången utlovade grusas därmed under filmens gång. Mot slutet av filmen ser vi Selios vid ett bord på en restaurang. Han har just fått sparken på grund av en orättvis beskyllning om att ha tagit pengar ur kassan på restaurangen där han arbetade, och han ”firar” detta med att beställa in whisky och cigaretter. Hans sätt att hantera drogerna ifråga (hostande) tyder på att det är ett första steg mot dessa vuxna nöjen, mot en viss förhärdning. När rusdrycken börjat verka skäller han ut människorna på sin gamla arbetsplats och i en drömsekvens ser vi hans önskan att avrätta alla orättvisa chefsfigurer.

I filmens tidigare del åker Stelios med de gamla vännerna i bil för att ha picknick i det gröna. Männen spelar fotboll i gröngräset, tjejerna fixar med matsäcken och dukar. I slutet av filmen dör en av de äldre grekiska männen efter ett hårt arbetsliv. Vännerna bär hans kista under en sorglig begravningsakt. Efter ceremonin åker de grekiska vännerna hem till den lägenhet de delar för begravningskaffe. De kliver tysta ur bilen inne på den stenlagda innergården som kantas med höga stenhus. De ska just gå in när en av männen tar fram en fotboll ur bilens bagagelucka, visslar till och sparkar sedan bollen till Stelios. Kvinnorna går upp och tillreder kaffet under tystnad. Männen sparkar sin fotboll inne på gården

på stenbeläggningen bland stenväggarna, en vändning från sorg till lek som inger framtidshopp. En av de grekiska kvinnorna ropar ut till männen genom fönstret: ”kaffet är klart!”. Fotboll och vänskap på gräs blir fotboll och vänskap på sten. Den unge mannen blir en vuxen man. Kvinnorna gör sina stillsamma kvinnosaker som förut. Kameran stiger uppåt och visar staden utanför den trånga gränden, samma musik som i inledningen tonas upp, vi ser staden från ovan i ett vackert ljus.

*Kritiken mot ”det moderna”*

Berättelsen om ”invandrarens” möte med ”det moderna” har som jag beskrivit tidigare uppmärksammats av andra forskare som studerat mediarapporteringen vid denna tid. Hur ska man då förklara intresset för urbanisering, industrialisering och modernisering vid denna tid? Tiden mellan 1945 och 1975 ses av många som höjdpunkten för ”den svenska modellen”.[228] Det är i slutet av denna epok, karaktäriserad av tillväxt, export, betydande arbetskraftsinvandring, strukturomvandling, miljonprogramsbyggen, verkstadsindustri och politisk samförståndsanda, men också av en ny radikal vänstervåg, som vi går in i 1970-talet.

I valet 1968 kritiserades Socialdemokraterna från vänster för att vara ”kapitalisternas fångar”.[229] Nya radikala vänsterrörelser började ifrågasätta välfärdsbygget på allvar. Från höger fanns sedan tidigare beskyllningen mot Socialdemokraterna för att vilja socialisera Sverige.[230] Under 1970-talet halverades tillväxten, inflationen fördubblades, olje- TEKO- och varvskriserna innebar en ny ekonomisk osäkerhet med stramare statsbudget, och samtidigt ett uppbrott från socialdemokratins långa styre under de ekonomiskt gyllene åren.

I den politiska retoriken under 1970-talet anklagades Socialdemokraterna från höger för att ha skapat ett storskaligt och omänskligt sam-

[228] Se exempelvis Westerberg 2003, Hadenius 2000
[229] Hadenius 2000:135-136
[230] Hadenius 2000:113 Beskrivningar av centrala politiska händelser och debatter, som ligger till grund för mina korta och sammanfattade kontextbeskrivningar hämtas från: Westerberg 2003, Hadenius 2000, Boréus 1994, Borevi 2002, Svallfors 1989 och 1996, Svanberg & Tydén 1992, Nyström 2000, Lindberg 1999, Jonsson 1997, Lewin 1992, Elgán 2001, Almqvist & Glans 2001.

hälle.[231] Stig Hadenius menar att ”det hade vuxit fram ett missnöje med vad som ansågs som socialdemokratisk maktfullkomlighet”.[232] Problemområden som betonades var den överdimensionerade byråkratin, de allt för höga skatterna, miljöförstöringen, industrins strukturproblem, för höga lönekostnader. Kärnkraften som debatterades frekvent under 70-talet stod också som symbol för negativa fenomen som storskalighet, miljöförstöring, centralisering, urbanisering och främlingskap.[233]

Dessa samhällsfenomen kan ses som aspekter av det man kallar moderniseringen. Begreppet modernisering knyts ofta till begrepp som ”rationalisering, effektivisering, förnyelse och användning av ny teknologi”.[234] Moderniteten kopplas också till målrationella tankemönster och till instrumentellt förnuft.[235] Detta kan exempelvis ses i Max Webers teori om hur rationalitetsformer skiljer sig i olika samhällstyper.[236] Det målrationella tänkande och handlande som är det dominerande i det moderna västerländska samhället, och som får människor att handla i egenintresse, uppfattas som kvalitativt skiljt från det värderationella, som var förhärskande i tidigare samhällen, och som innebär att människor handlar enligt traditionella värderingar. Även om moderniseringsbegreppet används på flera olika sätt, och med olika, ofta oförenliga, innebörder, finns det ett tydligt samband: ”modernisering = rationalisering”.[237] Detta samband har enligt Willy Guneriussen ”fått ett slags hegemonisk status i den offentliga politiska diskursen”.[238]

Diskursen om detta rationella moderna samhälle har olika förtecken: dels ses det moderna projektet som en positiv utveckling som ger välstånd och framgång. Man kan se berättelsen om detta goda samhälle som en dominerande diskurs. Men livsstilen i detta moderna har också kritiserats: vanliga drag i moderniseringskritiken är att man ser det moderna som ett ”fullständigt avhumaniserat och främmandegjort samhälle där

[231] Hadenius 2000:163
[232] Hadenius 2000:165
[233] Hadenius 2000:169
[234] Guneriussen 1999:20 Guneriussen betonar också andra sidor av modernitetsbegreppet, vilka ofta har innebörder som går på tvärs mot de jag redovisat och använt i min text (jämför Lindgren 2002).
[235] Guneriussen 1999:21
[236] Weber 1983
[237] Guneriussen 1999:21
[238] Guneriussen 1999:21(min översättning)

människors subjektiva behov, känslor och livskrafter trängs tillbaka av de objektiva systemen".[239] I *Jag heter Stelios* är det denna diskurs om "det modernas" baksidor som kommer till uttryck. I 1960- och 1970-talets Svenska kulturliv tog kritiken mot moderniseringsprocessen såväl formen av kritik från vänsterhåll, som nostalgiska tillbakablickar över ett svunnet harmoniskt samhälle. Anna-Lena Löfgren sjöng nostalgiskt om det goda livet 1967:

> Lyckliga gatan, du finns inte mer
> Du har försvunnit med hela kvarter
> Borta är skratten, Borta är sången
> Högt över marken svävar betongen[240]

Sångtexten berättar om ett samhälle som försvunnit med strukturomvandlingen av stadsmiljöerna. Det antyds här att det var bättre förr. Vänsterradikala Nationalteatern tar upp ett liknande tema, men betonar istället orsaker till strukturomvandlingen.

> Det är vi som asfalterar
> varje gata, varje lekplats, varje gång
> Det är vi som levererar
> teknologiska finesser och betong
> Det är NI som flyttar dit
> men det är VI som håvar in profit[241]

Betongen symboliserar i båda sångtexterna ett nytt samhälle som vuxit fram och som skapar olyckliga isolerade människor. Gemensamt är en nostalgi över något svunnet som ersatts med "betong". Skillnaden är att den första texten refererar till ett gemensamt harmoniskt förflutet, medan den andra texten hänvisar till orättfärdiga maktförhållanden i samhället.

Ytterligare ett exempel på en representation av den omfattande strukturomvandlingen i Sverige vid denna tid är Mastodont-TV-serien

---

[239] Guneriussen 1999:34 (min översättning)
[240] På skivan *Lyckliga gatan* 1967
[241] Nationalteatern profiternas profeter på skivan *Ta det som ett löfte…* 1972

*Hem till byn* som startade i det tidiga 1970-talet[242]. Här konfronteras också storskalighet, flyttpolitik, kyliga stadsmiljöer och alienerade industriarbeten i berättelsen om några landsortsfamiljers förändrade liv i strukturomvandlingens Sverige. Omvandlingen från det traditionella till det moderna var i början av 1970-talet inte i första hand en polarisering mellan moderna svenskar och omoderna invandrare, utan en inomsvensk fråga.

*Jag heter Stelios* kan följaktligen ses som ett inlägg bland många i en tidstypisk kritik av det moderna samhällets baksidor. Många var främmande i det nya folkhemmet. Frågan är vilken betydelse det har för representationen av ”invandraren” vid denna tid att det just är han som konstrueras som den kritiske. Jag har närmat mig den frågan genom att först analysera hur grekerna framställs i relation till svenskarna i filmen.

### *Normala greker och skruvade svenskar*

Grekerna i filmen framställs som komplexa och trovärdiga människor, inte som stereotyper. Eftersom det är en grupp finns möjligheten att skissera högst olika karaktärer, något som filmskaparna också gjort och som förstärker känslan av att dessa greker bara är ”vanliga människor” med förtjänster, fel och brister. Det är den grekiske mannens perspektiv som genomsyrar filmen genom att det är hans liv och tankar som står i centrum. Det är därmed, som i de flesta filmer, en mans perspektiv som visas.

Även om filmen inte gestaltar grekerna på ett generaliserande stereotypiskt sätt finns det vissa egenskaper som skiljer grekiska män från svenska män i filmen: De unga grekiska männen framställs som snygga och attraktiva för kvinnor, till skillnad från svenska män som genomgående gestaltas som motbjudande. Svenska män är strama chefer, eller så gör de fåniga trollkonster: En man med genomsvettigt ansikte berättar för två kvinnor på en fest hur man äter levande maskar i Afrika, samtidigt som han stoppar in maskliknande föda i munnen; kvinnorna ser äcklade ut men definitivt inte roade.

[242] Denna TV-serie, efter manus av Bengt Bratt, visades första gången 1971. Senast visades ett antal avsnitt 2002, och rykten säger att det även under 2004 spelas in nya avsnitt.

Grekiska män visar svenska kvinnor uppskattning och berömmer dem för att vara vackra. Detta framkommer i flera scener: Tomas säger ”tack vackra flicka” till en äldre servitris på krogen när han betalar, Stelios och en av hans grekiska vänner kastar slängkyssar mot två svenska kvinnor när de tankar bilen (kvinnorna ser nollställda ut). Stelios säger till en kund på restaurangen där han jobbar: ”Ni är mycket vacker”. Hon svarar: ”Ja e ja inte”… Filmen återskapar genom dessa sekvenser en i Sverige vanlig diskurs om grekiska män som mer sexuellt intresserade, en diskurs som kan kopplas till västerlandets begärliga/hotande föreställning om den Andre mannens större potens, som Hall beskriver som en följd av att han i diskursen uppfattats som närmare naturen.[243] Detta kan också kopplas till en diskurs om just grekiska mäns karaktäristika i Sverige vid denna tid (när arbetskraftsinvandrade män ofta kallades greker, oavsett var de kom ifrån). Sättet att tilltala och uppmärksamma kvinnor kan också tolkas som en föreställning om de grekiska männens sexism. I filmen framställs både grekiska och svenska män som sexistiska, men på olika sätt.

Medan greker framställs som komplexa människor, gestaltas svenska karaktärer som (negativa) stereotyper.[244] Om man ser svenskar som en överordnad grupp i förhållande till grekerna som grupp kan man påstå att den underordnade gruppen framställs som komplex medan den överordnade gruppen är stereotypiskt framställd. Men bilden av dessa mer eller mindre bisarra svenskar är också en bild man som svensk kan känna igen sig i: Vi blir också utsatta för jobbiga chefer, lärare som idiotförklarar oss, fester där ingen lyssnar på någon annan, och avvisande kärlekspartners. Det är en bild av ett samhälle där maktövergrepp och orättvisor präglar vardagen och där mänskliga relationer inte kan fungera på grund av sakernas tillstånd.

Som sagts tidigare är stereotypisering en del av upprätthållandet av en social och symbolisk ordning som markerar skillnader mellan Vi och Andra. Stereotypisering tenderar att förekomma speciellt i sammanhang där det finns en stor maktojämlikhet. Makt riktas vanligtvis mot under-

[243] Hall 1997
[244] Hall 1997:257

ordnade eller exkluderade grupper, och att stereotypisera dessa grupper skulle således vara ett sätt att markera distans och skillnad i förhållande till dem. Att denna film gör tvärtemot, stereotypiserar de överordnade gör det i mina ögon betydligt lustigare, eftersom det mer är ett slag underifrån mot överheten, än tvärtom, vilket kan ses som ett utmanande av de stereotyper som vanligtvis riktas uppifrån och ner. När den underordnade gruppen tar sig rätt att definiera kategorierna, och gör det på ett annat sätt än den som vanligtvis har definitionsmöjligheten, kan maktrelationer förändras – den underordnade gruppen stärks istället för att ytterligare försvagas. Stereotypiseringen av de överordnade är ett stilgrepp som får konflikterna och maktrelationerna mellan grupperna att bli synliga.

*Konfliktorienterad kritik från vänster*

Filmen representerar samhällets maktrelationer med hänvisning till främst klass- och etniska relationer. Förhållandet mellan den unge greken Stelios och den medelålders svenska kvinnliga restaurangchefen ”Fatty” är ett exempel på detta. ”Fatty” visar sin sexuella lust till Stelios i hans egenskap av att vara ung, man och grek (den sexige greken igen). I en scen försöker hon handgripligen förföra Stelios i samband med en fest. Han vill inte, och när han till sist blir inträngd i ett hörn slår han henne ifrån sig för att komma undan. Detta väcker ilska hos ”Fatty” som ropar argt efter honom när han går: ”

> Stelios! Slår du husmor?! Husmor som varit så snäll mot dig, gett dig en så fin uniform. Sådan fin uniform hade du inte i Grekland. Vill du jag ska ta tillbaka den? Ge den till någon annan? Skulle du vilja det? …usch! …jag skiter i dej förresten, jag skiter i er allihopa, ni är några djävla fnask!

Hon skrattar åt det hela och faller omkull på soffan där hon sedan somnar bland tomglas och spillda drycker, uppenbart berusad. Filmen illustrerar en äldre etablerad person i ett högre samhällsskikt som objektifierar en ung människa längst ner i klasshierarkin, där attraktionen mellan könen sätts i spel och ger objektifieringen sexuella innebörder. Det löjeväckande sätt på vilket hon framställs i filmen (fet, fåfäng och dum) kopplar jag

till att hon (chefen, den mäktigare) genom son könsposition som kvinna ändå är i en underordnad situation i relation till männen.

Vidare handlar denna maktrelation om västerlandets exploatering av de Andra. ”Fatty” gestaltas som en kolonisatör som ser sig som rättmätig ägare till alla ”små greker” hon har som sina anställda, och hon begär deras kroppar såväl när det gäller arbetsinsatserna i företaget som för egen sexuell njutning. Grekerna är hennes slavar, tror hon. Men som kvinna kan hon ändå inte dominera dem helt, utan de kan erbjuda ett motstånd. När ”Fatty” somnat på soffan förnedras hon genom att en grekisk man häller vin över hennes kropp och kläder. Min uppfattning är att ”Fatty” i filmen representerar den exploaterande arbetsgivarsidan, och att det faktum att hon är kvinna har en underordnad roll för det budskap som förmedlas. Hon är kvinna för att Stelios är man, i ett sammanhang där klasskonflikterna tar sig sexualiserade uttryck.[245]

Att filmen har ett politiskt budskap som handlar om det moderna arbetslivets baksidor med maktmissbruk och exploatering av den minst gynnade arbetskraften, och att denna arbetskraft huvudsakligen utgörs av män, tar sig olika uttryck i filmen.[246] När de utländska männen samlas talar de ibland om dessa orättvisor, vissa ser dem medan andra blundar för dem för att slippa konfrontera smärtan. När greken Costas blir av med jobbet diskuterar vännerna detta faktum utifrån olika ståndpunkter:

> Dimitris: Ingen får sparken för ingenting, vi känner honom. Allt han bryr sig om är kläder och att ha roligt. Och alla kvinnor han har, unga som gamla! Inte så konstigt att han förlorar jobbet. Fackföreningar och rättigheter! Vilka rättigheter har han? Han är förskräckligt lat! Ingen känsla för ansvar! [detta sägs i en indignerad ton]

[245] Om chefen hade varit man hade Stelios förmodligen varit kvinna. Jag grundar detta på en heterosexuell norm. Om filmen hade gestaltat Chefen som intresserad av en homosexuell relation skulle det förmodligen medföra en mängd andra komplikationer. I denna film är det exploateringen av den manliga arbetarklassen som betonas, och chefen måste i detta sammanhang följaktligen vara kvinna, när exploateringen tar sig sexuella uttryck.

[246] Detta kan sägas gälla för arbetslivet generellt och historiskt. I filmen är det dock just industrisamhällets relationer mellan arbetare och arbetsgivare som står i centrum.

Tomas: [arg och upprörd] Hur vågar du! Varför är han lat? Därför att han inte är en slav som du? Det är inte första gången en arbetare får sparken för ingenting. Vem är lat? De som jobbar för en bättre framtid eller du? [skrikande] Vakna upp din slav!! Vakna!"

"Invandraren" representerar i filmen främst (den manliga) arbetarklassen generellt, inte någon speciell etnisk del av den. Men att han är någon "utifrån" kan ändå få komplikationer för bilden av "invandraren".

När jag analyserade filmen *Vingar av glas* från år 2000 ställde jag mig kritisk till de diplomatiska beskrivningarna av Sverige som ett diskriminerande land. I den filmen framstår diskriminering som en olycklig omständighet, och man exemplifierar svårigheten att få jobb bland annat genom en hänvisning till små barns svårighet att förstå språk med brytning. Man kan inte anklaga små barn! På så sätt avstår filmen från att konfrontera svenskarna med de problem som drabbar "invandrare", och som har sin grund i det svenska samhället.

*Jag heter Stelios* är allt annat än diplomatisk i sin beskrivning av orsakerna till problemen i Sverige. Filmen konfronterar problemen och väljer således ett konfliktperspektiv istället för att sträva mot konsensus. Jag tolkar detta som ett uttryck för styrkan hos tidens vänsterrörelse. 1970-talet karaktäriserades av olika konfronterande sociala rörelser, och filmen kan sägas ge uttryck för de tankar om klasskonflikter som var en central del av motdiskursen vid denna tid.

Men är min tolkning av filmens kritik mot "det svenska" den enda rimliga? De samtida filmkritikerna reagerade på olika sätt inför det stereotypiserande och kritiserande sättet att framställa svenskarna. Någon uttryckte att "…det vi ser är inte uppmuntrande men lärorikt".[247] Några andra såg mer kritiskt på bilden av svenskarna: "…Betydligt fattigare på nyanser och mer schablonartad är emellertid beskrivningen av svenskarna".[248] "…filmens alla svenskar på ett undantag är grovt karikerade."[249]

[247] Lasse Bergström citerad i svensk filmografi. Jag vill här understryka att jag inte genomfört en systematisk studie av pressreaktionerna (vilket var fallet med filmerna från år 2000). De citat jag här refererar presenteras i och har valts ut av svensk filmografi som är den källa jag utgår från. Mitt syfte är inte att redovisa en balanserad och komplett redogörelse av pressreaktionerna, utan endast att ge några olika infallsvinklar från den aktuella tiden.
[248] Monica Tunbäck-Hansson citerad i svensk filmografi.

Man kan som synes reagera olika på detta sätt att sticka ut hakan och kritisera ”det svenska”. Känner man mer sympati för ”invandraren” om han kommer hit och kritiserar Oss eller tolkar man det som att det bara är en överdrift och att han inte har förstått hur samhället fungerar här, och att han därigenom uppfattar det som sämre än det är. Genom att det just är ”invandraren” som påvisar det svenska samhällets dåliga sidor (genom att vara huvudperson med en alternativ livsstil), kan just dessa misstankar om hans okunskap *också* framstå som en rimlig förklaring till filmens karikerade bild av samhället. Sett från den synvinkeln finns det en risk att ”invandraren” inte främst uppfattas som sunt och rimligt kritisk, utan som okunnig och oförstående, och därmed som att han inte passar in här, då han aldrig kan bli som Oss. Filmslutet tyder också på detta: ”Invandrarna” i denna film förändrar ingenting. De blandar sig egentligen inte i de svenska angelägenheterna, utan drar sig istället tillbaka för att leva med de sina i en egen enklav.

*Kvinnorna, frigörelsekampen och motståndet mot ”det moderna”*

De grekiska kvinnorna har marginella roller i filmen. De som ändå finns med framställs liksom de grekiska männen på ett trovärdigt vis som hyggliga människor. De sköter hushållet och männens behov, men har också tagit steget ut i arbetslivet och arbetar på fabriksgolvet sida vid sida med männen.

Till skillnad från de grekiska kvinnorna framställs de svenska kvinnorna i filmen som självsäkra, kyliga, nonchalanta personer som tar för sig såväl i samhället som sexuellt. När Stelios efter en fest lägger sin kavaj och armen runt en kvinna som han hoppas inleda en romans med säger hon: ”Vad är det med dig? Kan du inte stå själv? Är du för full”. Den kvinna Stelios följer med hem en natt vill gärna ligga med honom, men på morgonen vill hon att han ska gå. Hon skrattar honom rakt i ansiktet när han bedyrar henne sin kärlek.

[249] Ulla Swedberg citerad i svensk filmografi.

Kvinnornas livssituation och familjernas struktur förändrades kraftigt under 1950- och 1960-talen.[250] Tidigare hade mannen rollen som familjeförsörjare medan kvinnas roll var att sköta hem och barn. Under 60- och 70-talet efterfrågades kvinnlig arbetskraft i den offentliga sektorn, och under samma tid integrerades allt fler kvinnor i lönearbete. Också skilsmässorna ökade under denna tid.[251]

> Dessa förändringar fick konsekvenser för de samhälleliga uppfattningarna av kvinnoroller och mansroller, av kvinnlighet och manlighet och inte minst stora konsekvenser för kvinnornas egen självuppfattning och identitet.[252]

I samband med denna tid av förändrade familjmönster, och i anslutning till den allmänna radikaliseringen åren kring ’68 uppstod den nya kvinnorörelsen.[253] Debatten om könsrollerna tog fart och rörelsen väckte frågor omkring exempelvis abort, daghemsplatser, kvinnors låga löner och deltidsarbete. Kopplingen till socialismens ideal var tydlig och man talade om ”det dubbla förtrycket i hemmet och på jobbet”.[254] Grupp 8 ansåg att ”kvinnorna lever under ett dubbelt förtryck. På arbetsmarknaden har de de sämsta och sämst betalda jobben. I hemmen är de ekonomiskt beroende av männen”.[255] Det sena 1960-talet var en dramatisk period av stor politisk aktivitet, vilket som jag beskrivit tidigare kommer till uttryck i *Jag heter Stelios* genom betoningen på klassrelaterade konflikter i arbetslivet. Kvinnorörelsens kamp och den socialistiska kampen (arbetande män mot exploaterande arbetsgivare) förenas dock inte i filmen.

Filmens nostalgiska och konservativa förhållningssätt till kvinnorollen är intressant i relation till filmens tydliga ställningstagande för de lägre klasserna. I filmen representerar de grekiska männen arbetarklassens män generellt. Det är uppenbart att solidariteten med (den manliga)

---

[250] Elgán 2001:6
[251] Elgán 2001:7
[252] Elgán 2001:7
[253] Kvinnorörelsen är dock inte en ny företeelse utan en som har rötter minst hundra år tillbaka. Tillägget ”nya” betecknar inom kvinnorörelsens historia den ökade intensitet när det gäller engagemang i kvinnofrågor som uppstod i slutet av 1960-talet. Grupp 8 är en central gruppering från denna tid. Se Elgán 2001, Thorgren 2004
[254] Elgán 2001:13 Citatet avser ett centralt slagord från Gupp 8 refererat i Dagens Nyheter 26/2 1969
[255] Elgán 2001:6 Grupp 8 citerade i Dagens Nyheter 26/4 1970

arbetarklassen inte sträcker sig till kvinnornas situation. Det kyliga samhället i filmen framställs delvis som en konsekvens av att de svenska kvinnorna (på grund av moderniseringens logik) övergivit den ”kvinnliga” rollen som omhändertagande och bärare av ”det känslomässiga” i samhället. Modernitetskritiken riktas som jag beskrivit primärt mot det allt mer rationella. Det emotionella som (i diskursen) karaktäriserar tiden före moderniseringen kan kopplas till såväl det förmoderna som ”det kvinnliga”. I filmen har kvinnorna övergivit (tvingats överge) detta kvinnliga. ”Invandrarna” (män och kvinnor) har dock kvar en fot i den känslomässiga världen.

*Fester och civilisationskritik*

Det vänsterpolitiska budskapet om klassamhällets karaktär samspelar i filmen med kritiska blickar på Sverige och svenskarna. Beskrivningen av den svenska kulturen kontrasteras mot en annan kultur, som i filmen representeras av grekernas traditioner, som de tagit med till Sverige. Tydligast framstår kontrasterna om man jämför filmens två fester:

Den första festen är ett grekiskt dop, en familjehögtid. Den inleds med att en mässande äldre präst med stort skägg häller vatten över en gråtande naken baby i en dopfunt i en kyrka. Rösterna (barnskrikande och prästmässande) ekar i kyrkorummet. I följande scen förflyttas vi till middagen efter dopet. Människor sitter samlade i en ordinär hyreslägenhet runt ett stort bord med mat och dryck. Traditionell grekisk Bouzoukimusik spelas och människorna runt bordet sjunger med och klappar händerna. Några män ställer sig upp och dansar elegant vid bordet. Sång, skratt och glädje uppfyller rummet (barnet har nu slutat gråta). En man ställer ett glas med dryck på huvudet och dansar och klappar händerna taktfast till musiken, utan att spilla. Människorna är vända mot varandra och verkar känna och tycka om varandra.

Den andra festen i filmen är en svensk firmafest i en större fin villa. Redan valet av festtyp är kontrasterande: medan grekerna träffas vid en familjehögtid och den svenska festen är arbetsplatsrelaterad återfinns det diskursiva mönster jag beskrev i samband med analysen av *Vingar av glas*. svenskar = arbetsliv, ”invandrare” = familj. Festdeltagarna, vilka är

arbetskamrater, anställda och chefer, ställer i ordning genom att plocka fram stolar och alkohol. Chefen styr och ställer och ser till att allt blir fixat. Här kopplas hierarkier till det svenska, medan det grekiska dopet samlade alla runt samma bord och på samma nivå. Tidstypisk glättig ”easy-listening-musik” spelas i bakgrunden. Också valen av musik konnoterar tradition (grekiskt) respektive modernitet (svenskt).

Människorna på den svenska festen är spridda i lokalen och det finns inte ett centrum för festen. Även festernas interna koreografi berättar om olikheter mellan det traditionella och det moderna: samlingen runt ett bord konnoterar gemenskap och samhörighet, medan spridda grupper och individer för tankarna till individualism, ensamhet och fragmentisering. Tillbaka till den svenska festen: Vissa dansar, andra pratar med varandra, eller rättare sagt till varandra, eftersom ingen tycks intresserad av vad någon annan säger. En av de äldre grekerna, Tomas, berättar om sitt liv för en svensk kvinna. Hon lyssnar inte intresserat men ler artigt, hon vänder sin kropp bort ifrån honom, tittar i taket ibland och hennes kroppsspråk och ansiktsuttryck är stelt. Han berättar om festerna när han var ung i grekland ”alla var som en stor familj…alla dansade och sjöng”. Det är uppenbart att han inte uppskattar de svenska festerna.

Men den gamle Tomas verkar inte vara den ende som inte har roligt på svenska fester: Skratten är gälla och människorna verkar inte bry sig om varandra, än mindre tycka om varandra. De som inte skrattar tittar kritiskt på med ansikten som uttrycker avsmak eller ledsnad. Människorna på festen (svenskar som greker) speglar (dock på olika sätt) tidsandans känsla av främlingskap inför det moderna samhället.

Anspelningarna på sex på den svenska festen är också många. Chefen, och kvällens värd, ”Fatty”, håller välkomsttal: ”hjärtligt välkomna hit, hoppas att vi får det riktigt trevligt här. Toaletten har vi där, sovrum har vi en trappa upp, fall ni skulle bli trötta”. Deltagarna skrattar och tittar menande på varandra och på henne. Det är uppenbart att hänvisningen till sovrummen inte handlar om att sova. Därefter sjungs ”helan går” och festen är i full gång. Män och kvinnor tafsar på varandra, ofta till synes ointresserade av den andre. Två kvinnor och en man binder en full kvinna vid en stol och börjar klä av henne, samtidigt som hon skrattar oavbrutet. De slutar när hon kräks på dem. De två kvinnorna klär sedan av mannen

naken, under förespeglingar om gruppsex, och låser sedan in honom i ett rum med en sovande kvinna (hon som spydde).

Sexuell lössläppthet på fester kopplas i filmen samman med det svenska medan den grekiska festen går i traditionernas tecken. Avklädningsscenerna i filmes skildring av den svenska festen konnoterar inte främst erotik i bemärkelsen sexuell frihet, utan porr, förnedring och exploatering: människor (”Fatty ”och en av de svenska männen) slickar sig om munnen när de ser någon som lockar deras drifter, vilket får dem att framstå mer som hungriga djur än som människor. Människor kräks, blir fulla, dreglar och sölar ned sig och andra med mat och dryck. Man kan tolka dessa scener som att alkoholen får svenskarnas (genom modernitetens logik) tillbakahållna känslor att komma fram och svämma över när de tappar kontrollen. De tappar helt omdömet eftersom de inte har kontakt med sina känslor, och förvandlas därmed till djur. Grekerna är de enda på festen som fortsätter att uppföra sig mänskligt.

Genomgående i filmen är en kritik mot klassamhällets exploatering. Denna kritik riktas dock inte direkt mot de strukturer som kan antas vara orsaken till detta (moderna) klassamhälle, utan mot människorna i det: Filmen pekar på de kalla kvinnorna och på de otäcka (storstads)svenskarna som lever i detta samhälle. Scenerna från den svenska festen visar upp ett brett spektra av otäcka svenskar, från olika platser på klasstegen. Såväl personer i chefspositioner som andra, deltar i den exploatering av andra människor som skiljer den svenska festen från den grekiska. Man kan, som jag gjort ovan, hävda att kritiken av moderniseringen reduceras till kön (kalla kvinnor) och etnicitet (otäcka svenskar): sociala relationer naturaliseras istället för att framställas som sociala: kritiken av samhället blir till en kritik av kvinnor och svenskhet.

Men kanske är detta ett allt för lättvindigt sätt att tolka filmens budskap. I egenskap av att vara nya (= nyinflyttade från en alternativ kultur) i denna värld kan grekerna se vad ”det moderna” gör med människorna. Svenskarna är däremot allt för integrerade för att se sitt elände. Kanske bör framställningen av de otäcka svenskarna läsas som en Marxistiskt inspirerad illustration som vill belysa de sociala villkorens mänskliga konsekvenser i ett kapitalistiskt samhälle. Begreppet reifikation be-

tecknar inom Marxistiskt språkbruk ett förtingligande av sociala relationer.

> De anonyma relationerna mellan producenter och konsumenter, kapitalägare och arbetare på den kapitalistiska marknaden leder till att dessa framstår som relationer mellan ting, inte som dominans- och underordningsrelationer mellan människor. Människor ses som objekt, och deras värde mäts med deras bytesvärde. [256]

Detta kan kopplas till scenerna från den svenska festen: förtingligandet av främst de unga grekiska männen och de svenska kvinnorna illustrerades genom de olika svenskarnas beteenden jag beskrivit ovan. Man kan således tolka filmen på två motstridiga sätt: dels som att den illustrerar följderna av det kapitalistiska samhällets ”reifiering”. Grekerna finns i detta sammanhang med som en sund kontrast, ännu opåverkade av kapitalismens förtingligande av mänskliga relationer. Alternativt kan man se det som en reproduktion av en kolonial diskurs där grekerna representerar ”de goda vildarna” och svenskarna representerar ”de onda civiliserade.

Mitt syfte är inte att slå fast filmskaparnas intentioner: oavsett vilken intention som står bakom detta sätt att gestalta svenskar respektive greker, kan budskapet tolkas på (minst) dessa två olika sätt. Betraktarens kunskap styr till stor del tolkningen. Huruvida man uppfattar de otäcka svenskarna som offer för kapitalismens ”reifiering” eller som en av naturen annan sort än grekerna beror på vilken förförståelse man har. Även om intentionen är att illustrera förtingligandet i ett kapitalistiskt samhälle kan budskapet tolkas som en etnifiering av ”invandrare” och svenskar genom att de framställs som så olika. Att gestalta ”invandrare” som kontrast till det svenska, där ”invandrarkulturen” kopplas till det traditionella och den svenska kulturen till det moderna kan således leda till tolkningar som ansluter till en kolonial diskurs – oavsett om intentionen är något helt annat.

[256] Sociologiskt lexikon 2001

Jag knöt i samband med analysen av filmen *Vingar av glas* an till den eurocentriska myt som säger att samhället oundvikligen utvecklas från ett traditionellt samhälle till ett modernt sådant. I den filmen framställs det svenska moderna samhället som självklart och i stort sett positivt, i kontrast till de traditioner från mellanöstern som måste lämnas. *Jag heter Stelios* är däremot som jag visat genomgående kritisk till hur människor verkar bli i detta moderna. Det traditionella framställs här som det normala och positiva medan det moderna framställs som avvikande, på gränsen till bisarrt.

Så varför dessa olika diskurser om ”det moderna”? I det tidiga 1970-talet var kritiken mot modernisering och strukturomvandling en del i en levande debatt medan detta inte var fallet i det sena 1990-talet då nyliberalismens ideologi, som säger att vår samhällsutveckling är den enda möjliga, var dominerande, och där kritik mot samhällsformer i debatten riktades mot det man klassade som traditionella samhällen – vilket under denna tid förknippas med den ”muslimska delen” av världen (alltså inte längre Grekland eller Norrland som på 1970-talet).

Jag vill stanna något vid frågan om grekerna kan påstås representera ett tidigare stadium i en utvecklingskedja (vilket jag påstått var fallet i *Vingar av glas*). Flera scener i *Jag heter Stelios* kopplar som jag visat grekerna till tradition och religion och svenskarna till sekulariserad livsstil och modernitet. Men samtidigt har diskursen om det traditionella och det moderna i sig en inbyggd tidsordning som påverkar min analys. Traditionellt uppfattas i diskursen som en självklar föregångare till modernitеten, varför tidsaxelmetaforen infinner sig i hjärnan så fort man tänker på begreppen. Men hur är det egentligen i filmen? Filmen kopplar inte äldre tillbakasträvande män till det traditionella. Inte heller yngre framtidsinriktade kvinnor till det moderna. Grekerna i filmen längtar inte ”bakåt”, utan till ett mer människovänligt liv här och nu. På så sätt skiljer den sig från *Vingar av glas*. Tidslinjemetaforen som var tydlig i Vingar av glas genom sammansmältningen av traditioner och gamla människor och modernitet och de unga återfinns inte i *Jag heter Stelios*.

Grekerna framställs inte som på en annan plats på en tidsaxel, utan bara som på en annan plats (enklav) i ett land där det traditionella och det moderna existerar sida vid sida (men där ändå, enligt tidslinjemetaforen, det traditionella hotas av det moderna). Ett tydligt exempel på hur grekerna i filmen inte nödvändigtvis längtar till Grekland, utan ett traditionellt samhälle i allmänhet, är en scen där två grekiska män vandrar längs en tom regnvåt gata i staden. Den ene mannen sjunger med hög och klar stämma på bruten svenska:

> Kristallen den fina som solen månd skina,
> som stjärnorna blänka i skyn.
> Jag vet en flicka i dygden den fina,
> en flicka i denna byn.
> Min vän, min vän och älskogsblomma!
> Ack, om vi kunde tillsammans komma
> och jag vore vännen din
> och du allra kärestan min!
> Du ädela ros och förgyllande skrin.
>
> Och om jag än fore till världenes ände,
> så ropar mitt hjärta till dig.
> Och om jag än fore till världenes ände,
> så ropar mitt hjärta till dig,
> till dig, min vän och älskogsblomma!
> Ack, om vi kunde tillsammans komma
> och jag vore vännen din
> och du allra kärestan min!
> Du ädela ros och förgyllande skrin.

Sången är en traditionell svensk folksång. Scenen uttrycker såväl en romantisering av det traditionella som en bild av integration. Den svenska folksången med sin gammelsvenska och sångaren med den grekiska brytningen bildar en helhet som berättar om hur vackert Sverige varit och kunde ha varit förutan moderniteten. Sången illustreras med olika klipp från storstaden i kvällsbelysning. Filmens budskap om det moderna samhällets kyla illustreras essentiellt i en kort sekvens där de båda männen betraktar ett skyltfönster, samtidigt som den ene framför den traditionella folksången. I fönstret står två futuristiskt utformade skyltdockor med vit hy (plast) och skarpskurna drag och frisyrer. De framstår som karikatyrer

av den ”blaserade attityden” hos storstadsmänniskan som hon beskrivs av bland annat Georg Simmel[257].

Den kvinnliga dockan är iklädd en vasst skuren jacka som till modellen påminner om en klassisk knuttejacka, men med bredare axlar och rakare linjer. I fönstret ser vi också de båda männens ansikten reflekteras, och deras sorgsna uppsyn visar ingen entusiasm för det de ser. Den futuristiska kalla (och döda) kvinnan i skyltfönstret står i skarp kontrast till sången om den ädla flickan från byn i sången. Kameran sveper sedan över Sergels torg och en skyskrapa med glasfasad mot en svart himmel. I nästföljande scen är Stelios tillbaka i lägenheten tillsammans med en ung grekisk kvinna som nynnande stryker sin mans kläder. Är hon flickan från byn? Jag betraktar filmens romantisering av ”flickan från byn” som en del av den modernitetskritik som var en inomsvensk fråga på 1970-talet.

*Motstridiga diskurser bildar en helhet*

Den samhällskritik som framförs i *Jag heter Stelios* följer, som jag argumenterat för hittills, två huvudspår: kritik mot klassamhället och kritik mot modernitetens följder. I filmen bildar detta en helhet, men man kan också se dessa två kritiska ståndpunkter som uttryck för två motstridiga diskurser. Jag har tolkat kritiken mot klassamhället som en vänsterkritik mot det kapitalistiska systemet.

Den moderniseringskritik som filmen framför och som illustreras med bilderna av det harmoniska traditionella samhället (här i grekisk skrud) och det problematiska i det moderna, ger däremot uttryck för en retorik som vanligtvis kommer från högerhåll. De som studerat politisk argumentation från denna tid menar att berättelsen om det harmoniska och goda folkhemmet, som under denna tid var en dominerande diskurs som delades av olika politiska riktningar, inte nödvändigtvis stod i motsättning till konfliktperspektivet under denna tidsperiod.[258] Det styrande socialdemokratiska partiets dubbla position, som konfliktorienterat klasskampsparti och sammanhållande politisk kraft (med folkhemsideologin

[257] Simmel 1995. Uttrycket är en översättning från tyskans die Blasierheit.
[258] Exempelvis Hadenius 2000, Westerberg 2003

som gemensam beröringspunkt med andra partier och med kapitalets företrädare) är ett exempel på hur dessa till synes motsägelsefulla positioner kunde framställas som en diskursiv enhet vid denna tid.

Det kan tyckas långsökt att påstå att socialdemokratins roll har en så stor inverkan på filmens framställning av ”invandrare” och svenskar. Diskurser regleras och begränsas av olika praktiker, inom vilka vad som får sägas, hur det kan sägas och vilka som får tala, regleras och begränsas.[259] De politiska praktikerna och de olika partiernas ståndpunkter, kan utifrån detta synsätt antas ha betydelse för vad som kan sägas vid en viss tid i ett visst land. Som jag tidigare påstått finns det även en koppling mellan representationen av olika kvinnogrupper (kopplade till etnicitet) och den samtida kvinnorörelsens argument och motstånd.

Analysen av *Jag heter Stelios* visar att flera, ofta motstridiga, diskurser, sammanblandas i filmen och bildar en helhet: När det kapitalistiska samhället kritiseras införlivas sexistiska ståndpunkter med kritiken mot klassrelationerna. Solidariteten med arbetarna längst ner på klasstegen utsträcker sig inte till kvinnorna, utan samspelar i filmen med en sexistisk syn på kvinnornas roll i samhället. Dessa två diskurser kan ses som motstridiga: solidaritet med svaga grupper kan antas vara könsöverskridande, men är inte det i denna film. Vänsterperspektivet och den nostalgiska synen på det traditionella samhället har jag också tolkat som uttryck för två motstridiga ideologiska ståndpunkter (Vänster respektive höger). Nostalgi och sexism är däremot två förenliga diskurser: I påståendet att ”det var bättre förr” kan man lätt införliva diskursen om den traditionella kvinnorollen; ”kvinnorna var bättre förr”.

Som jag visat är det inte bara diskurser som passar ihop inbördes (enligt mina föreställningar om konsistens) som bildar helheten. Motstridiga diskurser kan, trots inbördes motsägelser, finnas där sida vid sida. Detta innebär att det är svårt att påstå att den analyserade filmen framför ett specifikt perspektiv på sakernas tillstånd. Andra diskurser i filmen kan tyda på motsatsen. Som jag konstaterade i förra kapitlet är det vanligt att filmer som ger uttryck för en antirasistiska diskurs reproducerar sexistiska diskurser och att filmer som ställer sig på kvinnans sida reproducerar

[259] Foucault 1993

rasistiska diskurser. Och kanske är det detta som karaktäriserar samtliga filmer i denna avhandling, det vill säga att de innehåller (som jag ser det) motstridiga diskurser. Även filmer som, exempelvis i relation till klass- eller etnicitetsdimensionen, uppvisar ett tydligt rättvisepatos, kan samtidigt, i relation till exempelvis könsdimensionen, reproducera förtryckande dominerande diskurser.

*Kritiken, folkhemmet och främlingens roll i det hela*

Om man då, som jag, antar att filmen egentligen inte handlar om grekisk kultur i kontrast till svensk kultur. Om man antar att den inte handlar om greker och Grekland överhuvudtaget, utan är ett sätt att förhålla sig till tidstypiska interna konfliktlinjer (moderniseringsdebatt och kvinnors frigörelse i detta fall), kan ”det grekiska” ses något vi haft men förlorat. Vad är då detta förlorade? Gemenskap, mänsklighet, känslor, sång och dans, vänskap, kärlek; allt detta som representeras av grekerna och då speciellt i samband med den grekiska festen. Det traditionella samhället med vänskap och traditionella könsroller skulle lika gärna kunna vara en beskrivning av det förlorade folkhem som många i debatten vid denna tid var överens om var en sinnesbild av det goda samhället.

Det flydda folkhemmet hade kanske lika gärna kunnat illustreras med svenska miljöer. Men med hjälp av den (åtråvärda) exotism som följer i spåren av att det är en grekisk kultur som skildras framstår det traditionella i ett romantiskt och nostalgiskt skimmer. Svenska traditioner kan också vara impregnerade av negativa konnotationer som exempelvis förknippandet med (negativ) social kontroll, tråkighet och religionens förbud mot allt roligt (exempelvis sex och alkohol). Genom det exotiska inslaget i bilden av det traditionella samhället är kanske risken mindre för sådana negativa konnotationer.

Hur som helst har man valt att låta grekernas kultur representera det traditionella. Att använda en främling och hans kultur i en berättelse för att illustrera en positivt laddad kontrast till ett modernt samhälle, som tagit en utveckling man ser som negativ, kan därmed ses som ett stilgrepp som förstärker nostalgin; en nostalgi med mindre risk för motargument grundade i betraktarens egna erfarenheter av historien.

Men samtidigt som främlingen egentligen bara representerar kontrasten mot det man kritiserar, återskapas traditionella koloniala föreställningar: främlingen står för tradition i mosats till modernitet, varför den i dikotomin traditionellt/modernt inbyggda tidslinjemetaforen placerar främlingen på ett tidigare utvecklingsstadium. Främlingen representerar också som företrädare för det traditionella ”det känslomässiga” som i sexistiska och koloniala diskurser förknippas med andra grupper än västerlänningar och med ”det kvinnliga”. Sammantaget riskerar stilgreppet ”främlingen som kontrast” att etnifiera denne främling i samband med att han av inbyggd nödvändighet (genom att tvingas vara just kontrast) framställs som annorlunda.

## Frihetens murar – ”var är det försvunna barnet”?

> Människor, varen mänskliga! Det är eder första plikt. Varen mänskliga gentemot alla stånd, alla levnadsåldrar, gentemot allt som tillhör den mänskliga naturen. Finns det väl någon annan vishet än humaniteten? Älsken barndomen, gynnen dess lekar, dess nöjen, dess älskvärda instinkt![260]
>
> *Jean Jaques Rousseau*

FILMEN FRIHETENS MURAR FRÅN 1978 regisserades av Marianne Ahrne som också, tillsammans med Renzo Casali, skrev manus. Även i denna film kommer en främling, en man, till ett kallt Sverige. Sergio från Argentina möter här svenskar som han ej förstår sig på. Liksom Stelios i den förra filmen blir också Sergio besviken på tillståndet i detta nya land som han så småningom upptäcker inte är en särskilt människovänlig plats.

Under förtexterna till filmen hör vi en ung kvinna sjunga, komponerad av en akustisk gitarr. Ett tåg dundrar samtidigt fram i mörkret. I en tågkupé sitter fyra personer: den unga sjungande kvinnan, en ung man som spelar på gitarren, en man i övre meddelåldern med kostym och bister uppsyn, samt Sergio från Argentina. Konduktören öppnar hastigt dörren och säger med auktoritet: ”Det är folk därinne som försöker sova”. Den äldre herren replikerar: ”Just det”. Sergio ler mot de unga musikerna och säger ”Sjung”, varpå den äldre mannen lägger sitt exemplar av tidningen Expressen över huvudet för att försöka komma undan den i hans tycke störande sången. En rubrik på tidningens framsida, som nu ligger som en avrättningshuva över ansiktet på mannen, skriker ut med versaler: ”VAR ÄR DET FÖRSVUNNA BARNET”?

Efter denna två minuter långa inledande sekvens har vi positionerna klara för oss. Den unga människans, barnets, livsglädje är något eftersträvansvärt och mänskligt som denna film hyllar. Kontrasterna i den första sekvensen utgörs av å ena sidan Sergio och de två musicerande ungdomarna, och å den andra sidan av den äldre bistre mannen som ser musik som något som endast stör hans sömn. Sergio kommer till det kalla

[260] Rousseau 1917:68

Sverige och låter oss se hur Sverige med tiden och utvecklingen har stelnat, som ett barn som blivit vuxet.

Även Sergio misslyckas med ett förhållande till en svensk kvinna och även han får jobb på en restaurang där invandrare utnyttjas som lågbetald exploaterad arbetskraft. Andra svenska företeelser han, liksom Stelios, möter är den övertydliga svenskspråksundervisningen, bråkiga svenska ungdomar på gatorna, stela byråkrater och orättvisa chefer. Många detaljer är således tämligen lika mellan dessa två filmer från 1970-talet.

Det Sergio, och de frusna svenskarna, längtar efter är även i denna film högst mänskliga saker: sång och dans, mera tid för varandra, att kunna släppa loss och bryta invanda vardagsrutiner, att mötas, beröra och beröras, att laga mat tillsammans och äta god mat, att våga satsa på sina drömmar. Men det är inte detta som möter Sergio, som vi redan har förstått av filmens första minuter. Istället får han se ett land där ingen har tid att prata, där mödrar inte har tid att ta hand om sina barn, där man arbetar jämt för att göra karriär på bekostnad av familj och vänner, slipstvång och tråkig musik på fisförnäma krogar, självbehärskning, egoism och ointresse för andra människor, samt en känsla av utanförskap som inte bara gäller ”invandraren” utan så gott som alla i detta land.

De människor Sergio möter när han kommer hit ser inte på honom och vill inte hjälpa honom. Ständigt möts han av det vresiga svaret: ”jag har inte tid!” Ändå lyckas han skaffa sig ett liv i Sverige, tillsammans med svenska Anita och hennes dotter Katja. Under tiden med dem förändras deras liv. Sergio har påmint Anita om att det finns viktigare saker i livet än arbete och karriär – dottern till exempel.

I en känslomässigt laddad scen i slutet av filmen ska barnet åter skickas ”hem” till mormor. Flickan blir ledsen och springer ut på gården. Sergio kallar Anita för ett ”kräk” och går ner för att trösta barnet. Han står på knä och klappar om flickan när Anita ångrar sig och springer efter. Efter ett bråk med Segio skriker hon ut mellan de ekande stenväggarna: ”gå din väg, gå allihop, jag klarar mig ensam!” Hon faller ned på den snöbelagda marken och gråter i ensamhet. Det är uppenbart att hon inte alls klarar sig ensam. Sergio går med beslutsamma steg med packad resväska bort från huset. Anita skriker efter honom: ”Hjääälp!!” han vänder

om mot henne, och dottern ser dem från fönstret och ropar ”mamma, mamma, mamma!” och rusar sedan ner till dem. Mor och dotter omfamnar gråtande varandra. En förorättad mormor skickas tillbaka. Katja stannar. När de kommit in i lägenheten igen spelar barnet en melodi på en speldosa och sjunger texten till melodin: ”trösta den som gråter, ge den glädjen åter när den hör min sång”.

Men Sergio lämnar ändå Sverige till sist: Han kunde, eller ville inte, leva i det nya kalla landet. I slutscenen går han tillsammans med vännen Karin längs ett fruset vattendrag i Stockholms innerstad. Han säger till henne:

> Jag har varit lycklig här, men också olycklig. Alla har varit lyckliga, tror jag, den sista tiden. Men jag måste ändå ge mig av. Lyckan är inte allt… Jag kan inte leva utan rötter.

Han överräcker en gåva till henne, en bok med blanka blad. Detta kan vara början på den författarkarriär hon drömt om i hela sitt liv. Att man ska satsa på sina drömmar är något han lärt oss frusna svenskar under sin vistelse här. Ett tåg kör på bron över vattendraget och samma melodi som i inledningen tonas upp. De håller om varandra. Det är vinter, men solen skiner över dem, bron och storstaden.

### *Sergio och Carmencita, västerlandets slavar*

Återigen har vi alltså här att göra med en kritik mot det rationaliserade moderna samhället. Klassperspektivet finns där som en del av den systemkritik filmen framför: också här finner man översittande chefer och exploaterade arbetare. Främst handlar det om klass (i bemärkelsen socioekonomisk ojämlikhet) som ett internationellt fenomen, det vill säga västvärldens dominans över fattigare världsdelar och dessas folk. Detta perspektiv framställs mycket tydligt i några sekvenser där Sergio söker arbete på en fin restaurang av klassiskt stadshotellssnitt.

Kameran är riktad mot dörren, från insidan av en lyxig men traditionell restaurang med bordsservering, linnedukar och prydligt klädda människor. Dörren är stor och pampig, det är högt i tag och väggarna är

målade i sobra nyanser. Avmätt instrumentell krogmusik spelas i bakgrunden. Stämningen är lugn och stället utstrålar elegans och lyx. Argentinaren Sergio kommer in genom dörren, men stoppas av en sur hovmästare som påpekar att han inte är rätt klädd, det är nämligen slipstvång och jeansförbud. När Sergio berättar att han är där för att söka jobb hänvisas han tillbaka ut genom den fina dörren, till personalingången. På andra sidan väggen, i restaurangköket, hamnar vi i en annan värld. Stämningen är hetsig och köksarbetarna pratar (och skriker) med varandra på en mängd olika språk till det stressiga arbetet. Diskhögarna är enorma. Det är uppenbart att de tyngsta och minst statusfyllda jobben har tilldelats svarthåriga människor med främmande språk, medan mellanpositionerna (exempelvis hovmästare), innehas av svenska män.

Kontrasten mellan de två miljöerna, inom samma lokalitet, förmedlar en bild av klasskillnader och orättvisa livsvillkor för olika grupper av människor, där vissa kan ta det lugnt och roa sig, medan andra arbetar under dåliga villkor för att serva dem. I nästa klipp är vi åter i den fina restaurangen. En vithårig man i kvintetten på scenen sjunger stelt och välartikulerat, Evert Taubes tango ”Fritiof och Carmencita”, medan välartade människor i fina kläder dansar behärskat.

I Samborombon, en liten by förutan gata
den ligger inte långt från Rio de la Plata,
nästan i kanten av den blåa Atlanten
och med Pampas bakom sig många hundra gröna mil,
dit kom jag ridande en afton i april
för jag ville dansa tango.

Dragspel, fiol och mandolin
hördes från krogen och i salen steg jag in,
där på bänken i mantilj och med en ros vid sin barm
satt den bedårande lilla Carmencita.
Mamman, värdinnan, satt i vrån,
hon tog mitt ridspö, min pistol och min manton.
jag bjöd upp och Carmensita sa:
-Si, gracias, señor, vamos a bailar este tango!

-Carmencita, lilla vän,
håller du utav mig än?
Får jag tala med din pappa och din mamma,
jag vill gifta mig med dej, Carmencita!
-Nej, Don Fritiof Andersson,

kom ej till Samborombon,
om ni hyser andra planer när det gäller mej
än att dansa tango!

”Fritiof och Carmencita” kan utan överdrivet livlig fantasi påstås handla om prostitution (resursstarka mäns njutande av fattiga kvinnors behag) i fattiga länder, i detta fall just Sergios hemland Argentina. På den fina restaurangen i Sverige är förhållandet detsamma: rika vita njuter av fattigas slaveri. Men den Argentinska Carmencita i visan är genom det romantiserade språket förklädd till vacker madonna, och besjungs av en kostymklädd vit(hårig) man, och har därmed inträde i de fina salongerna, till skillnad från den fysiskt verklige Argentinaren Sergio, som förpassas direkt till personalingången.

Dessa sekvenser visar på hur klassperspektivet framträder i filmen. Genom kontrasterandet av den rika världen, representerad av lyxrestaurangen, och den fattiga världen, representerad av restaurangköket vägg i vägg, ges vi en kondenserad visuell upplevelse av denna skillnad genom en så vardaglig miljö som en restaurang och dess självklart tillhörande kök. Utan restaurangkök och låga löner – ingen fin restaurang; utan fattig del av världen med låga löner – ingen rik västvärld.

### *”Jag har inte tid!” Kvinnan som bärare av modernitetens problem*

Vid sidan om detta klassperspektiv, illustrerar också *Frihetens murar* vad detta människofientliga klassamhälle gör med individerna, och individernas sorg över sina förvandlade jag i det svenska samhället står i fokus. Detta tar sig i filmen uttryck som en längtan tillbaka till något ursprungligt. Längtan tillbaka till enkelhet och ursprung är knappast någon tidstypisk tanke för 1970-talet, utan snarare en som aktualiserats då och då genom tiderna efter Rousseaus civilisationskritik i mitten av 1700-talet. I 1970-talets Sverige återfinns dessa tankar i modernitetskritiken som vid denna tid angrep strukturrationalisering och storskalighet. *Frihetens murar* är en vision i Rousseaus anda över hur människor är innerst inne: människorna är instängda i roller som tvingats på dem av samhället, och som de inte mår bra av.

Här finns således åter en koppling till den modernitetsdebatt jag presenterade i den förra analysen, och som kan delas in i myten om framsteget med det moderna, samt motdiskursen, som säger att detta moderna inte är bra för människorna. Liksom i den förra filmen, *Jag heter Stelios*, är det också i denna film motdiskursen som ges en röst. I detta fall blir dock inte människorna förvandlade till ondsinta monster (som svenskarna på festen i *Jag heter Stelios*), utan till plågade själar som upprepar mantrat: ”Jag har inte tid!” En av de första människor Sergio möter i Sverige är en man i en offentlig lokal, kanske tågcentralen, som hetsigt slår på ett flipperspel. Sergio behöver hjälp med en vägbeskrivning, men mannen tittar inte ens upp utan fräser till svar: ”Jag har inte tid!” I en rulltrappa får han genom en brysk tillsägelse lära sig att stå på rätt ställe när en arg stressad människa påpekar för honom: ”Detta är inte någon ståplats!”

Den mest centrala karaktären i filmen, och den som främst representerar den nya stressade människan är Anita, kvinnan som Sergio kommer att leva en tid tillsammans med. Anita jobbar på dagarna som växeltelefonist, ett stressigt arbete i tjänstesektorn. På kvällarna sjunger hon på en krog, för att förverkliga sig själv, och däremellan tränar hon sin sångröst i hemmet. Hennes arbetsvanor och förhållandet till mannen Svante konnoterar manlighet snarare än kvinnlighet. Genom olika markörer och replikväxlingar förstår man som tittare att detta är ett ”modernt” förhållande där kvinnans och mannens traditionella positioner och roller satts ur spel. Anita är den som ges en tydlig arbetslivskoppling, medan Svante går runt i hemmet som en osalig ande, utan att veta riktigt vart han ska ta vägen.

Ett exempel ur filmen: Anita sitter i sitt arbetsrum i hemmet. Ett piano, en gitarr och en vägg med hyllor med LP-skivor i konnoterar professionell musikutövning. Anita övar på ett jazzstycke med hörlurar på och koncentrerar sig på nothäftet. I sångtexten hör vi bland annat: ”…many girls have shown you love, but you push them all aside”. Svante kommer in i rummet, ställer sig på knä bakom henne, vi ser sovrummet i bakgrunden.

| | |
|---|---|
| Svante: | Fortsätt! |
| Anita: | Svante, Jag jobbar |

| | |
|---|---|
| Svante: | Du kan väl vara lite trevlig för det |
| Anita: | Du respekterar aldrig när jag jobbar, jag kan inte koncentrera mig när jag har dig som en klängväxt om halsen, fattar du inte det? |

Svante går in och lägger sig på sängen i sovrummet, synbart besviken över att bli avvisad. Anita går efter honom och sätter sig på sängen.

| | |
|---|---|
| Anita: | Du vi kan inte hålla på så här |
| Svante: | Du bryr dig inte om mig |
| Anita | Jo, men jag måste ju jobba också |

Kopplingen till textraden i sången är tydlig, men förhållandet är omvänt. I sången är det flickorna som blir avvisade av en man, i filmen är det en man som blir avvisad av kvinnan. Detta kan ses som en illustration av förändrade könsroller, men med en negativ innebörd, eftersom ojämlikheten består. Den har bara blivit omkastad, vilket är mycket tydligt om man betänker det motsägelsefulla i Anitas sjungande och handlande. Hon sjunger lidelsefullt om de avvisade flickorna, för att i samma minut skjuta bort sin egen man.

Det är en traditionell mansroll hon spelar här, men i en kvinnas kropp. Svante tycks för övrigt mest vara till besvär: han klarar inte hushållsgöromålen när Anita jobbar och han klarar inte heller av att underhålla hennes dotter så modern får vara ifred. När han försöker roa dottern med trollerikonster tittar hon bara på honom utan att skratta. Om Anita kan sägas stressad i sin nya manliga kvinnoroll kan detta också sägas om Svantes nya kvinnliga mansroll. Han är tydligt obekväm med att förväntas kunna delta i hushållsarbetet och ha en kvinna som ”måste jobba” hela tiden.

Ytterligare exempel på Anitas problematiska situation ser vi när det gäller förhållandet till dottern Katja. Hon bor nämligen inte hemma, utan hos sin mormor på annan ort, eftersom Anita inte har tid att ha hand om henne. I en scen i inledningen sitter Katja hemma vid köksbordet hos sin mor och berättar om mormors gammeldags idéer för modern. Hon säger att hon vill stanna hos mamman, som blir irriterad:

| | |
|---|---|
| Anita: | Men du får ju stanna tills mormor blir frisk! |
| Katja: | Då önskar jag att hon aldrig blir frisk mer! |
| Anita: | Katja, mormor som är så snäll, hon är ju mycket snällare än jag. |
| Katja: | Det gör inget jag vill i alla fall stanna här. |
| Anita: | [arg] jag kan inte både jobba på dagarna och sjunga på kvällarna, och ta hand om dig också, jag har ju sagt det tusen gånger! |
| Katja: | Men jag kan klara mig själv nu. |
| Anita: | Om du tjatar får du inte komma hit alls! |

När dottern är på besök växlar Anitas humör mellan ilska och irritation och kärleksfylld ånger för att hon behandlar Katja illa. Jag tolkar det som att filmen (trots lynnigheten och ilskan) ställer sig på kvinnans sida. Denna misslyckade moder är tydligt olycklig över situationen, samtidigt som hon inte tycks kunna bryta sig ur sitt tillstånd. Konstruktionen av denna dysfunktionella familjesituation kan tolkas på olika sätt. Dels kan man, som diskuterats ovan, se det som en kritik av ett allt mer stressigt och kallt samhälle där mänskliga känslor och behov trängs undan av moderniseringens rationalitetsiver, som gör att människor inte har tid med det som är viktigt. På så sätt kan man se filmen som en kritik mot modernitetens logik.

Men man kan också uppfatta filmen som en kritik mot den moderna svenska modellen med barnomsorg utanför hemmet, yrkesarbetande mödrar och ”mjukispappor” som blev allt vanligare, och framförallt mer omtvistad, under 1970-talet. Att dubbelarbetet var ett problem artikulerades av den samtida kvinnorörelsen på 1970-talet, som krävde ökat stöd från samhället i form av tillgång till gratis daghem för alla.[261] Men i *Frihetens murar* är det inte gratis barnomsorg som framställs som problemets lösning utan att mödrarna släpper fram sina moderskänslor och tar bättre hand om barnen.

Filmen tar alltså ställning för kvinnans problematiska situation men föreslår en helt annan lösning på problemet än vad kvinnorörelsen (exempelvis Grupp 8) gjorde vid samma tid. Detta kan kopplas till olika sorters feminismer. Begreppen likhetsfeminism och särartsfeminism

[261] Elgán 2001

fångar upp dessa olika synsätt på kvinnokampen.[262] Även om båda feminismtyperna är enade om att kvinnors situation inte bör vara sämre än männens, har de olika uppfattningar om vad som är bra för kvinnorna, ibland med hänvisning till hur kvinnor och män ”är”. Särartsfeminister hänvisar ofta till könens olikheter för att legitimera sina ståndpunkter. Likhetsfeministerna ser män och kvinnor som i grunden lika, och de antas därför ha samma behov och önskemål som dessa. När Grupp 8 demonstrerade för daghem kan det ses som ett uttryck för en likhetsfeministisk ståndpunkt; kvinnor antas vilja samma saker som män.

*Frihetens murars* sätt att gestalta kvinnan som om hon (egentligen, bara man visar henne det) otrivs i det moderna samhällslivet, tyder istället på en särartsfeministisk ståndpunkt. Porträttet av Anita, som splittrad mellan sin önskan att förverkliga sig själv och att vara en god moder kan ses som en (likhetsfeministisk) gestaltning av visionen om att kvinnor och män bör leva lika. Anita visar med all tydlighet att denna vision inte är en rimlig sådan. Den lösning som filmen förespråkar kan därmed sägas vara i linje med en särartsfeministisk ståndpunkt.

Att familjen i *Frihetens murar* misslyckas med det svenska samhällets stipulerade levnadsform med kvinnor i arbetlivet, och mår så dåligt av det, kan således tolkas som ett påstående att de olika könen inte kan passas in i en icketraditionell modell, eftersom de har vissa inneboende egenskaper som inte klarar av ett förändrat levnadsmönster. Kvinnan Anitas vredesutbrott och känslokyla uttrycker, sett ur detta perspektiv, förtryckta moderskänslor. Mannen Svantes fumlighet i köket och med barnet visar på motsvarande sätt hur fel han som man är i denna ”kvinnliga” miljö.

Man kan också hävda att filmen fördömer kvinnorna för att de har dragit sig tillbaka från sina familjeförpliktelser. Anita tvingas inte bara till dubbelarbete på grund av det moderna samhällets logik; hon väljer dessutom att förverkliga sig själv genom att sjunga på kvällarna. Detta tyder mer på egoism än påtvingad nödvändighet. Sett ur detta perspektiv visar filmen inte den medkänsla med kvinnans problematiska situation som jag hävdat tidigare i analysen.

---

[262] Se exempelvis Freedman 2003, Björk 1996, Gemzöe 2002, Ljung i Månsson (red) 1998

I *Jag heter Stelios* skildras kvinnorna som bifigurer. Omvårdande och ”snälla” kvinnor framstår som önskvärda och svenska ”stygga” kvinnor som osympatiska. Sammantaget är det dock ett klassperspektiv på orättvisa maktrelationer som står i centrum, samtidigt som ett likhetsfeministiskt perspektiv kritiseras genom att filmen sympatiserar med de traditionella kvinnorollerna. Filmen kan därmed påstås vara antifeministisk i den mening jag diskuterat 1970-talets nya kvinnorörelse. *Frihetens murar* skiljer sig från denna ståndpunkt genom att sätta de plågade svenska kvinnornas situation i fokus. Den (särarts)feministiska ståndpunkt som framförs här kan dock också påstås följa samma mönster genom att också den framför budskapet att kvinnor gör sig bäst som distributörer av känslor och som mödrar.

I *Frihetens murar* visas inte det ointresse för hur kvinnorna mår och vad de vill, som karaktäriserar den förra filmen. Istället står kvinnans otrivsel i det moderna i centrum för modernitetskritiken i denna film, och kvinnorna representerar således det som gått snett i detta samhälle. Som kvinnor har de ett ansvar för ”det känslomässiga” i samhället, men detta är en uppgift som de svikit samtidigt som de lämnat hemmen för arbetslivet.

Vill man tolka detta lite tillspetsat kan man se det som att kvinnorna anklagas för att det går åt skogen (bildligt men inte bokstavligt) med samhället. Istället för att direkt kritisera exploateringen av människor i ett industrialiserat kapitalistiskt samhälle (vilken filmen gör i samband med andra dimensioner än könsdimensionen) görs kvinnorna till skurkar och inte bara offer för det dysfunktionella moderna svenska samhället. Kvinnorna är ytterst medskyldiga till att samhället blivit inhumant genom att de valt att förverkliga sig själva istället för att uppfylla sina plikter som samhällets känslodistributörer.

### *Det försvunna barnet kommer med tåget*

Men så kommer argentinaren Sergio till stan, naturlig och känslig som ett barn. Med lust att leva, sjunga och leka. Han kommer med tåget, samtidigt som barnet Katja (och det för evigt förlorade barnet i den medelålders man som ogillade sången i tågkupén). Barnet som faktisk individ

(Katja) och barnet som princip (Sergio) kommer således samtidigt, men utan att känna varandra, till staden, och sedermera till Anita.

Och de två barnen möts: Sergio möter Katja ute på gården i huset där hennes mor bor, och där han nyss flyttat in i en annan lägenhet. Katja sitter med benen i kors och spelar sorgset på en flöjt: ”den blomstertid nu kommer”: en barnens och skolavslutningarnas sommarsång som berättar om varmare, ljusare tider. Men trädgårdsmöbeln hon sitter på är frusen av snö och is, så den varma melodin står i bjärt kontrast till vinterlandskapet där den spelas. Sergio kommer ut på gården och ser att hon är ledsen. Kontakt uppstår omedelbart och de börjar leka monster och kasta snöboll tillsammans. Sergio har inget av den fumliga tafatthet som den svenske mannen har, han står närmare barnet i sin karaktär. När Sergio så småningom flyttar in hos Anita och Katja lever familjen upp och de tre leker och fantiserar tillsammans: Sergio och Katja som de barn de är, samt den sedermera upptinade yrkeskvinnan Anita.

Sergio framställs således som mycket annorlunda i jämförelse med den svenska mannen och kvinnan. Han sjunger när han lagar mat och cyklar, han är klumpig och river ner saker där han går fram. När han först söker upp sin blivande hyresvärdinna Karin, ser han en lampskärm i lämplig höjd, och kan inte motstå att gunga till den med handen, en handling som tveklöst konnoterar barnslighet: en vuxen människa motstår impulsen att gunga till en lampskärm. Karin lägger märke till hans fumlighet och kommenterar det som om detta var något generellt för vissa typer av människor: ”Jag hade en polack här en gång, bara han gick genom våningen så åkte tavlorna på sned”. Denna kommentar förvånar mig något, är hon rasist eller? Menar hon att alla ”invandrare” är klumpiga”? Jag lämnar frågan öppen så länge.

Sergio är lekfull, när han promenerar tillsammans med Anita åker han på räcket där andra vuxna går stillsamt i trappan. När han åker skridskor med Anita ramlar han hela tiden och kan inte stå på benen. Att han inte kan åka skridskor kan ses som en naturlig följd av att han är uppväxt i ett varmt land utan is, men samtidigt konnoterar hans fumlighet barnslighet – han framstår som barnet som inte ännu kan stå på benen, Bambi på isen, den nyfödda kalven som för första gången försöker resa sig upp.

Karin kommenterar hans väsen när hon och Anita ser honom spela fotboll: ”vad levande han är”.

Sergio är en underbar ”levande” människa, det är ingen tvekan om att det är med Sergio vi (genom filmens sätt att framställa honom) förväntas sympatisera. Men bilden av honom som ett barn kan också kopplas till de rasistiska diskurser som framträdde i samband med kolonialismen. Hall menar att västs idéer om raser och rasskillnader skapades av tre huvudsakliga händelser:[263] Amerikas handel med svarta slavar, Europas kolonisering av Afrika samt efterkrigsmigrationen från tredje världen. Svarta har, enligt de bilder som skapats i samband med dessa händelser, framställts som primitiva, i kontrast mot oss civiliserade i väst. Kolonisationen av Afrika producerade en explosion av populära representationer, bland annat bilden av civiliseringsmissionen som betonade utvecklingen av den store vite upptäckaren och den svarta exotiska människan.[264] Skillnaden mellan Oss och de Andra strukturerades ofta som binära oppositioner:

| Vi i Väst | De andra |
|---|---|
| Civiliserade | Vildar |
| Vuxna | Barn |
| Förnuft | Känsla |
| Kultur | Natur |

Sergio repesenterar barnet i denna rasistiska tankebild. Några ytterligare exempel på hur ”invandrare” förknippas med det barnsliga: På undervisningstimmarna i ”svenska för invandrare” får vi se Sergio tillsammans med flera andra ”invandrare” som i klassrummet beter sig som man förväntar sig av en lågstadieklass. De väger på stolarna och sysslar med annat än att lyssna på läraren. Den ende svarte mannen i filmen är en glad afrikan med öppen mun som i brokiga kläder spelar på sina trummor till rytmisk musik. Hans ansikte är öppet och glatt som ett barns. Men kan man därmed påstå att filmen är rasistisk?

[263] Hall 1997:239
[264] Hall 1997:240

Rasism är enligt Balibar & Wallerstein ett genomgående socialt fenomen vilket inskriver sig självt i olika praktiker som exempelvis våld, förakt, intolerans, förnedring och exploatering, och som kommer till uttryck i diskurser och representationer.

> Rasismen utgör en latent, omedveten, dimension av vår föreställningsvärld, inbäddad i de språkliga kategorier med hjälp av vilka vi definierar och ordnar vår omgivning. På en latent nivå reproduceras alltså rasismen via grundläggande begreppskonstruktioner i en kultur.[265]

Rasism artikuleras kring föreställningen att det Andra är annorlunda (och sekundärt) när det gäller exempelvis namn, hudfärg eller religion. De bilder som skapas av dessa föreställningar är ofta känsloladdade och utgör grogrunden för ett rasistiskt samhälle.[266] Ett exempel på en rasistisk diskurs är den som säger att det är fel att blanda olika folk, att det är viktigt att behålla ”renhet”. En grundpremiss i rasismens diskurs är att den (imaginära) skillnad man beskriver framställs som naturlig och därmed evig och oföränderlig.[267]

En nyare form av rasism, så kallad ny-rasism, kulturrasism eller kulturalism betonar kulturers olikheter istället för rasers.[268] En konsekvens av detta nyare sätt att tänka är att olika folks (föreställda) egenskaper inte längre främst kopplas till naturgivna skillnader utan till kulturella sådana. Konsekvensen av detta nya sätt att betrakta skillnader kan dock vara lika, och förställningen om ”rena” kulturer som ej bör blandas har effektivt assimilerats till det nya sättet att förklara olikheter mellan folkgrupper. Man kan jämställa den traditionella rasismen med kulturalismen eftersom de innehåller samma tankar omkring skillnad, även om de ontologiska förklaringsmodellerna skiljer sig åt.[269]

Frihetens murar tillgriper som jag visat den rasistiska diskursens tanke om skillnad, där dikotomin barn/vuxen förknippas med olika människor. Men det är inte en negativ och sekundär uppfattning om bar-

[265] Eriksson et al 1999:38 Se också Miles 1989 för olika definitioner av rasismbegreppet.
[266] Balibar & Wallerstein 1991:17-18
[267] Hall 1997:245
[268] Se exempelvis Sander 1995 och Balibar & Wallerstein 1991
[269] Sander 1995

net/”invandraren” som förmedlas, utan tvärt om: I flera olika samtal mellan filmens huvudpersoner kommer denna positiva värdering av det barnsliga fram, exempelvis när Anita en kväll i soffan med tända ljus, berättar för Sergio om sin barndom:

> Jag tyckte mycket om min pappa. Han skulle ha velat bli musiker. Han hade så fina händer, och en alldeles klar blick – som ett barn. Men, han nådde aldrig ut med vad han egentligen ville, han kanske inte orkade, kanske han hade inte tillräckligt mycket talang, jag vet inte. I alla fall blev han knäckt, började dricka. Han grät, han kräktes, sluddrade, kröp på alla fyra, det var mest jag som fick ta hand om honom. Jag tror att det jag hatar mest är att se någon jag älskar bli förminskad som människa. Jag önskar så att de ska vara som, som Guds avbild.

Ett annat exempel är en replikväxling mellan Sergio och Anita där de diskuterar detta med vuxenhet:

| | |
|---|---|
| Anita: | Hur är ditt land? |
| Sergio: | Som ett barn, men med mustascher. |
| Anita: | Med mustascher? |
| Sergio: | Vuxna, bara vuxna som alltid varit vuxna |
| Anita: | För mig är inte vuxen ett negativt ord, för mig betyder det bara mogen. |
| Sergio: | Ja, men var mogen är steget före att vara rutten |
| Anita: | Jag har aldrig varit barn. |

Barnet framställs som det positiva och det vuxna som något problematiskt. Å ena sidan kan detta sägas vara en positiv befriande vision över hur människorna borde få vara, men inte får, i det kalla moderna samhället. Å andra sidan tvingas den Andre in i rollen som den outvecklade: barnet är av logisk nödvändighet förstadiet till vuxenhet, och när den Andre används som en metafor för ett tidigare stadium återskapas den rasistiska myten om de Andra som varelser från ett tidigare utvecklingsstadium.

I samband med analyserna av *Vingar av glas* uppmärksammade jag att filmen reproducerar den eurocentriska tidslinjemetaforen, där västvärlden framställs som en mer utvecklad kultur än resten av världen.

Denna tankebild kan i enlighet med mina definitioner betraktas som en del i en kulturrasistisk diskurs. *Frihetens murar* reproducerar inte denna eurocentriska diskurs: bilden av Sergios ursprungskultur framställs inte som traditionell i motsats till det svenska moderna samhället. Snarare förmedlas en kritisk bild av det politiska förtrycket i Argentina. Scenerna från restaurangen tyder också på att filmen kopplar Latinamerikas politiska problem till kolonisatörernas härjningar på kontinenten tidigare i historien. Genom bilderna av de hårt arbetande ”invandrarna” i köket på den fina krogen, och den romantiserande sången om Fritiof och Carmensita, antyds Västs skuld till den orättvisa maktfördelningen i världen.

Jag uppfattar det som att filmen försöker problematisera relationerna mellan olika världsdelar och att den hela tiden ställer sig på de svagas sida i denna internationella konflikt. Filmen undviker således att reproducera eurocentriska (kulturrasistiska) diskurser, men lyckas inte undvika rasistiska sådana. Trots detta sympatiserade med andra delar av världen och människorna i dessa länder, återskapar filmen en essentialistisk bild av ”invandraren”.

Essentialiseringen av olika folkgrupper utsträcker sig också till andra karaktärer i filmen: En latinamerikansk man Sergio möter, försöker locka in honom på den breda vägen genom att erbjuda honom ett olagligt svartjobb, en bild av en stereotypisk ”latinobrottsling” som han ofta framställs i västerländska representationer.[270] I krogköket möter vi finskan Ritva som med heta känslor och otyglad ilska viftar med en stor kniv, den stereotypiska ”finnen” in absurdum.[271] Här får ”finnen med kniven” kanalisera de aggressiva känslor vi alla någon gång känner inför hopplösa arbetsledare. Tydligt i filmen är att samhällsproblemen i Sverige artikuleras av människor ”utifrån”.

Tekniken att visa de problem som existerar i samhället utifrån främlingarnas kritik, är i sig inte något negativt utan ett effektivt sätt att framställa problemen. Men genom att det sätt varpå dessa främlingars reaktioner förknippas med olika gruppers föreställda egenskaper (exempelvis finnar som reagerar på problemen med ilska och knivhot, och latin-

[270] Se exempelvis Berg 2002
[271] Se exempelvis Ågren i Berg et al. (red) 2002

amerikaner som reagerar med att välja den kriminella banan), förstärks dessa stereotypa bilder av de olika etniska grupperna.

*Var är den försvunna kvinnan?*

Så vad gör Sergio, denne barnliknande främling, här i folkhemmet? Är han en urmänniska som kommit tillbaka för att visa oss den sanna mänsklighet vi förlorat? Sett ur ett könsperspektiv kan man hävda att Sergio förkroppsligar, inte bara barnets, utan också kvinnornas princip: han är den som bäst kan ta ansvar för barnet och för ”det känslomässiga” i (den tillfälliga) familjen, egenskaper som brukar förknippas med ”det kvinnliga” och kvinnors roller i en traditionell könsordning. Sergio kan ses som en utsänd missionär som för tillbaka kvinnan till sin sanna plats: i hemmet hos barnen. Kvinnlig- och ickeeuroperisk identitet har ofta sammankopplats i den koloniala diskursen:

> De koloniserade ”feminiserades” – de representerade enligt den rådande föreställningen om kvinnlighet i termer av irrationalitet, känsla, kropp och natur i kontrast till det manliga; rationalitet, förnuft, intellekt och kultur.[272]

I filmen representerar det moderniserade Sverige manlighetens princip, vilket som jag beskrivit också innefattar kvinnorna, som dock tycks må dåligt av det. Sergio kommer hit och representerar kvinnlighetens princip. Är hans roll att som tillfällig gäst visa Oss (svenska kvinnor) denna princip genom att leda Oss, representerade av Anita i filmen, tillbaka till våra ”rätta jag” som distributörer av det känslomässiga i samhället? Sergio förmår Anita att komma tillbaka till sin modersroll och dottern Katja får i slutet av filmen slippa mormor för att istället komma tillbaka till sitt hem och sin mor.

Jag tolkar det som att de försummande kvinnorna tillfälligtvis måste ersättas av ”invandrarmannen” eftersom han som ickevästerländsk tycks vara den ende vuxne som har kontakt med de ”naturliga” känslor som i olika dominerande diskurser förknippas med såväl ”det kvinnliga” som med ”det ickevästerländska”. Sergio är en tillfällig ersättare för den

[272] Eriksson et al 2002:23

”riktiga” kvinna som borde finnas i det folkhemska hemmet för att ta hand om sina barn Men Sergio kan bara fungera som en tillfällig lösning eftersom han inte hör hemma här; som icke tillhörande Andre måste han så småningom lämna landet Hans roll är att ”bota” kvinnorna så att de kan komma tillbaka till sina roller som samhällets omvårdnadsgivare igen.

*Sergio förlöser oss förstelnade i väst*

Sergio (barnet och kvinnan som princip) får frusna svenskar att tina upp och hänge sig åt mänskliga nöjen som att dansa, festa, åka skridskor, skratta och leka. Tillsammans med Katja rotar Sergio igenom en sopcontainer och de gör där en mängd fynd, som exempelvis gamla avlagda kläder. När de kommer hem till Anita klär de tre ut sig i dessa och Anita och Sergio börjar boxas på skoj i de nya fyndkläderna. En central scen där ”upptiningsprocessen” framstår tydligt är den fest som Sergio anordnar för Karin. Han har bakat en tårta och gratulerar henne på hennes födelsedag (vilket det inte är). Sergio får Karin att ringa vännerna för att det ska bli en riktig fest, men ingen av Karins vänner kan komma, de måste jobba dagen efter. Denna scen är ett tydligt exempel på att filmen sympatiserar med Sergios sätt att se på tillvaron. Man kan också tolka det som att han inte har koll på hur samhället fungerar. Visst är han trevlig, men passar han verkligen in här? Filmslutet när Sergio lämnar Sverige tyder på att misstanken är besannad: han passade visst inte in.

Men det blir ändå en fest till slut. Anita och hennes vänner från det jazzband där hon sjunger på kvällarna kommer på den spontanfest Sergio initierade. En etniskt blandad grupp människor, svenskar och andra, släpper loss på golvet i Karins lägenhet, och rytmisk improviserad musik med flöjt, trummor (den glade afrikanen) och gitarr spelas. Människorna på denna fest utstrålar livsglädje och spontanitet. Sergio och Anita blir också kära i varandra denna kväll.

Denna fest kan kontrasteras mot den stela dansen på restaurangen, där alla var välartade och finklädda, men där musiken var stel och ingen rörde sig utanför det förväntade mönstret (traditionell svensk pardans till tangotakt). På Sergios fest dansade alla fritt och improviserat med lek-

fullhet och synbar glädje. Även musikerna kan sägas gestalta denna kontrast: Å ena sidan Kvintetten med den vithårige kostymklädde stillastående äldre sångaren och hans skolade munrörelser och välartikulerade sång; å den andra sidan det improviserande bandet i Karins lägenhet och den glade trumspelande afrikanen med öppen mun, iklädd brokiga färggranna kläder. Med hjälp av ”lite etniskt” finns det hopp i kylan!

Stilgreppet att kontrastera två olika livsstilar (västerländsk och icke västerländsk) genom olika sorters fester känns igen från *Jag heter Stelios*. I *Frihetens murar* är det dock inte lika självklart att se de kontrasterande festerna som en skillnad mellan traditionellt och modernt, där det icke-svenska representerar tradition och det svenska modernitet. Man kan tolka det som att den spontana och improviserade musiken och dansen i Sergios regi representerar ett steg tillbaka till naturen och att tangon på restaurangen representerar ett senare stadium i dansens utveckling.

Men man kan också se det på det motsatta sättet: Tangon på restaurangen kan ses som en (tråkig) svensk traditionell umgängesform, medan den spontana dansen kan ses som modern, i och med att pardansen i ungdomskulturen delvis ersattes med friare individuell dans just vid denna tid (det som under 1970-talet kallades discodans). Båda dimensionerna finns där samtidigt, och kanske ska man se övergången från pardans till fri dans som både ett steg framåt, mot en sannare mänsklighet, och som ett steg tillbaka till naturen. Det finns ju enligt denna films logik heller ingen motsättning däremellan: den sanna mänskligheten är den naturliga.

### *Lyckliga gatan, du finns inte mer*

*Frihetens murar* kan ses som en film med ett positivt humanistiskt budskap: var en människa, lyssna på dina behov, sjung, dansa, älska, var ett barn! Det är också en film som kritiserar den orättvisa maktordningen i världen där vissa människor lever i ekonomiskt välstånd på andras bekostnad. Den kritik som framförs mot det moderna samhällets baksidor riktas delvis, liksom i filmen *Jag heter Stelios*, bakåt, mot något svunnet. Men Frihetens murar kopplar som jag visat inte ”det traditionella” till huvudpersonens bakgrund i en annan kultur, utan till ett svunnet Sverige. Jag vill exemplifiera detta med en scen ur filmen:

Det är kväll och mörkt, en bred bakgata i en storstad lyses upp av gatubelysningen. Husen vid sidan av gatan innehåller parkeringsgarage och andra folktomma verksamheter. Detta är en plats för bilar, inte en plats att möta människor på. Ändå möter Sergio Karin här av en händelse. Hon står mitt i gatan, på en liten refug, och tittar sig vemodigt omkring.

| | |
|---|---|
| Sergio: | Vad gör du här? |
| Karin: | Jag är född här på den här gatan. Ja det var annorlunda då. Jag bodde däruppe. Där borta låg en blomsterhandel, och ett litet café. Måsarna brukade flyga hit från strömmen, men det har de tröttnat på nu. Här hade jag rötter. |
| Sergio: | Du är också immigrant, du är född här, men staden där du föddes finns inte mer. |
| Karin: | Nej det är sant. |

”Lyckliga gatan, du finns inte mer”, sjöng Anna-Lena Löfgren i det sena 60-talet. Den scen jag beskrivit illustrerar denna nostalgiska sång visuellt. Vi ser hur strukturrationalisering och modernitet förvandlat ett levande samhälle till ett omänskligt sådant. Sergios kommentar till Karins rotlöshet beskriver en känsla av att inte höra till, en känsla som inte bara ”invandraren” känner, utan även svenskar (som Karin) som minns hur det en gång var. Det förgångna representeras alltså inte av Sergios kultur, utan av Karins minne av detta förflutna. Sergio passar in i berättelsen med anledning av att han besitter de passande egenskaperna (känslomässighet och barnslighet).

För att sammanfatta: *Frihetens murar* berättar, liksom *Jag heter Stelios*, om ett samhälle med olika problem. Även denna film pekar på negativa följder i det moderniserade Sverige. Också i *Frihetens murar* har främlingen svårt att anpassa sig till folkhemmet Sverige. Och även i denna film utnyttjas tekniken att låta främlingen artikulera problemen. Båda filmerna förefaller fungera som kulturella praktiker, som utifrån ett underifrånperspektiv kritiserar maktstrukturerna i det moderna svenska samhället.

Så långt likheterna. Men som analyserna visat finns det också betydande skillnader mellan filmerna som kan kopplas till de olika, delvis

motstridiga, diskurser de reproducerar (eller inte): den medkänsla med kvinnor, barn, ”invandrare” och fattiga världsdelar som jag menar att *Frihetens murar* förmedlar, står i skarp kontrast till de essentialiserade bilder av människors roller som filmen *samtidigt* förmedlar. Essentialistiska konstruktioner binder människor till eviga och oföränderliga egenskaper och riskerar därför att förtrycka människor som inte passar in i den förutbestämda mallen: kvinnor som inte vill mödra uppfattas som kalla och egoistiska alternativt offer för olyckliga omständigheter som satt deras (förmodade) modersinstinkter ur spel.

Bilden av den Andre som ett barn förmedlar på motsvarande sätt inte bara ett positivt alternativ till den moderna karriärmänniskan, utan också en fördomsfull bild av hur de Andra ”är”, och bilden av den annorlundahet, som kan antas vara en av orsakerna till diskrimineringen av de Andra i samhället, riskerar att förstärkas. Således kan även positiva och inkännande framställningar av människor, genom det sätt på vilka dessa människor gestaltas, medverka till de förtryckande praktiker man kritiserar.

## Ett paradis utan biljard – Luther och det kontinentala

> Jag längtar till Italien, till Italiens sköna land,
> där små citroner gula, de växa uppå strand,
> där näktergalar drilla
> allt uti dalen stilla,
> och snäckorna så röda, de lysa uppå sand.
>
> *Birger Sjöberg*[273]

SERGIO I FRIHETENS MURAR ÅKTE TILLBAKA till det Italien som han såg som det bästa alternativet i sin rotlösa tillvaro. Italien står också i centrum för denna filmanalys. *Ett paradis utan biljard* från 1991 är den kronologiskt sista av filmerna om främlingar som kommer för att arbeta i folkhemmet Sverige som behandlas i denna avhandling. Carlo Barsotti regisserade och skrev manus om en grupp italienare som kom till Sverige för att arbeta i industrin i början av 1950-talet.

Filmens huvudperson är den toskanske ynglingen Giuseppe som kommer till landet i norr som han ryktesvägen hört skulle vara ett paradis. Längtan till Italien är mytomspunnen såväl i Sverige som på andra ställen i Europa. Birger Sjöbergs sångtext slår an tonen för filmen (i mitt huvud, inte i filmmusiken). Genom mitt svenska kulturarv ”vet” jag redan innan filmen börjar att Italien är något ljuvligt och åtråvärt.

I filmens inledande sekvenser ser vi några italienska miljöer. Två sjungande äldre kvinnor tvättar kläder i en utomhusbrunn som ser urgammal ut. Deras kläder, den gamla brunnen och den milda ljussättningen konnoterar svunna tider. Sentimental och vemodig traditionell träblåsmusik slår an tonen av nostalgiska tillbakablickar på något gott men svunnet. En gammal man sitter vid en husvägg och röker. På bordet står en ölflaska. Det är tyst och lugnt – här råder tidlös frid. Fåglar kvittrar, människor träffas på ett café, barn leker på gatan, flickorna hoppar twist och pojkarna spelar fotboll. En lös hund springer över en gata. ”Lyckliga gatan du finns inte mer”: detta förefaller att vara antitesen till scenen där Sergio och Karin i den förra filmen samtalade mitt på en modern svensk gata: I inledningen till *Ett paradis utan biljard* ser vi istället just det

[273] Sjöberg 1929

svunna. En samling människor på en tågstation tar farväl av Giuseppe som med tåget åker till Sverige för att pröva lyckan på den svenska arbetsmarknaden. Scenen antyder att det goda omsjungna Italien har ersatts med något mer problematiskt som driver bort invånarna från landet.

Även denna film inleds således med en tågresa mot det moderniserade Sverige. Giuseppe kliver in i en tågkupé där det sitter en äldre man som förefaller vara en katolsk präst. Han säger till Giuseppe: ”Jag hörde att ni ska åka till Luther” Giuseppe svarar: ”Jag ska först till Milano. Sedan till min vän Franco för att arbeta i Sverige”. Prästen: ”Just det, Luther”. Luther är en välkänd metafor för det kalla, stela, ordningsamma, tråkiga Sverig, eller närmare bestämt för den protestantiska delen av Europa. Att vara präglad av Luther är något som vi tillskriver oss själva och andra i den svenska kulturen när vi är självkritiska och vill ursäkta vår tråkighet eller överdrivna respekt för att följa givna regler.[274] Denna myt om Luthersk ordentlighet och tråkighet slår alltså an tonen för filmen, och man kan redan här ana vart tåget bär. Giuseppe lämnar det varma Italien och gemenskapen, något som manifesteras i inledningsscenerna, där vi bland annat får se Giuseppe spela biljard med vännerna på krogen.

Under tågresan ser vi med Giuseppes ögon genom fönstret hur landskapet förändras och blir allt mer sterilt, ödsligt och kallt, för att till sist vara snötäckt; en resa från syd till nord, från värme till kyla. Gruppen med italienska arbetskraftsinvandrare tas emot i Sverige med högtidlig blåsorkester som hälsar dem välkomna till Sverige genom att spela ”O´sole mio”. Men efter detta väntar, som i de tidigare två filmerna, en rad besvikelser: Svenskarna är tillknäppta och stela, vädret är kallt och mörkt, kaffet smakar dåligt, liksom maten, lönerna stympas av höga skatter och det går inte ens att få ett glas rödvin till maten på krogen om klockan är före 12. I filmens slut finner vi åter Giuseppe på ett tåg, nu på väg hem till Italien. Han säger till vännen Franco som står kvar på perrongen: ”Franco, jag reser. Förlåt Franco, men jag skulle aldrig kunna

[274] Martin Luther är i detta sammanhang en personifiering av de religiösa påbud som han framförde i exempelvis lilla katekesen – en av den svenska kristendomens mest kända texter, som handlar om hur människor bör bete sig gentemot andra, företrädelsevis auktoriteter. I ”hustavlan” (en del av denna skrift) reglerades exempelvis hur makar, föräldrar och barn och husbönder och tjänare skulle förhålla sig till varandra. Att lyda överheten är ett genomgående påbud.

leva här. Jag är för bråkig för att leva på ett så välordnat ställe. Jag är väl en barnunge, men…”

I filmens slutsekvenser ser vi Franco, han som blev kvar, på stamkrogen. Restaurangens olika inredningsstilar i de olika sekvenserna tyder på att det gått en lång tid mellan varje klipp. Franco (med allt gråare tinningar) sitter där och läser nya brev från Giuseppe som nu bor i Italien. Medan Franco tycks leva ensam, berättar Giuseppe i breven om att han gift sig, skaffat barn, och i de sista breven att hans son börjat på universitetet. Den vemodiga musiken från filmens inledning tonas upp, Franco lämnar restaurangen och åker iväg längs en svensk landsväg i sin Volvo. Kameran stiger mot trädtopparna för att sedan blicka ner över ett solbelyst och vackert Italien. Giuseppes berättelser om sonens framgångar i Italien och Francos vemodiga uppsyn säger: Italienare! Stanna hemma!

*Heta italienare och gnälliga svenskar*

Konstruktionen av karaktärerna i denna film skiljer sig från de andra två: I *Jag heter Stelios* var främlingen den vanlige mannen, i ett nytt land med diverse bisarra figurer, i *Frihetens murar* var främlingen ett känsligt barn, bland stela kalla svenskar. *Ett Paradis utan Biljard* framställer italienarna på farsens vis genom överdrivna och skrattframkallande stereotyper. Italienarna i filmen har alla de drag vi är vana att koppla samman med våra fördomar om italienare: de är mycket expressionistiska, de pratar högt, ofta i munnen på varandra, de gestikulerar intensivt och har ofta fysisk kontakt, de åtrår blonda kvinnor, de älskar fotboll, de åropar jungfru Maria, de äter spagetti och dricker vin – jämt, de sjunger kärleksballader i duschen, de drabbas ofta av vredesutbrott och slåss för att lösa konflikter.

Här finns också skillnader inom gruppen italienare: norditalienarna framställs som stela och ordningsamma och har i filmen lätt att anpassa sig till Sverige, medan toscanarna framstår som de ”riktiga” heta italienarna. Min tolkning är att det egentligen inte är indelningen i svenskar och ”invandrare” som står i fokus i filmen utan en indelning i sydlänningar (varma) och nordbor (kalla). Utifrån den indelningen är det logiskt att norditalienarna mer påminner om svenskarna än om toscanarna. De stereotypiska formerna är således mycket uppskruvade och tillspetsade,

varför man kan uppfatta detta sätt att beskriva grupperna som ett sätt att ironiskt driva med fördomarna om italienaren som stereotyp. Genom att det är en film i farsgenren förstår man att detta är en drift med fördomarna om sydlänningar och nordbor.

Även i denna film gestaltar främlingen det barnsliga, naturliga och oförstörda i relation till nordbornas vuxenhet. Giuseppe säger: ”svenskarna förstår en när de är små, det värsta är att de växer upp sedan”. Giuseppe är gestaltad som en sunt skeptisk ung man. Svenskarna och norditalienarna gestaltas däremot som platta och endimensionella, löjliga och omänskliga. Den milanesare som framställs som den löjligaste av de stela norditalienarna är den som påstås vara mest svensk och assimilerad.

Svenskarna i filmen är också de vanliga typerna som vi känner igen från de andra två filmerna: Stela byråkrater, arga frånskilda män, självpåtagna ordningspoliser, ensamstående mammor, stressade storstadsmänniskor. Vi finner här också mattanter som slevar upp en formlös gråbrun sörja (ärtsoppa?), självgodhet, ett evigt tackande, mjölk till maten, pessimister som bara pratar om det dåliga vädret, människor som talar pedagogiskt och övertydligt med främlingarna som vore de barn, lössläppta gifta blondiner som åtrår de heta italienarna samt kyla, snö, renhet och ordning.

Bilden av Sverige och det svenska är till stor del en negativ sådan: huvudpersonen Giuseppe visar förståelse och optimism inför detta nya, trots att han inte gillar det han ser. Konstruktionen av den positive italienaren bör förmodligen främst ses som en kontrast till den gnällighet och pessimism som återfinns hos svenskarna och norditalienarna. I en scen samtalar en svensk arbetare med en italienare i arbetsplatsens omklädningsrum:

> Det är väl typiskt, det har varit fint väder hela veckan. Och så bara för att det är lördag så ska det bli dåligt väder. Du ska få se på måndag när du börjar jobba, då är det fint väder igen.

Eller rättare sagt: den svenske mannen talar till en man som inte förstår vad han säger, men som ändå deltar i samtalet genom att med jämna mellanrum säga ”ja, ja”. Den svenske mannen förstår inte, eller bryr sig

inte om, att han inte blir förstådd, han tycks bara vilja klaga. Italienaren som inte förstår förklarar för Giuseppe att han säger ”ja” för att han vill vara positiv, och att ”ja och nej” är de enda svenska ord han kan. Denna scen illustrerar kärnfullt den negativa gnällighet svenskarna representerar i kontrast mot de positiva italienarna i filmen.

Bilden av de tråkiga svenskarna påminner mycket om Gustav Sundbärgs beskrivning av ”det svenska folklynnet” från 1911: där, liksom i filmen, beskrivs svenskens negativa egenskaper, som exempelvis bristande patriotism och en stark förbudsmentalitet.[275] När Sundbärg skrev sin text handlade det om att försöka förstå emigrationen *från* Sverige (främst till Amerika); *Ett paradis utan biljard* diskuterar däremot det svenska folklynnet som ett problem för människor som vill invandra *till* Sverige. I båda fallen handlar det om att Sverige är ett problematiskt land att leva i, på grund av folkets negativa mentalitet. Den negativa bilden av svensken har således rötter tillbaka långt i tiden, även om den i senare sammanhang ofta kopplas till moderna företeelser som exempelvis folkhemmet. Mer om detta senare.

Återigen har vi alltså att göra med en film som driver med den dominerande gruppen. Liksom när det gäller *Jag heter Stelios* Stereotypiseras den dominerande gruppen, vilket jag tolkar som ett sätt att försöka förändra maktrelationer. Stereotypiseringen av de överordnade kan ses som ett slag underifrån mot överheten. Den underordnade gruppen tycks även i denna film ta sig rätten att definiera kategorierna. Men i *Ett paradis utan biljard* stereotypiseras även gruppen italienare. Även dessa framställs som lustiga och löjeväckande, men till skillnad från svenskarna i filmen även med en viss självdistans och ironi.

Dominerande krafter i det svenska samhället som kritiseras är exempelvis den restriktiva alkoholpolitiken. Men genom att framställa svenskarna som löjeväckande fogliga när det gäller överhetens påbud drabbar kritiken svenskarna, som framstår som orsaken till att påbuden efterlevs. Om inte svenskarna skulle vara så laglydiga skulle förbuden inte kunna fungera. Man kan därför även i detta fall betrakta framställ-

[275] Sundbärg 1911. Se även Qvist i filmhäftet nr 1 1986

ningen av de olika grupperna som att den etnifierar såväl svenskar som ”invandrare”.

Men att tolka filmen på detta allvarliga vis kompliceras av filmens genre. Eftersom filmen är en fars sätts tolkningen delvis ur spel genom formspråket.[276] En fars måste tolkas på ett annat sätt än en verklighetstrogen film. I farsen anspelas det på gemensamt delade föreställningar om olika gruppers (förmodade) egenskaper. Igenkänningen av dessa gruppers karaktärer lockar till skratt, dels på grund av igenkänningen i sig och dels för att karaktärerna framställs i en överdriven eller förvriden form. De stereotypiska karaktärerna i filmen kan därmed tolkas som ett ifrågasättande av svenskars fördomar om italienare och italienarnas fördomar mot svenskar, genom att man med de överdrivna och välbekanta stereotyperna påvisar det absurda med dem. Michael Billig diskuterar humorns roll i representationer genom att anknyta till Sigmund Freuds argument:

> Skämt, liksom drömmar och [freudianska] felsägningar, bär spår av förtryckta begär. Sexuella och aggressiva tankar, vilka är förbjudna i samhället med hänsyn till takt och ton, kan delas som om de inte vore seriöst menade. Humor blir då ett rebelliskt sätt att göra motstånd mot krav på social ordning.[277]

Han betonar alltså det rebelliska draget i olika typer av skämt. Freud som själv var jude publicerade en bok full med judiska skämt där han leker med de stereotypa judeskämten som var vanliga i början av 1900-talet. Billig skiljer mellan *humor som en rebellisk akt* och *humor som ett uttryck för makt*. Han exemplifierar detta med att påvisa skillnaden mellan ett barn som skämtar och driver med föräldrarnas och lärarnas egenskaper. Detta är den rebelliska humorn. När föräldrar skämtar på barnens bekostnad är det däremot att betrakta som ett uttryck för humor som makt. I det senare fallet är skämtaren inte en rebell, utan en konservativ som gör narr av en underordnad i syfte att upprätthålla de befintliga maktrelatio-

[276] Duff (red) 2000
[277] Billig 2002 Min översättning.

nerna och därmed den sociala ordningen.[278] Humor kan i det fall den används på detta sätt påstås ha en djupt konservativ funktion.

Så hur ska man tolka den drift med italienare och svenskar som filmen framställer? Är det en rebellisk humor eller en maktbaserad humor? Det första intrycket är att det är det förstnämnda som gäller. Det är barnens drift med föräldrar och lärare, för att anknyta till Billigs exempel, som genomsyrar filmen. Och liksom Freud berättade judeskämt är det i filmen den egna gruppen man driver med: det är italienare som driver med italienare. Att regissören och manusförfattaren bär ett italienskklingande namn förstärker också denna uppfattning. Det är den lille mannen som skämtar om sig själv och sina överordnade som karaktäriserar filmens användning av humor, vilket gör att man inte känner att man hånar ”invandrare” när man delar skrattet med de skämtande italienarna. Att man skrattar åt svenskarna känns också ganska oproblematiskt, men inte helt, eftersom många av de svenskar vi inbjuds att skratta åt också är sådana som kan sägas vara i en underordnad ställning. Här fastnar skrattet något i halsen. Min känsla är att man skrattar medkännande *med* italienarna men hånfullt *åt* svenskarna. Jag ska komma tillbaka till detta senare i analysen, eftersom det är några andra faktorer som måste analyseras innan jag kan komma vidare med detta.

### *Svenska horor och italienska madonnor*

> Känn hur det känns, en tydlig tendens, folkhemmet skakar
> ställ dig på tå, i varje vrå, står vi och bakar
> mat som är rund, billig och sund, stillar din hunger
> lyssna och hör, flickornas kör, när dom sjunger
>
> Pappa jag vill ha en italienare!
> uppfödd på pizza och pasta
> Pappa jag vill ha en italienare,
> alla andra kan du kasta
>
> *Galenskaparna* [279]

[278] Billig 2002
[279] Sångtext ur *Stinsen brinner* från 1987 av Galenskaparna och After shave

Kvinnor har marginella roller i filmen, men de som finns med åtrår italienarna. Dels finns där den italienska Maria, som iklädd svarta kläder och sjal vinkar av Giuseppe vid tågstationen i inledningen, och som efter hans återresa till Italien blir hans hustru och mor till hans barn. Hon förekommer i bild endast några sekunder i filmen, men det är uppenbart att hennes roll är att vara den som väntar på honom och som han drömmer om när Sverige känns allt för kallt. I Sverige träffar han Eva, en frånskild blond kvinna som bor granne med hans vän, och som han därmed kommer i kontakt med genom att hon öppnar ytterdörren till sin lägenhet när Giuseppe besöker vännen. Hon är uppenbart nyfiken på honom, och när tillfälle ges drar hon in honom i lägenheten, för att dricka kaffe och prata, men också för att slutligen gå in i sovrummet för att älska med honom. Som sin namne i den bibliska mytologin lockar hon mannen att smaka av den förbjudna frukten. Akten avbryts hastigt när hennes före detta man kommer hem till henne och jagar ut den halvklädde Giuseppe genom fönstret (– jagad ut ur Paradiset).

Andra svenska kvinnor i filmen är några gifta blondiner som tillbringade kvällar och nätter i arbetarbarackerna med de italienska arbetarna. De sexuellt frigjorda och otrogna svenska kvinnorna i filmen kontrasteras med de italienska trogna kvinnorna som man gifter sig med. De svenska kvinnorna framställs inte som kalla som i de två tidigare filmerna utan som horor i relation till italienska madonnor som på madonnors vis heter Maria. Observera kvinnonamnens mytologiska laddning: svenska syndiga Evor kontrasteras i filmen med italienska rena Marior. Bilden av svenska lössläppta kvinnor kan kopplas till den vanliga myten om Sverige – den svenska synden. Genom vissa internationellt uppmärksammade svenska filmer har bilden av nakna ”frigjorda” kvinnor spridit sig runt världen och skapat denna myt.

Liksom i *Jag heter Stelios* framställs de utländska männen som sexuellt attraktiva för svenska kvinnor, och de svenska männen blir därmed brädade av de mer spännande, romantiska och heta italienarna, som förför (de därmed otrogna) kvinnorna med god mat, vin, sång, och gitarrspel. I en scen knuffas en svensk man bort från baracken. Han vänder sig mot de italienare som knuffat honom och ropar argt:

> Djävla gipskatter! Jag vet att min fru är därinne alltså, hon kommer hem varenda dag och är full, och jag vet att det är ni som super henne full och utnyttjar henne!

En man från fabriksledningen som den arge äkta mannen beklagar sig för ställer sig dock på italienarnas sida. I analysen av *Jag heter Stelios* påstod jag att det under 1970-talet fanns en myt om grekiska män som mer sexuellt intresserade och attraktiva, en myt som kan kopplas till västerlandets begärliga/hotande föreställning om den Andre mannens större potens,[280] men som också var en uppfattning som var kopplad till just grekiska mäns karaktäristika i Sverige vid denna tid. Även italienaren har i den svenska diskursen setts som en mer sexuellt attraktiv man än den svenske. Galenskaparna sångtext från 1987 som citerades ovan anspelar på denna diskurs. De italienska männens sexuella utstrålning framställs i filmen som såväl löfte som hot: löfte för kvinnorna som i dem kan finna glädje och sexuell njutning och hot mot de svenska männen som blir brädade.

*Kontraster och måltider*

Bilder av fester i olika miljöer har i de analyserade filmerna fungerat som visuella kontraster som visat på kulturskillnader. Att det just är festerna och maten som illustrerar kontrasterna mellan de etniska grupperna ser jag som ett sätt att skapa igenkänning och trovärdighet. Den erfarenhet svenskar har av ”andra kulturer” förknippas ofta med just dessa ingredienser. En förklaring kan vara att det är detta man kommer i kontakt med när man som turist besöker andra länder. Detta kan också vara ett sätt att väcka sympati för den Andres kultur. Som jag argumenterat tidigare är det just den delen man hänvisar till när man talar positivt om integration (i den bemärkelsen att Vi ska ta till oss något från Dem). ”Exotisk” mat har till skillnad från andra ”etniska inslag” (exempelvis religion) en bred acceptans bland den svenska befolkningen; även nazister äter pizza. Kopplingen till mat och fest ser jag således som ett sätt att skapa både trovärdighet och väcka sympati för ”invandrarkulturerna”.

[280] Hall 1997

I Ett *paradis utan biljard* kontrasteras måltider i de olika kulturerna. Här flödar inte alkoholen i de svenska sammanhangen, medan rödvinet minst sagt gör det i de italienska. De svenska måltiderna utspelas dels i personalmatsalen på fabriken (ärtsoppa med mjölk), och dels på en restaurang med vita dukar och servitris i stärkt uniform. Franco bjuder Giuseppe på lunch. Klockan är halv tolv och Franco beställer in två biffstek med lök och en flaska rödvin:

| | |
|---|---|
| Servitris: | Ja vi får tyvärr inte servera vin förrän klockan 12 |
| Franco: | Ja men klockan är ju redan halv tolv? |
| Servitris: | Ja jag är ledsen men jag måste följa direktiven. |

Vid ett bord sitter en ensam man, som ser ut att vara alkoholist, och rycker på axlarna åt italienarna. Han väntar också på att klockan ska bli tolv. Den oskuldsfulle Giuseppe, som inte kan språket misstolkar situationen: ”Va! Har de redan slut på vinet? Serverar de vin till frukost?!” Italienaren Giuseppe förstår inte; han förstår inte svenska för det första, han har ju nyss kommit hit. För det andra förstår han inte de kulturella koderna i Sverige. Man kan uppfatta honom som oskuldsfull, som en sund skeptiker. Men man kan också tolka det som att ”utlänningar” inte hör hemma här eftersom de inte förstår ”vårt” sätt att leva, och därför borde åka ”hem till sig” istället.

Vid ett annat bord sitter fyra äldre människor som blänger surt på italienarna när de blir för högljudda. Vi hör en kyrkklocka svagt i bakgrunden. Klockan är tolv, maten är uppäten. Nu kommer servitrisen in med en flaska vin till Giuseppe och Franco: ”Varsågoda, nu är klockan över tolv.” Lunchen går därmed i otakt, och som (rödvinsuppskattande) betraktare tappar man aptiten. Det är tyst och stilla i restaurangen, och när kameran zoomar bakåt i slutet av sekvensen ser vi att det sitter ensamma män också vid några andra bord.

De italienska måltiderna, som är många i filmen, har en helt annan framtoning. Med hetsigt tal på italienska, ivrigt gestikulerande, flödande vin och serveringsfat med svällande spaghettiportioner, levande ljus, glasklirr, musik, skratt, sång, starka färger och varm ljussättning känns dessa måltidstillfällen mycket annorlunda, och betydligt mer lockande.

Jag räknade dessa sekvenser till sex stycken, varav vissa utspelade sig i den arbetarbarack där italienarna bodde i Sverige, och vissa i Giuseppes drömmar om det goda livet i Italien.

Även i *Ett paradis utan biljard* kan vi således finna skillnader när det gäller umgängesformer kopplade till mat och dryck. Man finner här också kopplingen mellan det svenska (moderna) som kopplas samman med offentliga rum (restauranger och arbetsplatser) och det italienska (traditionella) som kopplas till hem och familj. Även den interna koreografin skiljer sig, på liknande sätt som i *Jag heter Stelios*: På den svenska restaurangen kände människor inte varandra, utan de satt vid spridda bord i en ödslig lokal, en bild som konnoterar ensamhet och fragmentisering. I samband med de italienska måltiderna satt människor samlade runt ett bord, nära tillsammans. Livliga samtal och närhet konnoterar gemenskap, värme, familj.

Det nostalgiska inslaget i filmen är därmed genomgående, på liknande sätt som i de andra två. Men det finns en stor skillnad: medan de andra lika gärna kan påstås handla om det förlorade folkhemmet, som de ickesvenska kulturer de framställer som mer önskvärda och mänskliga, är det tveksamt om detta kan påstås gälla för denna film. Eftersom filmens berättelse utspelar sig under 1950-talet, mitt i folkhemmets storhetstid, ges vi en bild av att detta folkhem inte var så idylliskt egentligen, utan fullt av förtryckande regler och påbud. Folkhemsmyten stärks således inte i denna film, utan ifrågasätts istället. Mer om detta senare.

I de tre filmer jag analyserat hittils, och även i *Vingar av glas* i det förra kapitlet, har måltider och fester centrala platser i filmerna, just genom fungera som illustrationer av kontraster mellan olika kulturer, och ibland också som en potentiell brygga mellan dem. Att det just är företeelser som kan kopplas till det grundläggande mänskliga: reproduktion, mat, familj, som framställs som kontrasterande element, ser jag som att filmerna medverkar till att återskapa dominerande essentaliserande diskurser om olika grupper av människor. Att människor från olika platser har olika förhållanden till det reproduktiva är i sig inget konstigt. Olika länders olika sätt att organisera människors liv har naturligtvis stor inverkan på hur människorna kommer att leva, och på hur de anser att man bör leva. Det jag vill påvisa är frikopplingen från det samhälleliga, och den

direkta kopplingen till det reproduktiva, vilket får människor att framstå som essentiellt olika varandra. Greppet att hänvisa till maten som den igenkännande, överbryggande och sympativäckande kryddan i den Andres kultur, man därmed medverka till en förstärkning av föreställningen om hans annorlundahet.

*Blåställ och högervindar*

Giuseppe längtade efter att tjäna pengar och få en fast anställning (paradis). Villiga blondiner var också en del av drömmen (Evor i paradis). Priset han fick betala var förlusten av hemlandets gemenskap med vännerna (biljard), kärlek, värme, god mat, ett hyfsat jobb, spontanitet, känslor, sång och musik. Han trodde att Sverige var ett paradis, men fann att det var ett paradis utan biljard. Man kan säga att Giuseppe valde kylan, såväl bildligt som bokstavligt, och förlorade värmen, också detta bildligt och bokstavligt. Vill man leva varmt får man betala priset i form av fattigdom och politiskt förtryck, vill man ha säkerhet och pengar får man ett kallt samhälle på köpet.

Denna 1990-tals skildring av bristerna i det svenska samhället har som jag beskrivit flera gemensamma beröringspunkter med de båda 1970-talsfilmerna. Men det finns också skillnader, som kan kopplas till den tidsanda som rådde under högkonjunkturens sena 80-tal. I samband med valet 1982 framträder en mer högerinriktad individualistiskt orienterad retorik i den svenska politiska debatten. Efter en infekterad kärnkraftsdebatt hade det tidigare samförståndet om välfärdssamhällets kvaliteter upphört.[281] Nyliberala idéer om privatisering av sjukhus och skolor och en ny krismedvetenhet hade växt fram. Vänstervågen avtog till förmån för högerargument. Boréus sammanfattar 80-talsandan i inledningen till boken Högervåg:

> Rambo. Satsa på dig själv. Sveriges nationaldag. Bevara Sverige svenskt. Yuppies. Skinheads. Unga manliga studenter med mörk kostym och attachéportfölj. Charmkurser. Uppdragsutbildning. Kultursponsring. Timbro. Hälften kvar. City-akuten. City-universitetet. Skånepartiet. Pysslingen. Näringsli-

[281] Hadenius 2000:172-

vets ekonomifakta. Individuell lönesättning i den offentliga sektorn. 4 oktober. Livets ord. Sverigedemokraterna. Sturegallerian.[282]

Högervågen måste ses i ett internationellt perspektiv; politiker som USA:s Ronald Reagan och Storbritanniens Margret Thatcher hade inflytande även i svensk politik.[283] Avregleringar, lägre skatter, minskad offentlig sektor och privatiseringar var teman i 1980-talets politiska debatter.

*Ett Paradis utan biljard* utspelar sig liksom de andra två filmerna i arbetarmiljö. Blåställ och tunga högljudda maskiner konnoterar arbetarklass. Det är arbetarnas perspektiv som är det centrala, så tillvida att det är arbetarnas miljöer och personer som skildras. Detta kan ses som att filmens berättelse uttrycker ett underifrånperspektiv. Tillsammans med den rebelliska humorn förstärks detta intryck. Men trots arbetarmiljöerna och blåställen speglas också tidens högervindar i filmen. Nedan följer några exempel på replikväxlingar i filmen som illustrerar detta: I en scen får vi se och höra Giuseppe skrika och härja inne på chefens rum för att företaget enligt honom försöker lura honom på halva lönen:

| | |
|---|---|
| Giuseppe: | Jag vill bara ha det jag har rätt till! Inget mer! |
| Chef: | Lugna dig, låt mig förklara. |
| Giuseppe: | Det är inte mycket att förklara, det här talar för sig självt. |

Det visar sig vara nettolönen efter skatt han fått på sitt lönekonto, medan siffrorna på kontraktet var bruttolönen. Här får den känsloutlevande italienaren förkroppsliga den kritik mot höga skatter som kan sägas vara en ganska allmän kritik mot socialdemokratins välde under senare delen av 1900-talet – från såväl socialdemokrater som andra. Under 1980-talet accentuerades denna kritik mot skatterna systematiskt från högerpartierna, med hänvisning till vad ”vanligt folk” (eller ”vanligt fölk” som det kallades på Bert Karlssonsk västgötska) tyckte och tänkte vid denna tid. Beteckningen vanligt folk användes rikligt i samband med högerns argument vid denna tid. Man kan se det som ett sätt att tilltala även människor

[282] Boréus 1994:11
[283] Hadenius 2000:183

som antas gynnas av ett vänsterperspektiv. Genom att hänvisa till ”vanligt folk” legitimerar man sina ståndpunkter genom att påstå att de har en bred förankring. Detta är således främst att betrakta som ett politiskt retoriskt grepp.

Vid ett annat tillfälle får Giuseppe en tillsägelse med hänvisning till hans höga arbetstakt. Han står vid sin maskin och jobbar mycket snabbt och effektivt. Hans vän Franco, som jobbar på samma ställe, ser detta och går fram till honom och ber honom stanna maskinen:

| | |
|---|---|
| Franco: | Giuseppe! Du måste lugna dig. Din medhjälpare hänger inte med. |
| Giuseppe: | Det är min normala takt. |
| Franco: | Du måste lugna takten på ackordet, annars blir de förbannade på dig. |
| Giuseppe: | Vem då? |
| Franco: | Fackföreningsrepresentanten. |
| Giuseppe: | Har du anmält mig till facket? |
| Franco: | Jaja, jag har ordnat det. För om du skulle göra det så… |
| Giuseppe: | Du har väl anmält mig till det kommunistiska va? |
| Franco: | Giuseppe lille, vilket ”kommunistiska”? Här finns bara en enda fackförening. |
| Giuseppe: | [franco har gått, men hans danske medhjälpare lyssnar, utan att förstå språket] Det är ju som i Italien under fascismen! |

Facket framställs här som arbetarnas fiende. Kritiken mot facket, och därmed i förlängningen mot arbetarna själva, illustreras här genom italienarnas klarsyn på hur ett monopol, om än ett fackligt sådant, i likhet med Mussolinis fascistiska välde, alltid är av ondo. Att ”utlänningarna” förstör fackets möjligheter att vara en motkraft mot kapitalistisk exploatering är en gammal diskurs som är aktuell än i dag. Ofta handlar det om en uppfattning om att utländsk arbetskraft dumpar lönerna och gör fackliga avtal omöjliga.

För det kapitalistiska systemet är dessa lågprisarbetare naturligtvis en välkommen tillgång eftersom de kan medverka till att öka vinsten. Och om de dessutom spräcker ackorden (som Giuseppe) ökas vinsten ytterligare. Facket (svenska arbetare) och främlingen (utländska arbetare)

ställs här mot varandra, som varandras fiender: facket hämmar främlingens arbetsglädje och främlingen försämrar fackets förhandlingsposition.[284] Så även om den kritik som kommer fram i denna scen kan tyckas stå på ”den lille mannens” sida med hänvisning till det är han som framför kritiken mot facket, så är det ”den store mannens” ord som kommer ur hans mun, samtidigt som de svenska fackmedlemmarnas fördomar om lönedumpande ”utlänningar” befästs. Därmed positioneras olika ”små män” i opposition till varandra, genom att den italienske arbetskraftsinvandraren görs till bärare av såväl arbetsgivarens kritik mot facklig organisering och arbetarnas kritik mot arbetskraftsinvandrare.

Ytterligare en tidstypisk högerkritik som slår igenom i filmen är den mot den svenska alkoholpolitiken. Restaurangbesöket som beskrevs ovan är ett exempel. Ytterligare ett: Giuseppe äter sin första lunch i personalmatsalen och tittar förundrat på sitt mjölkglas:

| | |
|---|---|
| Giuseppe: | Världen är bra lustig. När jag var liten och älskade mjölk – fanns det inte ens på svarta börsen. Nu, när jag är stor och inte gillar det, måste jag dricka det till lunch! |
| Franco: | Om du vill finns det läsk där borta. Men vin på arbetsplatsen kan du glömma. |
| Giuseppe: | Ja annars höjer ju svenskarna rösten. |
| Franco: | Jaså du kommer ihåg det! |

Även kritiken mot svensk alkoholpolitik kan sägas vara en del av en allmän kritik mot överförmynderi. Men även alkoholpolitiken var en viktig del i 80-talets högerargument, också i detta fall med hänvisning till ”vanligt folk”. Jag påstår inte att människor inte har dessa önskningar om att slippa förmynderi, än mindre att detta förmynderi är något positivt. Min poäng är endast är att visa på hur tidens politiska argumentation finner sin väg in i filmers replikväxlingar, och att det är just högerargumenten som dominerar i denna film från det tidiga 1990-talet, till skillnad från 70-talsfilmen där vänsterns argument dominerade.

[284] Se Ålund & Shierup 1991:31- för en beskrivning av diskursen om arbetskraft ”utifrån”, som resurs alternativt problem.

Jag vill förtydliga detta resonemang på en punkt: det är inte så att vissa argument i sig själva *är* höger eller vänster. Argumenten kan dock placeras in på en höger- respektive vänsterskala i en viss tids politiska retorik, beroende av tidens aktuella politiska positioneringar. Kritiken mot samhällets förmynderi kom under denna tid i Sverige från högerpartierna som en kritik mot det socialdemokratiska styret. Så vad blir då effekten av att människors längtan efter autonomi och kritik mot förmynderi bärs fram av ”invandraren”?

Kan man anta att dessa ”högerargument” diskrediteras eftersom de framförs av en person som genom att inte förstå ”det svenska” inte vet bättre? Om man ser det så kan man hävda att filmen egentligen kritiserar dessa argument och att användandet av den Andre som förespråkare har valts av cyniska skäl: med ett antagande om att vi ser ”invandraren” som oförstående och okunnig och därmed tar för givet att han har fel. Utifrån detta perspektiv kan man hävda att filmen är ett slag *mot* de högerargument som framförs i filmens replikväxlingar och därmed bör ses som att den stärker vänsterns position.

Denna tolkning är dock tveksam om man beaktar *hur* ”invandraren och det svenska framställs i filmen. Eftersom Giuseppe framställs som sympatisk och en person med sunt förnuft, medan svenska arbetare framstår som patetiska och gnälliga, tolkar jag det ändå som en förstärkning av högerargumenten.[285] Men som sagt. Man kan hävda båda dessa tolkningar, beroende av vilken syn man har på ”invandrare” från början.

### *”Invandraren” som den autonome världsmedborgaren*

Sveriges neutralitet under andra världskriget är ännu ett exempel på ett ämne som diskuteras av italienarna i filmen och man deltar därmed i den kritik av det socialdemokratiska regeringen som framförts från höger under denna tid i samband med EU-frågan.

| | |
|---|---|
| Giuseppe: | Men när det var krig, vad gjorde svenskarna då? |
| Franco: | Ingenting. Vad tycker du de skulle ha gjort? De var ju neutrala. |
| Giuseppe: | Norrmännen var ju också neutrala… |

[285] Det vill säga de argument som framfördes av högern i Sverige vid denna tid.

| | |
|---|---|
| Franco: | Men den socialdemokratiska regeringen här lyckades undvika en invasion. |
| Giuseppe: | Hurdå? |
| Franco: | Tja, hur då? Kungen hade kontakt med tyskarna. |
| Giuseppe: | De här svenskarna är ju ena riktiga luringar. Socialisterna regerar, och kungen blinkar åt tyskarna. Det är världskrig överallt och de är neutrala. De är ena riktiga trollkonstnärer! |
| Franco: | Nordens mysterier! |
| Giuseppe: | Och om det blir krig mellan Ryssland och Amerika, vad gör de då? Drar fram en visselpipa och spelar domare? |
| Franco: | Blir det något mer krig så sätter de visselpipan i halsen, tro mig! |

Giuseppes kritik av neutraliteten kan också uppfattas som ett högerargument. Kritiken mot samarbetet med tyskarna är däremot ett klassiskt vänsterargument. Att han är uttalad kommunist vet vi också genom tidigare scener i filmen. Hans kritik mot ”det svenska” är således allt annat än koherent. Hur ska man tolka detta? Ska man uppfatta Giuseppe som en idiot som bara klagar på allt han ser i Sverige, oavsett ideologiska kopplingar? Eller ska man se det som att det är ur dårens mun sanningen talas? Jag ser det senare alternativet som mer rimligt om man tolkar in Giuseppes tankar och beteenden i filmen i övrigt. Han framstås som den autonome världsmedborgaren personifierad; han som han åka runt i världen och plocka godbitarna samtidigt som han tar avstånd från det dåliga. Giuseppe låter inga påbjudna ideologier tvinga in honom i något fack.

Både Sergio i *Frihetens Murar* och Giuseppe i *Ett paradis utan biljard* gestaltas som autonoma världsmedborgare som tycks kunna komma och gå som de själva vill. Hur ska man förklara konstruktionen av den Andre som autonom? Nora Räthzel framhåller i detta sammanhang att människors längtan efter frihet och oberoende ofta kopplas samman med den autonomi den Andre antas besitta. ”Invandrare” antas ha möjlighet att ”korsa gränser lätt, använda de sociala systemen och åka iväg när helst de vill, vilket innebär att de blir sedda som det majoriteten inte är: härskare/härskarinnor över sitt öde”.[286]

[286] Räthzel i The Evens Foundation (red) 2000. Min översättning.

Sergio och Giuseppe i filmerna personifierar just sådana främlingar: de kommer och går som det passar dem, och även om de, liksom andra ”invandrare” i filmerna, exploateras i det svenska arbetslivet, har de möjlighen att resa vidare när de tömt ut möjligheterna på en given plats. Bilden av den frie autonome främlingen i filmerna kan i detta ljus ses som en del av en vanlig diskurs som har sin grund i människors längtan efter ett bättre liv, vilket i diskursen ofta representeras av ”invandraren” som antas besitta detta åtråvärda. Men vad innebär det för vår bild av den Andre att tankebilden om hans förmodade autonomi reproduceras, och att därmed diskursen stärks, genom dessa filmer?

En farhåga man kan ha är att invandringsfientliga argument får vatten på sin kvarn av dessa filmers (positiva) porträtt av ”invandrare”: Kritiken mot invandring och ”invandrare” pekar ofta på att ”invandrare” (oavsett anförda skäl) är lycksökare som kommer till Sverige för att det gynnar deras egenintressen.

*Giuseppe som personifiering av ”den kontinentala livsstilen”*

Den svenska kalla tråkiga livsstilen ställs som sagts i filmen mot den varma kontinentala, en tankebild som är vanlig i svensk nutidshistoria i allmänhet, men som artikulerades extra tydligt före och i samband med EU-omröstningen 1993.[287] Vår svenska längtan efter det kontinentala, fria, förkroppsligas i filmen genom att italienska arbetskraftsinvandrare, som vi förväntas sympatisera med, genomlever vår vardag, med alla dess förmodade brister. Italienarna gestaltar i filmen just den roll som man i den politiska retoriken under denna tid tillskrev ”vanligt folk”, vilka av framför allt högerpolitikerna tillskrevs kritik mot facket, hat mot de höga skatterna och missnöje med den restriktiva alkoholpolitiken. Att italiena-

[287] Se exempelvis Westerberg 2003 för en sammanfattning av den politiska retoriken i samband med EU-omröstningen. Jag vill i detta sammanhang framhålla att EU i sig självt inte är ett högerprojekt. Men i den svenska debatten vid denna tid var det just högerns argument som dominerade i debatten. Den fria rörligheten för arbetskraften och undanröjande av handelshindren för företagen var aspekter som stod i centrum just för den svenska debatten vid denna tid. Se också Elgemyr & Hedlund 1994 för en sammanfattad beskrivning av argumenten för och emot svenskt medlemskap i EU

ren dessutom kritiserar neutralitetspolitiken kan uppfattas som ett direkt ”Ja till EU”argument från högersidan i debatten.[288]

Mitt resonemang låter kanske som en konspirationsteori: Ska man se regissören och manusförfattaren Carlo Barsotti som ett propagandaslagträ i EU-debatten? Den kritik mot den svenska politiken och de argument som framförs ur italienarnas munnar kan endast påstås vara höger- och EU-argument om man sätter in dem i en samtida svensk kontext. I andra länder i Europa har EU snarare varit ett vänsterprojekt. För Italien har det bland annat handlat om att skydda sig mot diverse högerextrema och starka politiska ledare som Mussolini, och numera Berlusconi. Filmens argument mot socialdemokratin kan utifrån ett italienskt perspektiv lika gärna påstås vara sprugna ur rörelser som ligger till vänster om det som i Sverige anses som vänster. Låt säga att det egentligen är argument från vänsterns ytterkant som framförs i filmen. Innebär då det att min (sverigecentrerade) analys är helt felaktig och vansinnig? Frågan leder över till en ideologisk faktor som har en underordnad plats i min studie, men som omöjligen kan hållas på avstånd när det gäller analysen av denna film:

*Diskursen och den ekonomiska makten*

Ett paradis utan biljard var den första film som fick stöd av den då nystartade stödfonden Eurimages.[289] Även filminstitutet och storföretagen Volvo och Eriksson var med och finansierade. När staten finansierar ett filmprojekt kan man hoppas att ambitionen är att inta ett neutralt förhållningssätt till filmernas budskap. När privata intressen finansierar är dock detta inte självklart, utan det är fullt möjligt för privata finansiärer att välja att stödja filmer utan exempelvis antikapitalistiska perspektiv som bilder av exploaterande chefer etc.

Filmen är, liksom alla andra representationsformer, ett ideologiskt slagfält där styrkeförhållandena är olika vid olika tider. Förutom att vissa diskurser dominerar vid vissa tider, på så sätt att exempelvis vänsterperspektiv på sakernas tillstånd var mer gångbara på 1970-talet än på 1990-

[288] Se Westerberg 2003
[289] Svensk filmografi 9. För fakta om Eurimages, se hemsidan på internet www.coe.int

talet och vice versa, beroende av politiska styrkeförhållanden, ser finansieringssituationen också annorlunda ut vid olika tidpunkter. Finansieringen, som i denna studie betraktas som en ideologisk faktor, kan också medverka till att de filmer som visas vid en viss tid framför perspektiv som kan kopplas till vissa tidstypiska diskurser och praktiker, nämligen de som har ett starkt ekonomiskt stöd.

Här kommer vi in på det jag diskuterade i inledningen, med hänvisning till de nutida (läs 2004) populära berättelserna om påstått sanna hedersmord. Hedersmord ligger så att säga i tiden, och publicister förväntar sig att berättelser om sådana går bra att sälja just nu. Därför publicerar man dem. Det finns alltid en mängd berättelser (och därmed skapare av berättelser) att tillgå för dem som vill och har resurser att föra fram dem till en publik. När aktörer (som exempelvis Eurimages och Volvo), vilka har intressen av att svenskarnas uppfattning om EU blir mer positiv, ges möjligheten att finansiera en film där de för dem rätta argumenten förekommer, så gör de det, oavsett argumentens politiska tillhörighet i en annan (i detta fall italiensk) kontext.[290] Som jag skrivit tidigare är ett argument *i sig* aldrig höger eller vänster, utan delar i en större politisk förhandling. Ett italienskt vänsterargument kan fungera som ett svenskt högerargument i en svensk kontext.

Som Stuart Hall framhåller är tolkning av texter inte en oproblematisk process, utan en som är präglad av läsarens förförståelse.[291] Om argumenten i filmen uppfattas som höger eller vänster är därmed en fråga om betraktarens förförståelse. Från min svenska horisont och med min kunskap om politikens olika ståndpunkter och debatter vid olika tider är kopplingen mellan Giuseppes och den svenska högerns klaganden på det socialdemokratiskt präglade landet självklar. För min handledare, som är europé men inte svensk, var det dock mer rimligt att tolka Giuseppe som en man till vänster om den svenska socialdemokratin.[292]

---

[290] Se Hall 1996:129. Hall framhåller här de institutionella strukturernas roll som ”skapare” av meddelanden.

[291] Hall 1996:128-

[292] Min vetskap om regissören Barsottis koppling till nobelpristagaren Dario Fo säger mig också att handledaren förmodligen har rätt. Som jag sagt tidigare vill jag dock i denna studie hålla filmskaparnas politiska uppfattningar på avstånd, i syfte att undvika att tolka deras filmer enligt en förutbestämd mall. Så i konsekvensens namn har jag inte sökt information om dessa personer, utan föredragit att leva i ovisshet därom.

*Den gode ”invandraren”*

Min analys visar att även om *Jag heter Stelios* och *Ett paradis utan biljard* till det yttre påminner väldigt mycket om varandra, är det olika politiska budskap som förs fram i de två filmerna: medan den förra har ett kritiskt klassperspektiv i sin skildring av folkhemmet och slår uppåt i sin kritik av svenskarna, för den senare fram högerpolitiska idéer (*och* vänsterpolitiska sådana i ett annat sammanhang) genom att slå neråt mot de hopplösa svenskarna som finner sig i socialdemokratisk överhöghet.

Den italienare som förkroppsligar främlingen i denna film är ett exempel på ”den gode invandraren”, arbetskraftsinvandraren som av de flesta svenskar, även de med uttalat invandringsfientliga åsikter, ses som mer tillhörande än andra utomnordiska invandrare. De är människor som anses ha tillfört den svenska industrin kunnig och pålitlig arbetskraft liksom de tillfört den svenska matkulturen omtyckta inslag som pizza och pasta. Dessa ”invandrare” används även i dagens (läs 2004) politiska retorik. Högerpartierna hänvisar till dessa ”lyckade invandrare” i sina kampanjer där man förespråkar en styrd och behovsreglerad invandringspolitik (med syftning på våra behov, inte ”invandrarnas”). ”Invandraren” som en god arbetare: positiv, duktig, snabb och billig i drift, används i detta sammanhang som ett slagträ mot svenska arbetare, vilka i sin tur därmed ofta uppfattar denne ”invandrare” som ett hot, mot exempelvis lönebildning och arbetsrätt.

Filmen visar också tydligt på arbetsgivarnas intresse för de utländska arbetarna. De tas emot i Sverige med blåsorkester och limousiner när de anländer. Arbetsgivarrepresentanter har lärt sig språket och en av dem håller tal på knagglig italienska: ”Vår fabrik och Sverige behöver folk som ni. Tack för att ni kommit ända hit – för att göra vår fabrik större – och mer produktiv”.

Jag vill koppla tillbaka till filmens användning av humor. Jag har hävdat att filmen förmedlar en rebellisk humor, ett slag underifrån mot överheten. Men samtidigt finns det en hånfull ton i skämten om svenskar och norditalienare som slår igenom. Om man nu tittar närmare på de svenskar man driver med kan man konstatera att det främst är svenskar i underordnade positioner som framstår som löjliga, och inte bara roliga.

Fabriksledningen framstår som lustig exempelvis när en av cheferna försöker hålla tal på italienska: han uttalar det italienska ordet ”caso” som ”Cazzo”, vilket medför att betydelsen ändras från tillfällighet till manligt könsorgan. Detta under-bältet-skämt är roligt, men knappast hånfullt mot den som säger fel.

Däremot framstår den på vädret klagande arbetaren, den punktliga servitrisen som serverade vinet när maten var uppäten, och de lössläppta kvinnorna som enbart patetiska och löjliga. Att driva med dessa kan påstås vara en drift med överheten, om man tänker sig italienarna som etniskt underordnade. Men som kvinnor och människor i arbetaryrken är dessa också en del av samhällets mer maktlösa personer i relation till exempelvis fabriksledningen och staten. Men ändå skämtar man om ”det svenska” just på deras bekostnad. Jag ser därför inte dessa skämt som rebellisk humor, utan som maktimpregnerad humor.[293] Det vill säga jag menar att dessa skämt fyller en konservativ reproducerande funktion istället för en utmanande funktion. Filmen förmedlar således både dominerande diskurser och motdiskurser i sin användning av humor.

Den maktkamp jag beskriver handlar enligt min tes inte om relationer mellan svenskar och ”invandrare” i första hand, utan om interna maktrelationer, kopplade till den dominans och underordning som karaktäriserar ett kapitalistiskt samhälle. Antagonism mellan arbetsgivare och fackförbund är en intern intressekonflikt, men en som ofta förknippas med ”invandraren”, som i ett arbetsgivarperspektiv är ett löfte om mer effektiv exploatering, men som i ett arbetarperspektiv är ett hot mot befintliga eller önskvärda privilegier.

Konstruktionen av ”den gode invandraren”, som både löfte och hot kommer till uttryck på (minst) två sätt i filmen. För svenska arbetsgivare och kvinnor framställs han som ett löfte: för kvinnorna genom sitt högre attraktionsvärde som älskare, och för arbetsgivarna genom sitt högre attraktionsvärde som billig och effektiv arbetskraft. För svenska män framstår han som ett dubbelt hot: dels genom att han tar deras fruar, och dels genom att han dumpar lönerna och spräcker ackorden.

[293] Billig 2002

Sett i detta sken kan en positiv bild som denna av en attraktiv främling, ”den gode invandraren”, sägas öka (den föreställda) medvetenheten om att han är ett hot, och kanske därmed i förlängningen medverka till ökad fientlighet mot ”invandrare” och invandring. En representation som vid ett första påseende förefaller vara positiv och integrerande, genom att den visar en ”god invandrare”, kan således i stället fungera splittrande, genom att denne ”invandrare” används som en bricka i ett spel som egentligen handlar om interna maktrelationer.

*Det hemska folkhemmet och det sköna Europa*

> Jag vill leva i Europa,
> jag vill älska och sjunga här,
> jag vill skratta och gråta och dansa,
> jag är yr och förlorad och kär,
> när jag tänker på hela Europa
> och på oss som hör hemma här.
>
> *Jan Hammarlund*

Ett paradis utan biljard handlar om en annan tid, 50-talet. Under 70-talet var samtliga politiska riktningar överens om att 50-talet var Sveriges storhetstid, sinnebilden av det goda samhället. Under slutet av 80-talet började dock högern offensivt att ifrågasätta huruvida folkhemmet var så bra egentligen. Från att alla partier varit eniga om att folkhemstanken varit något positivt för Sverige vänder nu högern om i sin uppfattning om denna historiska myt. Hoten anses nu inte längre komma utifrån som tidigare, utan inifrån det egna landet.[294] Detta var en del av en vändning mot Europa: från svensk självtillräcklighet till förakt för det svenska.

Folkhemmet började nu få skulden för de ekonomiska problem som Sverige hade brottats med sedan mitten av 70-talet och som i början av 90-talet eskalerade i en djup ekonomisk kris med stort budgetunderskott och hög arbetslöshet. Folkhemmet är som jag argumenterat för tidigare att betrakta som en myt, ett kollektivt minne, en bild som olika politiska riktningar förhandlar om. I *Ett paradis utan biljard* är det denna

[294] Westerberg 2003:202

nya Europatillvända historieskrivning som gestaltas, genom en koppling till svenskarnas eviga längtan till(baka till) de urgamla traditionernas Italien och den ”kontinentala fria livsstilen”. Men som jag sagt tidigare skiljer sig denna nostalgi från de andra två filmerna, genom att den skildrar den tid som i debatten ses som folkhemmets storhetstid, och detta på ett negativt sätt.

Den ”lyckliga gata” som besjöngs under 70-talet placeras inte i denna film i ett svunnet Sverige (vilket här istället framställs som problematiskt), utan ute i det kontinentala varma Europa, som vi genom att rösta ja till EU skulle komma närmare. Den film som vid ett första påseende förefaller vara mest nostalgisk, genom sin 50-talsinramning, visar sig således vara den enda av de tre filmerna som utmanar den nostalgiska folkhemsmyten. Främlingen används i detta samanhang för att visa oss hur mycket mänskligare och skönare Europa utanför Sverige kan vara.

Filmens titel, *Ett paradis utan biljard,* och Giuseppes och Francos olika val mellan paradiset (det kalla rika Sverige) och biljarden (det varma fattiga Italien) antyder att man måste välja, att man inte kan få allt. Och det är så filmen slutar: de två männen gör var sitt val, och båda saknar de det de valde bort. Sett i en ”Ja till EU- kontext” kan man tolka filmens budskap som ett löfte om att slippa välja: Om man röstar ja till inträde i Europaunionen kan man få allt, såväl italienskt rödvin till lunch, som ett fett svenskt lönekuvert.

”Jag vill leva i Europa…”. Sångtexten som citeras ovan skrevs av Jan Hammarlund, en känd svensk vänsterpoet. När EU-kampanjerna drog igång under det sena 1980-talet spelades hans sång av Ja-sidan för att på ett positivt sätt illustrera den goda Europeiska Gemenskapen. En svensk vänstermans konst användes för att föra fram högerargument i tiden, eller som Hammarlund (i Stuart Halls anda) svarade på frågan om vad politiska visor kan åstadkomma:

> Det beror ju på vem som lyssnar. Sången är lyssnarens egendom, det upptäckte jag när Ja-sidan använde min ”Jag vill leva i Europa” trots att jag röstade nej i både EU- och EMU-valet.[295]

[295] Hammarlund intervjuad i Östgöra Correspondenten 11/10 2003

Ett paradis utan biljard kan ses som en visualisering av den känsla Hammarlunds sång förmedlar. Och oavsett regissören och manusförfattaren Carlo Barsottis inställning i EU-debatten (om han ens har en sådan), är filmen om den positive, arbetsamme och lättrörlige européen Giuseppe, och det gnälliga regelföljande folket i norr, ett utmärkt bidrag till den positiva europabild högern vid denna tid ville sprida till det folkhemska folket.

## Montenegro eller pärlor och svin – en folkhemsk saga

FILMEN MONTENEGRO ELLER PÄRLOR OCH SVIN från 1981 regisserades av Dusan Makavejev, som även svarade för manus.[296] *Montenegro* behandlar, liksom de tre andra filmerna som analyserats i detta kapitel, främlingskap och kontraster. Men känslan av främlingskap projiceras här inte på en man med ett låglöneyrke, utan på en överklasskvinna som bor i ett rikt bostadsområde. Också i *Montenegro* accentueras konstrasten mellan västerlänningar och andra etniska grupper. Jag har valt att kontrastera de tre tidigare filmerna med denna film, på grund av att den liksom dem kan sägas utgöra ett exempel på de skildringar av ”främlingskap i folkhemmet” som var vanliga vid denna tid. Motivet är dock ett annat, genom att det inte är en man som är huvudkaraktär, och genom att det inte är ett kallt Sverige som kontrasteras mot något annat och varmare.

De tre andra filmerna började med en resa, de tre männen kom till Sverige och fick här se tillståndet i västerlandet. *Montenegro* börjar mitt i vardagen. Huvudpersonen, den amerikanska kvinnan Marilyn Jordan ser ut över vattnet från bryggan vid den fashionabla Lidingövillan medan Marianne Faithful i bakgrunden sjunger den suggestiva Ballad of Lucy Jordan:

> The mornin' sun touched lightly on the eyes of Lucy Jordan
> In her white suburban bedroom, in a white suburban town
> As she lay there 'neath the covers, dreaming of a thousand lovers
> 'Til the world turned to orange and the room went spinnin' round
>
> At the age of 37, she realized she'd never ride through Paris
> In a sports car, with the warm wind in her hair
> And she let the phone keep ringin' as she sat there softly singin'

[296] I analysen kommer jag att benämna filmtiteln endast med det första ordet, *Montenegro*, på grund av titelns längd.

Pretty nursery rhymes she'd memorized in her daddy's easy chair

Her husband, he was off to work, and the kids were off to school
And there were oh so many ways for her to spend her day
She could clean the house for hours, or rearrange the flowers
Or run naked down the shady street screaming all the way

Att huvudpersonen har samma efternamn (Jordan) som kvinnan i inledningssången är knappast en tillfällighet, inte heller förnamnet Marilyn vilket får en att tänka på en av västerlandets kvinnliga ikoner – Marilyn Monroe. Kameran är riktad ut mot vattnet. Vågor slår mot stranden, huset är stort och lyxigt, solen går upp och skapar ett rosaskimrande blänk över vattnet. Detta är en drömmiljö och många skulle önska sig att bo på detta vis. Men det är vinter och Marilyn fryser, hon drar upp pälsen över öronen för att värma sig – inte riktigt ett klimat att åka cabriolet i. Sången i bakgrunden handlar om en uttråkad hemmafru som vid 37 års ålder insett att hennes liv kommer att se likadant ut också i fortsättningen, och på Marilyns uttråkade ansiktsuttryck ser det ut som att hon också har kommit till samma insikt. Hennes vardag tycks också i övrigt likna kvinnans i sången.

Efter inledningsscenen får vi se några glimtar ur hennes vardag, som ibland tillbringas på internationella kvinnoklubben, och annars i hemmet med barnen. Tillvaron på kvinnoklubben präglas av flärd och ytlighet, och i den sekvens som visas i inledningen diskuteras kvaliteten på olika typer av pälsar. I hemmet ägnar hon sig åt vanliga hemsysslor som städning och matlagning, tillsammans med dottern Cookie. Men allt tycks inte stå rätt till. När hon bankar ut kalvkotletterna till schnitzlar gör hon det med överdriven frenesi, och eftersom kameran riktas mot hennes slående hand, med dottern i bakgrunden, leds man visuellt till att tro att det i själva verket är dottern hon vill slå på. Dock förstår man inte riktigt varför, eftersom dottern tycks vara en sympatisk person. När schnitzlarna Marilyn lagat till familjen är färdigstekta äter hon själv upp dem, direkt ur stekpannan, och vi börjar nu anta att någonting är mycket fel.

I en annan sekvens i inledningen sätter hon ner en skål med förgiftad mjölk till den nyinköpta hunden, samtidigt som hon råder den att inte

dricka av den. Detta tycks irrationellt speciellt eftersom hon verkar tycka om hunden. Som hundägare börjar jag nu tycka att denna kvinna är riktigt otäck, samtidigt som jag ändå kan känna med henne hur tråkigt och enformigt hennes liv är. Dessutom tänder hon eld på makens sängkläder, när han ligger i sängen. Har hon blivit galen? Detta är den fråga såväl tittarna som hennes make ställer sig i filmens början. Eller är det som klottret på en skolbyggnad i Umeå slår fast: ”Det är friskt att vara sjuk i en sjuk värld”?

Även Marilyn gör så småningom en resa, även om den inte sträcker sig geografiskt längre än till en annan stadsdel. Efter att ha blivit stoppad i tullen, och därmed missat ett plan för en resa utomlands, hamnar Marilyn av en händelse på en bar i ett slumkvarter tillsammans med en grupp till synes fattiga jugoslaviska flyktingar. En man, Alex, erbjuder henne att fixa hennes sko som gått sönder. Det rena prydliga och kliniska i Marilyns överklassvärld kontrasteras i filmen visuellt mot detta mörka och smutsiga slumkvarter, med den illegala krogen Zansibar i centrum. Vilda fester med sång och dans, öppna eldar, svartsprit och helgrillat griskött, slagsmål med spadar och knivar, är vardagen i denna på ytan annorlunda värld av nära umgänge och intensivt leverne. Marilyn verkar i början tycka att detta är en befriande omväxling i hennes vardag.

Kontrasterna mellan det ombonade och tråkiga överklasslivet i Lidingövillan och det fattiga och vilda underklasslivet som skildras i filmen är starka, liksom filmens slut: Marilyn lämnar sin jugoslaviske älskare Montenegro, som hon träffar på baren Zansibar, död på ett golv efter en kärleksnatt, och återvänder till familjen i Lidingövillan. När maken undrar var hon varit berättar hon för honom, och resten av familjen som också sitter runt middagsbordet:

> Ett lamm slaktades
> Två män slogs med kolskyfflar
> Jag räddade livet på en av dem
> Han blev min älskare

Dottern gillar berättelsen, men det är uppenbart att ingen tror henne, och maken Martin förklarar för barnen: ”Mamma blir säkert bättre på ett par

dar". Den gästande doktor Pazardjan frågar om historien har något slut?" Marilyn svarar med berättelsernas stående klyscha: "De levde lyckliga i alla sina dagar". Familjelyckan(?) synes vara återställd, men en textremsa meddelar att den frukt hon bjuder sin familj på är förgiftad. Dödar hon dem? Dödade hon Montenegro? Detta får vi inte svar på. En skylt i slutet meddelar att "historien bygger på verkliga händelser", men efter att ha sett en film med många absurda situationer känner man sig tveksam till sanningshalten i detta. Snarare framstår det som en ironisk variant på texten "filmens likheter med verkliga händelser och personer är rena tillfälligheter", som normalt följer efter realistiskt framställda filmer.

*En otäck kvinna i en förgiftad värld*

En slående skillnad mellan *Montenegro*s Marilyn och de tre männen Stelios, Sergio och Giuseppe i de tre andra filmerna är hur dessa karaktärer konstrueras. De tre männen är förtjusande och underbara i sin naturlighet och mänsklighet. De kommer hit med öppna ögon och upplever förtryck och underordning, de hankar sig fram, och fortsätter med att vara underbara, trots att de längtar tillbaka till sina ursprungsländer. Marilyn är inte förtjusande på samma sätt som de tre männen, hon är rent av otäck vid en första anblick. Hon är inte heller härskare över sitt öde eftersom hon inte tycks kunna förändra sin livssituation på ett tillfredsställande sätt.

Låt oss koppla tillbaka till tanken om människors önskan att vara aktiva aktörer med kontroll över sina liv som jag diskuterade i relation till männen Sergio och Giuseppe: Människor framhåller enligt detta perspektiv andras underordning för att själva slippa konfrontera sin egen faktiska underordning.[297] Detta kan som jag argumenterat för i tidigare analyser medföra att bilden av en förtjusande och handlingskraftig "invandrare" i en fiktiv berättelse, kan medverka till att frustrerade svenskars ovilja mot dessa "invandrare" snarare tilltar än avtar. Och detta samtidigt som "den gode invandraren" vid ett första betraktande kan tyckas vara en bra representant för "sin" grupp".

[297] Räthzel i The Evens Foundation 2002

Marilyn ser jag som antitesen till den ”gode invandraren”: hon är sannerligen inte förtjusande. Dessutom är hon rik, och man leds inte till att känna sympati för henne på grund av att hon lever i ekonomisk fattigdom. Ändå känner man sympati för henne, just eftersom hon ger uttryck för känslor man själv kan ha ibland, exempelvis upprepningarnas monotoni och det trygga livets brist på äventyr.

Marilyns upplevelse av sin situation i familjen och världen illustreras kondenserat i den scen i inledningen där hon erbjuder hunden gift: Kameran fångar Marilyns ansikte i närbild. Hon ser ut att drömma sig bort från en tråkig vardag, alternativt fundera över något viktigt. I nästa klipp ser vi hunden trött se upp på henne, från sin plats liggande på golvet. Hundens, en Bassets, raskaraktäristika medverkar i sig självt till att den ser uttråkad ut. Marilyn ställer sig upp och fyller hundens skål med mjölk och säger till den:

> Du är en mycket klok hund. De kloka måste kunna fatta beslut. Jag tänker lägga gift i mjölken. [samtidigt fyller hon upp skålen med något flytande ur en liten glasflaska] Du gör som du vill. Drick den eller låt bli. Du avgör själv.

Hunden närmar sig skålen och luktar på innehållet, varefter den går bort från skålen. Sedan vänder den om och luktar närmare på (den förgiftade?) mjölken. Marilyn säger: ”men om du vill ha mitt råd, så drick den inte.” samtidigt håller hon handen för ögonen som om hon verkligen vill att hunden ska låta bli att dricka. Hunden vänder igen och går ut ur rummet. Marilyn ser lättad ut och följer den med en beundrande blick. Denna scen som vid ett första påseende tycktes berätta om en galen kvinna och en stackars hund som klarar sig trots att den inte förstår det hon säger, framstår efter att man sett filmen som en sammanfattning av Marilyns roll i filmens narrativ.

Hon erbjuds liksom hunden mjölk (ett liv i en rik familj). Men hon anar att mjölken är förgiftad (hänsynslös man och äventyrslöst liv). Till att börja med luktar hon på mjölken (bor i den rika familjen), men vänder sig sedan bort (resan till den fattiga stadsdelen) för att sedan återvända till mjölkskålen (familjen och huset). Slutligen går hon sin väg (dödar familjen (?)). Hunden väljer också bort den förgiftade mjölken. Marilyn är

således vid en första anblick en otäck kvinna, men allt eftersom filmen fortskrider börjar man känna att det inte är henne det är fel på utan att den värld hon bebor är en förgiftad värld, och så småningom förstår man att hon bara är en person som gör motstånd mot en värld vars villkor hon inte finner sig i. Men kritiken mot omvärlden delades ju också av tre männen i de tidigare filmerna. Ändå framstod de som så fina och sympatiska. Skillnaden är att dessa män, trots att de var kritiska, inte direkt störde ordningen. De tittade kritiskt på omgivningen, och de resignerade så småningom på olika sätt. De bröt dock aldrig in i den rådande ordningen och rubbade den. Och kanske är det därför Marilyn i det förstone framstår som otäck.

De som gör aktivt motstånd mot sådant alla förväntas acceptera och gilla framställs ofta som just otäcka. Att klaga är en sak, att handla en annan. Beteckningen terrorister, som numera stämplas på alla som gör motstånd mot exempelvis USA:s roll i världen, är ett typexempel på hur man genom blotta beteckningen kan diskreditera människor, oavsett deras motiv och metoder. Ett exempel ur vår samtid är de ungdomar som engagerar sig mot köttindustrins djurplågeri. Dessa unga framställs ofta i massmedierna på ett negativt sätt, som om deras aktiviteter inte främst handlade om att göra motstånd, utan om att förstöra för andra.[298] Att framställa motståndets företrädare som otäcka och ett hot mot andra är således ett sätt att diskursivt upprätthålla den rådande maktordningen. Och det är denna diskurs som jag menar att filmen ironiskt spelar an på genom konstruktionen av Marilyn som otäck.

Även andra personer i filmen gör aktivt motstånd mot sina påbjudna livsvillkor. Bland de jugoslaviska flyktingarna finns flera exempel på detta. De ägnar sig exempelvis åt illegal sprittillverkning i ett land där sprittillverkningen är monopoliserad. Marilyns älskare, den jugoslaviske Montenegro, förklarar för henne varför de bryter mot lagen: ”regeringen låter inte folk få det de behöver”. Sammankopplingen mellan illegala verksamheter och människorna i den fattiga jugoslaviska enklaven kan ses som att filmen reproducerar fördomar om flyktingar och ”invandrare”, men framställningen av dessa ”invandrare” har en ironisk överton

[298] I Lucas Moodyssons och Stefan Jarls film *Terrorister – en film om de dömda* (2003), beskrivs dessa mekanismer i anslutning till ”Göteborgshändelserna”.

varför jag tolkar den som en drift med fördomarna. Jag återkommer till detta.

Konstruktionen av ”invandrare” i allmänhet och huvudpersoner i synnerhet, som otäcka, skiljer sig från det vi är vana att se på film. Huvudpersoner framställs i regel som sympatiska, och när det gäller ”invandrare” tycks detta förhållande än vanligare. I mina analyser av svenska ”invandrarfilmer”, är ett av de tydligaste mönstren just den sympatiserande konstruktionen av ”invandrare”, främst när de är huvudpersoner i filmerna. Jag har antagit att detta handlar om antirasistiska intentioner, även om filmerna som jag visat också samtidigt kan reproducera dominerande diskurser med rötter i rasistiska praktiker. Detta är intressant ur den synvinkeln att även om Montenegro är ett undantag i den bemärkelsen att den inte framställer ”invandrare” som snälla och fina, är den ändå en av de filmen som bäst lyckas med att undvika att reproducera dominerande diskurser. Orsakssambandet tycks således vara omvänt mot det förmodade varför det är extra intressant för mina analyser. Detta (till synes omvända) samband mellan konstruktioner av karaktärer (som fina eller fula) och reproduktionen eller utmanandet av dominerande diskurser kommer därför att diskuteras vidare i avhandlingens sista kapitel.

*Skilda världar sida vid sida*

Liksom i de andra tre filmerna visualiserar också *Montenegro* kontrasterna mellan två skilda världar. De två världar som gestaltas i denna film finns här samtidigt, men åtskilda genom socioekonomiska strukturer som håller dem isär. Att Marilyn kommer att besöka den Andra fattiga världen, kommer sig av slumpartade händelser, och kanske också hennes antydda galenskap, vilken gör henne öppen för möjligheter andra rika avstår. I en scen tillfrågas exempelvis hennes make på flygplatsen av jugoslaven Alex om han behöver hjälp. Maken Martin svarar: ”inte av dig” och går vidare (vilket är synd för honom eftersom Alex vet var Marilyn, som han söker efter, finns).

Det finns heller inte en självklar koppling mellan lägre klasser och ”invandrare” som i de andra filmerna, utan såväl överklasskvinnan Marilyn som underklassjugoslaverna delar den etniska bakgrunden som icke

svensk – dock inom helt olika socioekonomiska grupper. ”Invandrare” är följaktligen här något heterogent, vilket medför att diskursen om ”invandrares” homogenitet utmanas. Istället framstår skillnaden mellan *olika* ”invandrare” starkt. Den amerikanska Marilyn finns här under helt andra förhållanden är de jugoslaviska invandrarna: inte självklart bättre, men annorlunda.

Kontrasterna mellan de två (samtidigt förekommande) världarna är slående. Från det lyxiga Lidingö med strandtomter och vita jättevillor till slumkvarteret med slitna fasader, sliten mörk inredning med avflagnad färg. Från rikt, rent och vitt till fattigt, mörkt och smutsigt. Liksom i de andra tre filmerna framstår kontrasterna mellan olika världar särskilt i samband med fester i de olika miljöerna. Skillnaden är emellertid betydande: i de tre andra filmerna framställdes ”invandrarnas” fester som rena, vackra, trevliga och sympatiska på alla vis, kryddade med god mat och religiösa högtider. De framställdes inte heller som att de var i avsaknad av något ekonomiskt. Men i *Montenegro* förskönas sannerligen inte ”invandrarkulturen”: även ”invandrare” tillåts leva ut sexuella känslor och överdrivet alkoholintag, vilket i de andra filmerna var förbehållet svenskarna.[299] I Montenegro tillåts även invandrare att vara sexistiska, våldsamma och fula. Och dessutom fattiga.

Festen i den fattiga världen karaktäriseras av närhet mellan människor, mörker, rök, öppen eld, en stor gryta med glögg som alla dricker av och allsång. Dock är allsången i denna film en sexistisk sång som männen sjunger för Marilyn (som inte förstår språket). Och även om alla dricker tillsammans står männen upp medan Marilyn sitter mellan dem, till synes i underläge, men också som en upphöjd ikon som rik vit kvinna.

Efter en liten provokation från en av männen går de ut och slåss med tunga redskap, så brutalt att en av dem nästan dör. Ute råder dimma, snö och mörker, eldar i oljefat lyser upp bakgården. Det är ostädat och sjabbigt och en mängd tomma plastdunkar (illegal sprittillverkning?) ligger strödda överallt. Det extrema våldet efter en knappt provokativ handling gör att man anar en ironi i budskapet.

[299] I *Ett paradis utan biljard* var det förvisso italienarna som stod för alkoholkonsumerandet, men det spårade aldrig ut, vilket det gjorde när svenskarna drack i *Jag heter Stelios*

På nyårsaftonen är det show på Zanzibar: den unga jugoslaviska kvinnan Tirke, utklädd till den oskuldsfulla och sexiga ”Tirke Honolulu” dansar lättklädd på scenen, ackompanjerad av marschmusik, samtidigt som en radiostyrd leksaksstridsvagn med en erigerad löspenis på kanonrörets plats cirklar runt henne. Runt om sitter dreglande män och tittar hänfört, samtidigt som de gnager på revbensspjäll med flottiga öppna munnar. Det slutar med att Tirke sätter sig grensle över stridsvagnspenisen/kanonröret och trutar lustfyllt med munnen.

Över till en nyårsfest i den rika världen (i den frånvarande Marilyns hem). Hennes man Martin och doktor Pazardjan, en hjärndoktor som Martin nyligen kontaktat för att undersöka hustrun, sitter vid ett glasbord iklädda vita morgonrockar. En kvinna, även hon i morgonrock (och med ett naket bröst) är också där. Vem hon är får vi inte veta. De dricker champagne, öppnar presenter och tycks ha väldigt trevligt. De skålar med varandra och dansar: först dansar Martin och kvinnan och de kysser varandra, sedan dansar Pazardjan och kvinnan, därefter dansar Martin och doktorn med varandra. I bakgrunden spelar ABBA ”I do, I do, I do”. Morgonrockarna och det bara bröstet och kyssarna konnoterar sex, och de (med varandra) dansande männen leder tankarna till homosexuellt sådant. Att de är i Martins och Marilyns hem leder också tankarna till otrohet. Kvinnans anonymitet och intimitet med två män konnoterar prostitution och gruppsex. Även de rikas fest har (det som normalt ses som) perversa inslag.

Kopplingen till sexuell frisläppthet förekommer som jag beskrivit även i de andra filmern, men inte i samband med festerna i de ”andra kulturerna” där vänskap, sång och traditioner stod i centrum.[300] I *Montenegro* förekommer sexuella utlevelser i båda världarna, och deras olika mustiga ingredienser med stripteasedans, homosex, prostitution och otrohet leder tankarna till sexuella fantasier – mäns sådana. Bör man då tolka filmen som sexistisk? Eller som en kritik mot den sexism som förefaller finnas i båda världarna? Är detta frossande i sexistiska beteenden rent av en feministisk manifestation?

[300] I *Ett paradis utan biljard* har festerna i italienarnas arbetarbarack sexuella innebörder. Men det är mötet med ”den svenska synden” som är förutsättningen.

Eftersom filmen framställer båda världarna som sexistiska, men på olika sätt, ser jag det som i första hand en utmaning av etnifierande diskurser som vanligen placerar sexismen i de Andras kultur, medan den egna kulturen framställs som ickesexistisk. *Jalla! Jalla!* Och *Vingar av glas* framställer exempelvis den ”muslimska kulturen” som kvinnoförtryckande till skillnad från det jämställda Sverige. Inte heller kopplar *Montenegro* sexism till vissa klasspositioner. Såväl rika som fattiga beter sig sexistiskt. Således tolkar jag filmen som att den pekar på en sexism som existerar i alla sammanhang. Att det är en kritisk syn på sexismen som förmedlas är tydligt genom det sätt på vilket den kvinnliga huvudpersonen framställs:

*Kvinnoförtryck i skilda världar – en feministisk analys*

Kvinnan Marilyn är mycket ovanlig och annorlunda i förhållande till den traditionella bilden av en kvinna som bryter sig ut. Kvinnor som gör uppror från förtryck framställs i berättelserna ofta som starka och kompetenta eller söta och oemotståndliga, eller helst allt detta på en och samma gång. I filmen *Vingar av glas* ser vi ett typexempel på detta: huvudpersonen Nazli har alla dessa egenskaper och vinner våra hjärtan genom att såväl vara ”manligt” stark och handlingskraftig som förtjusande ”kvinnligt” sexig och söt. Hon vinner sina krig genom att lägga huvudet på sned och le, gråta ymnigt eller springa ifrån skurkarna: typiskt ”kvinnliga” strategier. Men att hon vinner dessa krig är samtidigt orealistiskt. Att förändra kraftfulla maktrelationer med dessa ”kvinnliga” tekniker brukar knappast ge några omvälvande resultat i verkliga livet; om så vore skulle världen se mycket annorlunda ut. Brist på starka och söta kvinnor handlar det knappast om.

Att kvinnor måste vara söta och attraktiva visar sig inte minst om man betraktar hur kvinnor brukar framställas i nyhetsmedierna.[301] Även kvinnor som förekommer på bild med anledning av att de är kritiska eller missnöjda med något lockas av fotograferna att le, något som tar udden av den kritik de framför. Kvinnor ska le och vara vackra – basta! När de

[301] Se exempelvis Hirdman 2001:49, Macdonald 1995

vågar vägra le får det ofta återverkningar på dem själva: de kallas då humorlösa, kalla eller något annat nedlåtande, alternativt osynliggörs de helt. Leendet och den förtjusande uppenbarelsen är en del av den strukturella underordningen av kvinnor.

Och Marilyn hon ler. Hon är också vacker och klär sig kvinnligt med klänningar, pälsar och högklackade skor, som redan genom sin materiella konstruktion begränsar hennes fysiska rörlighet. Hon är inte liksom Nazli en Pippi Långstrump som tar saken i egna händer och klarar sig själv, trots de strukturella mönstren. Att bli Pippi Långstrump[302] kommer nämligen inte att förändra strukturen ett dugg, det handlar bara om att en enskild individ tar steget från kvinnlig underordning till manlig överordning (då hon ändå bara blir en blek kopia eftersom hon oavsett beteende inte blir en riktig man).

Det på det hela taget meningslösa med Pippi Långstrumpstrategin illustreras genom en scen där Marilyn ringer hem under sin resa till fattigkvarteren. Dottern Cookie svarar, iklädd förkläde och moderns (på barnet allt för stora) högklackade tofflor, i telefonen: ”Allt är bra här. Jag tar hand om alla våra män, tillfredsställer deras behov”. När modern är borta tar dottern över och serverar männen i familjen kaffe, bröd, ost och ägg till frukosten. Fadern noterar att ”det är så lugnt när mamma inte är här”. Att han själv slipper ordna med frukostbestyren ser ut att gå honom förbi. Försvinner en kvinna kommer det alltid en ny och fyller hennes plats.

Samtidigt som Marilyn är en del i stort kvinnokollektiv är hon en individ, men en individ utan allierade. När hon väljer att bryta upp från familjen står hon ensam, och har därmed ingenstans att ta vägen. Medan Nazli i Vingar av glas kan springa till sin fine svenske pojkvän som tar emot henne med öppna armar, är Marilyn helt ensam. Kanske är det därför hon ser det som att den enda utvägen är att döda alla i familjen. Det är inte rationellt, eftersom deras död knappast kommer att göra henne lyckligare. Men kanske ska man se det som ett meddelande om det absurda med den dominerande liberalistiska diskursen som säger att ensam är stark och att alla kan förändra sin situation genom sin individuella styrka.

[302] Alla föräldralösa barn är tyvärr inte begåvade med en kappsäck full med guldpengar.

Även andra delar av filmen förstärker det feministiska budskapet: Marilyns svärfar, en tokig 87 år gammal gubbe vill gifta sig, och söker efter kvinnor genom kontaktannonser. I filmens början låter detta som ett patetiskt försök att bevara sin potens trots den höga åldern. En bit fram i filmen visar det sig dock som att hans önskan inte var så orealistisk (enligt filmens logik) som den först föreföll. En mängd medelålders (inte gamla) kvinnor besvarade hans annonser och samlades sedermera i villan där han bodde för att visa upp sig för honom. Kvinnorna dansade och visade upp sina vackraste sidor, såväl fram som bak, för att få honom att välja just dem. Scenen påminner om en boskaps- eller slavauktion, när de blivande ägarna besiktigar de kroppar (djur eller människor) de avser köpa. Rika gamla gubbars dragningskraft på kvinnokönet illustreras här in absurdum.

Också i den jugoslaviska enklaven i slumkvarteret återfinns kvinnoförtryckande strukturer, om än med andra förtecken. Den ”nya” flickan Tirke som kommer med flyg från Jugoslavien till landsmännen på Zansibar gör det för att fylla en roll: rollen som förförisk och sexig oskuld. Hon kommer som ett råmaterial som ska förädlas, en lantligt klädd familjeflicka som rakas över hela kroppen, sminkas upp och kläs (av) för att uppfylla Zansibars ägares och manliga gästers lustar. Under ”besiktningen” av hennes kropp frågas hon ut om hon har någon erfarenhet. Hennes svar rimmar illa med hennes unga och oskuldsfulla familjeflickeutseende: ”Jag var i Dubrovnik förra sommaren. Knullade utlänningar för att lära engelska och gott uppförande”. Liksom rikemansdottern Cookie har hon tidigt fått lära sig att uppfylla mäns behov, om än på ett annat sätt. Tirke lär sig sedan hur man rör sig för att tillfredsställa männen, och mannen (barägaren, kvinnoägaren) Alex visar henne hur hon ska jucka med underlivet och le med munnen när hon dansar.

Den feministiska tolkning som presenterats ovan kan sammanfattas som att i såväl i den rika världen som i den fattiga världen är kvinnan en slav vars livsstrategier alltid är beroende av män, fattiga eller rika. Hennes lott är att anpassa sig till olika mäns önskningar. Den nostalgiska utvägen tillbaka till något ursprungligt och mera mänskligt syns också omöjlig, eftersom kvinnor inte kan fly tillbaka till något som var bättre för dem, helt enkelt eftersom det inte var bättre förr.

*Att tolka det absurda*

Men den ovanstående tolkningen av filmen som en feministisk manifestation måste också ses i ljuset av de överdrifter och den sarkasm som genomsyrar filmen. Att tolka filmen bokstavligt, som om den vore realistisk visar sig gång efter annan vara orimligt. Jag ska ge några exempel på detta, för att sedan återknyta till det till synes feministiska budskapet som jag i texten ovan påstått genomsyrar filmen.

I *Montenegro* är allt inte vad det vid en första anblick tycks vara. Det tydligaste exemplet är kanske när Marilyn anländer med några män och kvinnan Tirke i en bil (en jeep med djursläp) till den jugoslaviska enklaven. Mot bilen kommer en man som ber dem om hjälp eftersom hans bror håller på att dö. Brodern visar sig ha en kniv med hela bladet instucket rakt genom pannbenet. De kör iväg honom med bilen till sjukhuset. Han borde vara död med tanke på skadan, men han lever och svarar på tilltal. Det absurda med situationen förstärks av diskussionen om orsaken till knivdådet:

| | |
|---|---|
| Marilyn: | Vem gjorde det? |
| Alex: | Hans bror. |
| Marilyn: | Varför? |
| Alex: | Han fuskade i kortspel. Han får skylla sig själv. |
| Han med kniven: | Jag skäms för min bror. |
| Alex: | Var inte så grym mot din lidande bror. |
| Marilyn: | [till sig själv] kvinnoklubben kommer aldrig att tro mig! |

Ytterligare mer orimligt blir det när de kommer fram till sjukhuset och går med mannen mot akutintaget. Flera personer stöttar honom, men han lever och kan hjälpligt gå. Plötsligt ber Alex alla samlas i en grupp, varpå han ber att få ta en bild av sällskapt innan de går vidare. Han tar fram en kamera ur fickan och instruerar en sjukvårdare hur man fotograferar, och går sedan fram till gruppen, som leende (stelt och tillgjort som sig bör på gruppfoton) ställer upp för en gruppfotografering – även mannen med kniven i huvudet ler…

Även vid andra tillfällen i filmen råkar jugoslaverna i slagsmål, till synes helt oprovocerat. Dagen efter ett sådant slagsmål där mannen Montenegro slogs ned brutalt under ett våldsamt slagsmål med tunga vassa tillhyggen, får vi se honom i duschen. Kameran visar hans kropp, intvålad med spelande muskler, i närbild från fötterna till huvudet. Vi kan konstatera att den är helt oskadd, han har inte en skråma någonstans.

Livet i överklassfamiljen visar sig också bisarrt på olika sätt: Marilyns konstiga beteende (exempelvis hundförgiftningsförsöket, pyromanin och stekpannsätandet) kan förvisso tolkas utifrån hennes omgivnings uppfattning av att hon är galen. Men också de andra personerna i denna värld är skruvade på olika sätt: exempelvis den 87-årige farfadern som vill gifta sig, maken Martin med sin kyliga attityd till människor och sin krassa ekonomiska läggning, sonen som går i faderns fotspår och hela tiden går runt med en miniräknare.

Det är uppenbart att filmen spelar på det absurda, exempelvis genom de kraftiga överdrifter jag beskrivit ovan, men också genom att anspela på stereotyper av såväl fattiga flyktingar som rika västerlänningar. Ska man då tolka *Montenegro* som en film som förstärker dessa stereotyper? Genom den humoristiska tonen i dessa absurda scener blir reaktionen snarare den motsatta. När man ser jugoslavernas slagsmål och den rike gamle mannens försök att köpa en hustru, tycks det till en början som om filmen förstärker dessa stereotyper. Men när slagsmålet avbryts för en fikapaus och när kvinnorna villigt dansar framför den gamle gubben, leds man istället till att se det absurda, inte bara i filmscenerna, utan också i ens egna fördomar.

Detta får implikationer för analysen av hela filmen, även de scener som framstår som mer realistiska: å ena sidan kan man tolka filmen som om dess budskap är det vi ser och hör, det vill säga som att Jugoslaver dödar varandra med spadar hela tiden och att rika gubbar attraherar yngre kvinnor med sina pengar, eller så kan man tolka den som en ironisk skildring av fördomar, mot såväl fattiga flyktingar som rika västerlänningar. Då kan man hävda att bilden av de rika, som bara tänker i ekonomiska termer, är fattigas fördomar om rika, och att bilden av våldsamma ”invandrare” är majoritetsbefolkningens och de rikas fördomar om ”invandrare” och fattiga.

Hur passar då de till synes feministiska budskapen in i denna tolkning av filmen som ironisk? Kvinnornas situation i olika samhällen tas ofta fram i argumentationen för eller mot olika kulturers livsstilar. Det var med hänvisning till kvinnornas situation USA rättfärdigade sitt krig mot Afghanistan, och det är ofta med hänvisning till jämställdheten som man i svensk debatt hävdar västerlandets suveränitet i jämförelse med ”muslimska länder”, vilka påstås vara kvinnoförtryckande och ”medeltida”.[303] Tirkes sexshow och de dreglande männen kan utifrån detta alternativa perspektiv betraktas som en bild av våra fördomar om de Andras kvinnosyn, liksom framställningen av den frustrerade hemmafrun som har köpts av en rik man för pengar kan antas illustrera fördomar mot rika människors könsroller.

Men tar detta då udden av de feministiska budskap som jag tidigare beskrivit? Nej, jag ser det inte så: snarare blottlägger dessa överdrivna framställningar ett universellt kvinnoförtryck som finns i olika kulturer, samtidigt som dessa framställningar uppmanar till en sund skepsis när det gäller våra fördomar om de Andras specifika kvinnoförtryck. Tillämpningen av det absurda framställningssättet kan sedd i detta ljus tolkas som en del av budskapet och inte som något enbart formrelaterat: genom att fördomsfulla föreställningar om olika grupper representeras i filmen, men med en teknik som understryker att det handlar om just fördomar, blottläggs, och därmed utmanas, dessa dominerande diskurser.

### *En kvinnas längtan i ”det moderna”*

Marilyn vill leva, hon vill ha omväxling i tillvaron, hon vill ha kärlek och erotik, hon vill komma bort från det tråkiga livet som hemmafru. Vill hon kanske helt enkelt, liksom namnen och olyckssystern Lucy Jordan åka i en sportbil genom Paris, med vinden i håret? Vi får aldrig riktigt veta vad hon vill, utan bara att hon är missnöjd och frustrerad och känner sig fast i en förutsägbar tillvaro. Trots det synbara ekonomiska välståndet i familjen framstår hon som en fånge, liksom den apa i bur som visas före filmens förtexter: En textrad säger: ”En liten flicka frågade en apa på ett

[303] Detta diskuteras mer utförligt i avhandlingens första del i samband med analysen av *Vingar av glas.*

zoo: varför är du här? Är det inte trevligare där du kommer ifrån?" Därefter ser vi apan nicka mot kameran i närbild, med en sorglig uppsyn. Känner sig Marilyn som fångad i en bur?

Kan man inte ens vara lycklig när man har lyxvilla med egen strand och utsikt över vatten, livspartner, välartade barn och tillgång till så mycket pengar att man inte behöver arbeta i förvärvsarbete för uppehället? Vad är problemet? Kvinnans längtan tycks i grunden vara ganska lika männens: Sergio, Stelios och Giuseppe i de tre föregående filmerna längtade efter mänskliga saker som vänskap, gemenskap, kärlek, kvinnor, vin och sång. Denna längtan tog sig dock olika uttryck, framför allt när det gäller (de i filmen konstruerade) orsakerna till avsaknaden av det åtråvärda. I de tre tidigare filmerna kopplas orsakerna till den aktuella politiska debatten vid den tid när filmerna skapades. På 1970-talet (i '68-rörelsens kölvatten) framhölls exempelvis klasskonflikter och på 1990-talet (i EU-debattens kölvatten) alkoholpolitiken och skattesystemets brister.

Orsaken till avsaknaden av det åtråvärda framställs däremot i *Montenegro* genom en koppling till universella konflikter inom det kapitalistiska samhällssystemet och den patriarkala världsordningen. Även Marilyn längtar efter glädje, gemenskap, sång och dans. Men hon kan knappast som männen hitta lyckan i det traditionella: som kvinna är hon redan i den värld de längtade till: en värld där kvinnan är bunden till hemmet. För Marilyn innebär detta ett liv fångad i förutsägbarhet och tristess.

Trots all lyx präglas Marilyns liv av att hon måste stå tillbaka för andra. De människor hon lever med i vardagen ger henne inte något eget utrymme. Maken Martin är en arrogant figur som verkar totalt ointresserad av henne som person, han reser mycket i jobbet och har hemmet som en plats att vila ut på. Om han fortfarande älskar henne är det åtminstone inget han visar henne. Hon försöker förföra honom i sovrummet på kvällen, men han vänder sig bort och vill sova. Barnen, deras farfar, och hunden binder henne till hemmets sysslor genom att bara finnas och behöva henne.

Det som håller henne nere, och som hon på sitt bisarra sätt protesterar mot (exempelvis när hon i förväg själv äter upp familjens middag)

är kanske en struktur där hennes lott är att vara till för andra. Samtidigt är denna struktur en nödvändighet. Mänskliga samhällen förutsätter ett beroende av andra och därmed en frånvaro av individuell frihet.[304] Enligt Richard Lichtman finns det en inbyggd motsägelse i det kapitalistiska systemet: samtidigt som systemet bygger på ett faktiskt beroende av andra, är oberoende, autonomi och frihet det ideologiskt önskvärda och eftersträvansvärda i det kapitalistiska samhället.

Det faktiska och oundvikliga beroendet (vilket är faktiskt och oundvikligt i alla samhällsformer, men förtrycks och ses som ett misslyckande just i det kapitalistiska) skapar därmed en känsla av skuld över att vi inte är så autonoma som vi borde, enligt den kapitalistiska ideologin, vilket leder till känslor av svaghet och självförakt.[305] Detta menar Lichtman är för plågsamt för medvetandet att konfrontera. Människan i det kapitalistiska samhället lever således i ett ständigt konfliktfyllt och motsägelsefullt tillstånd där de verkliga behoven döljs.[306] Och nog plågas Marilyn alltid. Men filmen erbjuder ingen väg ut ur detta konflikttillstånd.

Även om Lucy Jordan genom Marianne Faithfuls sång berättar om en dröm hon ville förverkliga, är denna dröm endast en lösning inom berättelsernas värld, och också en vanlig sådan. Hur många filmer slutar inte med att huvudpersonerna åker/rider in i solnedgången (ibland med vinden i håret som i Lucy Jordans dröm) med en förvissning om att ”they lived happily ever after”?[307] Sådan är inte verkligheten, och vi vet det, men ändå är berättelsen om det lyckliga slutet hegemonisk i vårt samhälle. Denna dröm om frihet är i sig en produkt av den kapitalistiska ideologin och dess önskvärda autonoma individer. Denna film ansluter sig inte till denna tradition, vilket gör den ovanlig. Filmen berättar om frustration i ett motsägelsefullt system, men utan att presentera en lösning på dessa motsägelser. Individuella lösningar är omöjliga (åtminstone långsiktigt) i ett system som bygger på samarbete och ömsesidigt beroende, och i *Montenegro* tar man konsekvenserna av detta, exempelvis genom att man

[304] Lichtman 1986
[305] Lichtman 1986:226
[306] Lichtman 1986:254
[307] Detta är fallet exempelvis i såväl *Jalla! Jalla!* och *Vingar av glas.*

inte presenterar en nostalgisk kontrast (vilket var fallet i de tre andra filmerna i detta kapitel), där kärlek, vänskap, gemenskap, sång och dans, fanns som en möjlighet, fast någon annanstans.

Men samtidigt som filmen kan sägas ta konsekvenserna av denna omöjliga motsägelse (genom att den inte erbjuder den fiktiva lösningen med ridandet in i solnedgången, för att komma bort från de problem motsägelsen syns skapa), skapar filmen en känsla av frustration och en mängd frågor hos mig som betraktare på grund av detta till synes olösliga och deprimerande tillstånd. Kanske är detta avsikten, men man undrar ändå: Varför allt detta ömsesidiga förakt för andra människor? Är ömsesidigt beroende enbart av ondo? Skulle vi vara människor utan det ömsesidiga beroendet? Skulle ett samhälle vara möjligt utan detta? Jag antar att det är frågor som dessa filmen vill förmedla, och att den frustration jag som tittare upplever är en konsekvens av att det inte finns några enkla lösningar, och av att filmen vill förmedla just detta.

*Ett alternativt perspektiv på modernitetens baksidor*

*Montenegro* är en produkt av samma tidsperiod som filmerna *Jag heter Stelios*, *Frihetens murar*, och *Ett paradis utan biljard*, i vilka kritiken mot det moderna samhället och de moderna könsrollerna kritiserades. Traditionella könsroller tycks, när man sett de tre tidigare filmerna, som en logisk nödvändigt kopplad till modernitetskritikens logik (tillbaka till det traditionella = kvinnor vid spisen). Men är detta kanske bara en följd av att filmerna har ett manligt perspektiv på sakernas tillstånd? Jag hävdar att det är på detta viset, och filmen *Montenegros* inlägg i den samtida modernitetskritiken kan ses som ett bevis för att det förhåller sig på det sättet.

I *Montenegro* finns ingen hänvisning till nostalgi. Det är inte moderniteten som antyds vara skurken när det gäller antagonismen mellan män och kvinnor, utan universella sexistiska praktiker. Istället betonas modernitetens problem i anslutning till de rikas ombonade och ekonomiskt välbeställda tillvaro, i form av långtråkighet och avsaknad av spänning och äventyr. Också den fattigdom och det utanförskap som är myntets baksida problematiseras med hänvisning till de fattiga Jugoslavernas

slumkvarter. Om vissa ska kunna leva rikt är det alltid på bekostnad av andra människor.

Det intressanta med detta perspektiv på problemen i ”det moderna” är att den tråkighet i tillvaron som håller på att göra Marilyn galen inte kan placeras in i någon tidstypisk partipolitisk diskurs. *Montenegro* reproducerar *inte* de politiska ideologier som var aktuella i den samtid när filmen kom till, utan ställer sig vid sidan av dessa. Detta tycks få till följd att filmens budskap framstår som mer koherenta än i de andra filmerna, där till synes motsägelsefulla diskurser finns där sida vid sida, trots att de inte tycks höra samman inom samma värdesystem.[308] Om man antar att filmskapare har en önskan att framföra ett värdesystem (och inte ett annat motstridigt) kan man påstå att *Montenegro* lyckats med något de tre andra filmerna har misslyckats med.

Det tycks som att bytet av huvudperson (från fattig man till rik kvinna) får implikationer för huruvida filmer reproducerar tidstypiska politiska diskurser eller inte. Men det kan väl inte vara så enkelt att det bara är att byta huvudperson i en film, från fattig man till rik kvinna, för att undvika att reproducera dagsaktuella politiska ideologier, och därmed inbördes motstridiga diskurser? Nej, knappast. Så hur ska man förklara att filmen undviker att reproducera partipolitisk och tidstypisk retorik? En förklaring kan vara att den feministiska synvinkeln sträcker sig bortom tid och rum genom att patriarkatets kvinnoförtryck ses som något universellt, och att därmed mer tidstypiska diskurser ”överröstas” när man ser samhällsproblem utifrån ett sådant perspektiv.

Kvinnor i det svenska partipolitiska systemet har ofta försökt föra in en könsdimension tillsammans med den klassdimension som karaktäriserar partisystemet (höger – vänster), bland annat med devisen att ”det personliga är politiskt”.[309] Dessa försök möter dock oftast på kompakt motstånd med hänvisning till att kvinnor i olika partier förmodas ha olika

[308] Feminism och antirasism är exempel på två ståndpunkter som jag uppfattar som delar av ett gemensamt värdesystem, nämligen det som framhåller människors lika värde. När en antirasistisk diskurs förekommer i samma berättelse som en sexistisk, menar jag följaktligen att det är två motstridiga värdesystem som finns där sida vid sida: medan antirasism hör ihop med värdesystemet om människors lika värde, hör en sexistisk diskurs ihop med ett motsatt värdesystem, nämligen ett som hävhar vissa människors (mäns) överlägsenhet i relation till andras (kvinnors).

[309] Went Höjer 1999:37

syn på de eventuella politiska lösningarna på de ”kvinnliga problemen”. Kanske kan man knyta det faktum att Montenegro undviker kopplingar till tidstypiska politiska diskurser till att dessa är just manliga diskurser, vilka är betydligt lättare att koppla samman med mäns situation. Slutsatsen av resonemanget är att den samtida partipolitiska diskursen är en manlig diskurs, och att när kvinnors perspektiv på problemen i det moderna samhället förs fram, kan man inte hitta någon näring i denna samtida politiska retorik, eftersom den främst utgår från mäns intressen, och därmed står i kontrast med kvinnors intressen.

Men Marilyn är inte bara kvinna, hon är också rik. Filmen skiljer sig därmed inte bara med avseende på huvudpersonens kön från de tre andra filmerna, utan också när det gäller hennes socioekonomiska status. Medan de tre andra gestaltar män i lägre klasser är det i *Montenegro* en person i överklassmiljö som står i berättelsens centrum. Man kan se valet av en kvinna i huvudrollen som ett logiskt val, gjort i syfte att framföra en kritik mot patriarkatet, och med hänvisning till att den kvinnliga ståndpunkten är en naturlig utgångspunkt för denna kritik. Då borde det också logiskt följa att kritik mot det moderna kapitalistiska systemet bäst skulle framförs av en person långt ner i klasshierarkin. Så är fallet i de tre tidigare filmerna, men inte i *Montenegro*.

När jag analyserade *Ett paradis utan biljard* konstaterade jag att filmen ser ut att stå på arbetarnas sida, samtidigt som tidens högerargument uttalades ur arbetarnas munnar. Jag tolkade detta som att de aktuella partipolitiska diskurserna var så kraftfulla att de trängde sig in även när ett vänsterperspektiv fanns i botten. I *Montenegro* återskapas som jag beskrivit inte tidstypiska diskurser. När det gäller könsdimensionen försökte jag förklara detta med att den aktuell politiska diskursen är en manligt präglad sådan och att kvinnan utifrån den kvinnliga ståndpunkten kunde se något annat än män från den manliga ståndpunkten.

Hur kan detta då föras över på klassdimensionen? Hur kan det komma sig att bytet av protagonist (från arbetarklass till överklass) *också* tycks medföra att kopplingen till de samtidsaktuella politiska diskurserna suddas ut? Hur kan en människa med överklasståndpunkt vara bättre lämpad att illustrera det moderna kapitalistiska systemets problem än en

arbetare, vilken logiskt sett (enligt ståndpunktsteorins utgångspunkt) borde känna av dess brister?

Man kan å ena sidan förklara bristen på logisk konsekvens med att den ståndpunktsförklaring jag presenterat är helt felaktig och att det egentligen bara handlar om att vissa filmskapare är skickligare på att undvika att reproducera tidstypiska politiska argumentationer än andra. Till viss del tror jag att det förhåller sig så. Jag ser *Montenegro* som ett exempel på en film vars skapare lyckats intervenera i samtidens rådande politiska diskurser *utan* att låta sig färgas av dessas interna argument. Här kopplas problemen som jag visat istället till den moderna kapitalismens inneboende motsägelser.

Men jag ser ändå inte valet av protagonistens position som slumpmässig eller godtycklig: att filmens skapare i relation till en social kategori (kön), väljer en person ur den underordnade gruppen, och i relation till en annan (klass) ur den överordnade gruppen, ser jag som ett bevis på att ståndpunktsförklaringen[310] i mitt resonemang har en viss relevans i ett avseende. Genom att Marilyn är både under- och överordnad i relation till de dimensioner filmen problematiserar (kön respektive klass), undviks kopplingen av problemen till den andra gruppen, oavsett om den andra gruppen är under- eller överordnad. Vi inbjuds till att se att problem finns överallt, på båda sidorna. Den uppmärksamme läsaren kan nu invända mot mitt resonemang med hänvisning till att även männen i de tre andra filmerna befinner sig i både under- och överordnade positioner (klass, etnicitet respektive kön). Men skillnaden är att dessa tre filmer inte känner igen den manliga positionen som överordnad den kvinnliga: detta är en efterhandskonstruktion gjord av mig som feminist.

Det är det faktum att *Montenegro* problematiserar både de under- och överordnades positioner som skiljer den från de andra tre. Samtliga fyra filmer problematiserar det moderna kapitalistiska systemet. Men i

[310] Begreppet ståndpunktsförklaring ska som jag använder det här inte förväxlas med ståndpunktsteori, vilket är en teoritradition som framhåller just människors positioner som centrala för deras erfarenheter av exempelvis förtryck. Se exempelvis Harding 1986. Här hänvisar jag till den förklaringsmodell som jag presenterat tidigare i analysen och som går ut på att filmskapare väljer protagonist i relation till en ståndpunkt som antas lämpad att gestalta problem kopplade till den grupp protagonisten tillhör (exempelvis med avseende på kön, klass eller etnicitet). Och att detta i sig skulle innebära ett visst perspektiv på samhällsproblemen.

detta sammanhang fångar tre av dem upp diskurser som ligger i samtidens politiska retorik, medan en inte gör det. Det som följer är att de tre tidigare filmernas kritik av ”det moderna” impregneras av budskap som gynnar vissa, men framförs på andras bekostnad. När arbetarklassens problem med moderniteten kopplas till ”kalla kvinnor” är det en kritik som drabbar kvinnorna, vilka också är en stor del av arbetarkollektivet. Kritiken drabbar således den egna gruppen och budskapen i filmerna framstår som icke koherenta. När arbetarnas problem i det moderna samhället koppas till högerns kritik av skattesystemet och facket slår det tillbaka direkt mot de arbetare som (i filmen) framför kritiken, med samma resultat. Kritik kopplad till samtidsdebatten tycks ha en tendens att drabba andra i den egna gruppen (exempelvis arbetarkollektivet). Jag antar att det är en följd av att tidens partipolitiska ståndpunkter alltid företräder vissa intressen, och att dessa följaktligen är på andras bekostnad.

När *Montenegro* på ett mer direkt sätt (utan omvägar via samtidsdebatten) kritiserar patriarkatet sker det inte på någon grupps bekostnad: kvinnor, män, fattiga och rika tillskrivs alla en del i dessa praktiker; alla drabbas av dem och alla medverkar till att upprätthålla dem.[311] När filmen kritiserar det moderna kapitalistiska systemet är förhållandet detsamma: såväl fattiga som rika framställs som såväl ansvariga som offer för den orättvisa världsordning som visualiseras genom de kontrasterade miljöer och människor som filmen beskriver. Så varför hävdar jag då att valet av huvudperson har betydelse för huruvida den framförda kritiken sker på andra gruppers bekostnad eller inte, och inte bara är ett val som filmskaparna har råkat göra? Jag tror helt enkelt att man genom att både se saker från de underordnades ståndpunkt *och* de överordnades, bättre är rustad att se saker från olika håll och att man därmed lättare kan undvika att den kritik man framför från *en* ståndpunkt blir på bekostnad av andra människors situationer.

[311] Min tolkning är något tillspetsad här. Man kan hävda att kritiken filmen framför är på mäns bekostnad, och då män generellt. Men kritik på överordnade gruppers bekostnad ser jag snarare som en utjämning av maktrelationer än som en förstärkning av sådana, varför jag finner dem mindre problematiska. Den ende riktigt trevlige mannen i filmen är Montenegro, Marilyns serbiske (!) älskare, och han måste dö i slutet. Detta kan tolkas som att trevliga män är utan framtid, medan världen tillhör de otäcka: män som kvinnor.

*Pärlor och svin eller pärlor för svin*

Jag har i analysen kallat filmen i detta kapitel *Montenegro,* vilket endast är en del av titeln. Till sist vill jag reflektera något över titelns andra del – *pärlor och svin.* Vad betyder detta? Man kan anta att det är en variation på uttrycket ”pärlor för svin”, som innebär att något är för fint för någon, som inte antas kunna uppskatta eller vara värd detta något. Ett pärlhalsband har en central roll i filmen: i början skramlar Marilyn med det för att försöka förföra den ointresserade maken, som avvisar henne. Är han svinet? Är hon för bra för honom? Förstår han inte hennes värde? Eller är hon ett svin, som är ovärdig detta halsband som hon antagligen fått av sin rike man?

Senare i filmen hamnar Marilyn med pärlhalsbandet i den jugoslaviska enklaven. Är hon en pärla bland svin, eller är jugoslaverna pärlorna och de rika västerlänningarna svinen som lever gott på de fattigas misär? Kanske är ordbytet från ”för” till ”och” i uttrycket essentiellt för tolkningen: kanske finns pärlorna där som en kontrast till människorna generellt, pärlorna är pärlor och människorna svin. Ytterligare ett alternativ, i linje med logikens innebörd av ordet ”och”, är att se alla människor som svin, *och* pärlor, inte antingen eller, utan både och. Som jag beskrivit ovan sorterar inte filmen in människor i onda och goda, utan problem, offer och förövare finns överallt, i alla grupper.

Valet av ordet ”och” antyder vidare att ”pärlor” och ”svin” är två storheter som hör ihop medan uttrycket ”pärlor för svin” antyder att det finns sådana som är bättre än andra, nämligen de som förstår att uppskatta de pärlor ”svinen” glufsar i sig utan att uppfatta det fina med dem. ”Pärlor och svin” antyder däremot olikhet, men utan den hierarkiska antydan som finns inbäddad i ursprungsuttrycket. Och detta kan sammanfatta filmens konstruktion av kvinnor och män, fattiga och rika, västerlänningar och Andra: Vi är olika, men vissa är inte bättre eller sämre än andra. Alla lever i ett samhällssystem som framkallar längtan, frustration och lidande för alla, men på olika sätt.

## Konklusion, främmande i folkhemmet

DE ANALYSER JAG PRESENTERAT I DETTA KAPITEL skiljer sig från de tidigare där jag, i enlighet med feministiska och postkoloniala perspektiv, främst kopplade representationen av ”invandrare” till traditionella koloniala och patriarkala föreställningar. Ett huvudsakligt resultat var att dessa traditionella diskurser lever kvar även i nutida kulturella produkter, även i de fall dessa uppfattats som nyskapande och antirasistiska. I detta kapitel har jag studerat hur filmers berättelser kan kopplas till *samtida diskurser*, och därmed det samhälle där dessa kulturella produkter skapas. Det har i samband med analyser av representationer av den Andre ofta framhållits att talet om främlingen, (eller ”invandraren” som man säger i dagens Sverige), ofta handlar om Oss och det samhälle vi lever i. Stuart Hall påstår exempelvis att ”…den Andre är fundamental för konstituerandet av självet, för oss som subjekt…”[312]

Några exempel på samtidsdiskursernas betydelse för konstruktionen av ”invandraren” har tidigare i texten utgjorts av citat från Ylva Brunes studier av ”invandraren i nyhetsmedierna. Jag vill repetera ett citat från en nyhetstidning år 1976:

> Melek är 32 år och turkiska. Hon har gjort en väldig resa. På två månader har hon förflyttat sig 100 år framåt i tiden. Från bondesamhället rätt in i industrisamhället. /…/ Men hon är inte ”framme” än. Inte på riktigt. Hon är en sorts gäst i vår verklighet och lyser som en bukett sommarblommor mot den fabriksgröna maskinen hon är satt att mata.[313]

Vi känner igen filmernas Stelios, Sergio och Giuseppe i denna berättelse. De hade också gjort en resa. De var också lysande gäster ”i vår verklighet”. Filmernas berättelser om främlingen och Sverige ser ut att följa

[312] Hall 1997:237, min översättning.
[313] Expressen 14/3 1976 citerad i Brune i los Reyes et al. (red) 2002

samma mönster som nyhetsmediernas så tillvida att det finns en koppling till ”det moderna”, representerat av svensk industri, och ”det traditionella”, representerat av främlingen. Modernitetskritiken har i detta kapitel analyserats som ett tidstypiskt och politiskt centralt ämne, kopplat till känslor av främlingskap i en tid av omfattande strukturrationalisering. Jag har hävdat att dessa berättelser om ”invandraren” egentligen handlar om vårt samhälle.

Att ”invandraren” får personifiera känslorna av främlingskap i detta ”nya ” samhälle kan ses som en metafor: vem kan vara mer främmande än den som redan är stämplad som främling? Att använda en främling med hänvisning till att denne på grund av sitt utanförskap klarare kan se förhållanden som de ”på insidan” inte kan se genom att de är allt för vana vid det, är vanligt inom såväl konstens värld som inom samhällsvetenskapen. Jonathan Swifts *Gullivers resor* från 1726 är ett välkänt exempel. Men denna förklaring till varför främlingen gestaltar den seende i de filmer jag analyserat räcker inte. Jag vill också koppla främlingens roll som just ”invandraren” och till talet om denne som ett problem:

Samtidigt som det pågår en intern debatt om industrialiseringens följder kommer det också fram berättelser om ”invandrarproblem”, kopplade till just denna interna debatt – ”invandrarna” framstår som de som har svårast att passa in i ”det moderna”. Så hur kan man förstå detta teoretiskt? Nora Räthzel betonar människors önskan att vara aktiva aktörer med kontroll över sina liv. Att ”externalisera interna problem”, som hon kallar detta sätt att representera ett problem som orsakat av någon annan, kan i detta sammanhang innebära att man betonar andras underordning för att själv slippa konfrontera sin egen faktiska underordning.[314] Genom att hänvisa till ”invandrarna” kan man hålla de generella problemen från sig.

Men man måste också beakta de skillnader som kan förekomma mellan exempelvis olika genrer. Som jag visat finns det en centrala skillnad när det gäller det sätt på vilket filmerna framställer ”invandraren” jämfört med nyhetsmedierna. Medan nyhetsmedierna framställer ”in-

[314] Räthzel i The Evens Foundation (red) 2002

vandraren” som ett passivt objekt att beskriva och ibland tycka synd om, framställs han som jag visat i filmerna som ett aktivt subjekt i en central position i filmernas narrativ. Filmer tyck således ge uttryck för alternativa diskurser, som står i motsättning till de dominerande diskurserna i samhället.

Barthes menar att myter, vilket enligt hans definition av begreppet motsvarar begreppet dominerande diskurs, tjänar de dominerande klassernas intressen[315] och att myterna därmed alltid är ideologiska. När dessa myter (dominerande diskurser) utmanas kan det ses som uttryck för kulturell verksamhet ”underifrån”. Filmskapare ses som representanter för denna kulturella verksamhet (där förvisso ideologiska komponenter ofta finns inbäddade). Men utmanandet av myter kan, om dessa budskap upprepas ofta bli till motmyter.

Ett exempel på detta är de olika diskurserna om vetenskapen. Den dominerande diskursen (myten) om vetenskapen är att den är objektiv och sann och skapar framsteg och högre levnadsstandard. Denna myt har ofta utmanats i fiktionen där vetenskapsmän ofta framställs som hänsynslösa och kortsynta figurer som strävar efter självviska materiella mål.[316] Utmanandet av en myt kan således bli till en motmyt, vilken liksom myten har en mytisk karaktär i den bemärkelsen att den framställer något som naturligt och självklart. Motmyten integreras som en del av den dominerande diskursen (myten), genom att ge uttryck för dess antites, och blir således en del av denna, varför man kan påstå att också motmyten är mytisk eftersom den också reproducerar de dominerande diskurserna i samhället, det vill säga de dominerande tolkningarna av hur samhället ”är”. Myten och motmyten kommer vidare till uttryck i olika sammanhang: John Fiske påstår att

> den sakliga delen av television, nyheter, debatt- och dokumentärprogram oftast visar mer av den dominerande myten än av motmyten: underhållningsprogram och biograffilmer vänder däremot på proportionerna.[317]

[315] Fiske 2000.177
[316] Fiske 2000:124
[317] Fiske 2000:124

Genom att ge uttryck för andra diskurser än de dominerande skapas andra möjliga sätt att förhålla sig till dem, de utmanas, samtidigt som motmyter skapas i de fall de alternativa diskurserna integreras som en del av den dominerande diskursen (myten).

Man kan således inte utifrån filmens diskurser utgå från att filmen återspeglar de dominerande diskurserna, vilka man genom filmen ändå vill försöka identifiera i syfte att analysera relationen mellan filmens och samhällets diskurser. Att filmer såväl ger uttryck för motmyter som myter får komplikationer för analysen eftersom man inte kan utgå från att filmens bilder och berättelser ger uttryck för den dominerande diskursen i det svenska samhället vid en viss tidpunkt (om exempelvis ”invandrarproblemet”) utan snarare tvärt om är att betrakta som antitesen till den dominerande diskursen. När man ska identifiera diskurser i ett samhälle och hur dessa bearbetas i filmer måste man därmed försöka identifiera såväl de dominerande diskurserna (myterna) som motdiskurserna (motmyterna, i de fall man kan identifiera en alternativ diskurs som liksom den dominerande diskursen tycks ha en stark ställning).

Jag kan exemplifiera detta (tyvärr snåriga) resonemang med främlingens roll i en av filmerna i förra kapitlet, *Det nya landet*. Massoud, Ali (och Louise) ”användes” i denna film som ögonöppnare för Oss, genom att med sina blickar riktade mot det svenska samhällets inbyggda problem, ”vrida tillbaka” våra ögon och rikta dem mot samhällsproblemen, i en tid när dessa (exempelvis ekonomiska problem) ofta tolkades som ”invandrarproblem”. Man kan, något förenklat, skissera resonemanget som i modellen nedan:

| | |
|---|---|
| 1) Samhälle => | Interna konflikter<br>(exempelvis ekonomiska kriser och arbetslöshet) |
| 2) Dominerande diskurs => | Interna konflikter externaliseras till den Andre<br>(tal om ”invandrare som problem”) |
| 3) Motdiskurs => | Den andre artikulerar dessa interna konflikter<br>(Ali, Massoud och Louise visar oss de interna problemen som just interna problem) |

Så hur kan man koppla detta resonemang till filmerna i detta kapitel? Det finns en myt som säger att det moderna samhället leder till lycka och väl-

stånd, och vid denna tid av urbanisering och strukturrationalisering var denna myt central för förståelsen av vart Sverige är på väg. Men samtidigt förekommer ett motstånd mot detta och ur detta motstånd framträder motdiskursen, som säger att det moderna samhället är problematiskt att leva i för människorna.[318] Filmerna ger uttryck för just denna motdiskurs. Att ”det moderna” är något problematiskt kan också betraktas som en motmyt i den bemärkelsen att denna diskurs är minst lika inflytelserik som den om ”det moderna” som gott och bra.

Modellen över sambanden mellan dominerande diskurser och motdiskurser, och dess koppling till olika genrer, kan också beskriva hur filmerna i detta kapitel kan relateras till samtidens diskurser: Myten om det goda samhället i ”det moderna” motsägs av människors upplevelser i detta samhälle. Filmerna knyter därför an till motmyten som säger att ”det moderna” är problematiskt. Detta är ett exempel på hur filmen inte reproducerar den dominerande diskursen utan dess antites: motmyten. Men liksom *Det nya landet* framställer filmerna i detta kapitel också en motdiskurs i ett annat avseende, nämligen att de utmanar bilden av ”invandraren” som offer genom att framställa honom som aktör. Vidare uttrycker denne aktör ett främlingskap i folkhemmet, men inte främst som ett specifikt ”invandrarproblem”, utan som ett generellt internt problem: kritiken uttrycks inte *mot* invandraren, utan *genom* ”invandraren” *mot* samhället.

| | |
|---|---|
| Myt => | Det moderna samhället är gott |
| Samhälle => | Negativa följder av ”det moderna” |
| Motmyt i filmerna => | ”Det moderna” är problematiskt |
| Dominerande diskurs => | Den Andre har svårt att anpassa sig |
| Motdiskurs i filmerna=> | Den Andre artikulerar detta interna problem som just internt, och inte som ett ”invandrarproblem” |

Filmerna tycks sedda i detta ljus fungera som kulturella praktiker som underifrån utmanar maktstrukturerna i det moderna svenska samhället på två sätt: dels genom att föra fram den modernitetskritiska ståndpunkten, och dels genom att ”vrida tillbaka” den från att i samtidsdebatten ibland

[318] Guneriussen 1999

ha uppfattats som främlingens problem till ett omvänt (tillbakaspeglande) perspektiv. Främlingen artikulerar det som just ett internt problem.

I ovanstående resonemang har jag analyserat *filmen som en kulturell praktik*, det vill säga en praktik där i andra genrer vanliga dominerande diskurser utmanas genom att filmen i olika avseenden för fram motdiskurser. Det jag vill ha sagt är att man när man genomför en diskursanalys av en film bör man vara observant på relationen mellan olika typer av diskurser (reproducerande och utmanande) och genrespecifika egenskaper hos olika massmediala praktiker.

*Partipolitiken, kvinnorörelsen och modernitetskritiken*

Men filmer är inte enbart att betrakta som kulturella praktiker som genom att framföra motdiskurser utmanar rådande ideologier. Detta har konstaterats i båda de föregående empiriska kapitlen. Filmer kan också betraktas som ideologiska praktiker som reproducerar bland annat sexistiska och rasistiska diskurser. Ett exempel från mina analyser är den eurocentriska tankebilden som framhåller de Andra som representanter för ett äldre stadium i utvecklingen. Ofta kan dessa dominerande diskurser kännas igen som sprungna ur praktiker som kolonialismen och den struktur av manlig överordning feminister kallar patriarkatet.

I det första empiriska kapitlet uppehöll jag mig främst kring denna koppling mellan filmerna och de ”gamla” diskurserna. Liknande mönster har också uppmärksammats i filmerna i detta kapitel, men för att inte upprepa mig mer än nödvändigt redovisar jag inte detta resultat här i konklusionen. Istället vill jag här framhålla kopplingen mellan dessa ”gamla” diskurser och samtidens diskurser. *Att* det finns en sådan koppling tycker jag mig ha belagt i mina analyser. Några exempel:

Filmen *Jag heter Stelios* från 1972 kopplar exempelvis problemen i det moderna Sverige till exploateringen av arbetare i det svenska arbetslivet. Samtidigt framställs ”det traditionella” som en positiv kontrast mot det kalla moderna samhället. Jag kopplar detta till socialdemokratins dubbla position som konfliktorienterat klasskampsparti och koncensusorienterat folkhemsparti, och menar således att filmen speglar en av tidens rådande partipolitiska ideologier. *Ett paradis utan biljard* från 1991

håller istället fram problem som diskuterades i samband med högerns EU-offensiv vid denna tid: exempelvis alkoholpolitiken, neutraliteten, fackets inflytande och de höga skatterna. Dessa problemområden känns igen från den partipolitiska sfären. Kopplingarna till tidstypiska diskurser visar hur filmernas tolkning av problemen med främlingskap i folkhemmet i vissa filmer har en anknytning till den dagsaktuella partipolitiska debatten.

Dagsaktuella diskurser som uttrycks i anslutning till partipolitikens argument understryker i dessa filmer de känslor av främlingskap som filmerna förmedlar. Jag har konstaterat att denna koppling till samtida partipolitik tycks medföra att det uppstår en brist på koherens mellan olika värdesystem: en film som uttrycker en antirasistisk ståndpunkt (människors lika värde) kan samtidigt reproducera en ståndpunkt som kan påstås vara sexistisk (vissa människors (mäns) överlägsenhet i relation till andras (kvinnors). Motsägelsefulla diskurser, som inte tycks höra samman inom samma värdesystem, finns således där sida vid sida och bildar tillsammans helheten. Filmen *Montenegro* reproducerar *inte* de politiska ideologier som var aktuella i den samtid när filmen kom till, utan ställer sig vid sidan av dessa i sin kritik av det rådande samhället. Istället kopplas kritiken mot ”det moderna” till kapitalismens inneboende motsägelser. Eftersom denna film är den av de fyra som inte kopplar problemen i ”det moderna” till dagsaktuella debatter är det rimligt att misstänka att det finns något i dessa som medverkar till att motstridiga diskurser framförs inom samma film.

Redan i det första kapitlet konstaterade jag att filmer som ger uttryck för en antirasistisk ståndpunkt ofta reproducerar sexistiska sådana, samt att filmer som ställer sig på kvinnornas sida istället ofta reproducerar rasistiska diskurser. Varför det förhåller sig på detta vis kunde jag däremot inte förklara. När jag nu analyserat fler filmer och konstaterat att detta är ett mönster som går igen vill jag försöka finna en förklaring till detta. Att partipolitikens ståndpunkter är manligt präglade kan ses som en orsak till att när dessa förmedlas, reproduceras samtidigt sexistiska diskurser, eftersom de utgår från ett manligt perspektiv (och därmed riskerar att vara sexistiska då de företräder mäns intressen). Motstridiga värdesystem kan samsas *inom* partipolitiska ideologier (socialdemokratins roll

som både konfliktorienterat klasskampsparti och koncensusorienterat folkhemsparti är ett exempel). Jag har visat att detta också är fallet när filmer tillgriper partipolitiska diskurser i kritiken av samhället.

Så vad händer om man för in ett kvinnoperspektiv i filmerna? försvinner då den inkoherens jag beskrivit? Två av filmerna, *Frihetens murar* från 1978 och *Montenegro* från 1981, kopplar *inte* problemet i ”det moderna” till samtidens partipolitiska debatt. Båda framför ett kvinnligt perspektiv på kritiken mot ”det moderna”: I *Friheten murar* från 1978 är kopplingen till kvinnornas situation i ”det moderna” uttalad, genom att en kvinna har en central roll i denna film. I de två andra filmerna (*Jag heter Stelios* och *Ett paradis utan biljard*) står kvinnornas situation inte i centrum för berättelsen, utan den kritik av ”kalla kvinnor” som förekommer i dessa kan ses som en avsaknad av intresse för det kvinnliga perspektivet och en konsekvens av att denna kritik mot ”kalla kvinnor” var en del av modernitetskritiken.

I analysen av *Frihetens murar* antar jag däremot att kritiken mot dubbelarbetande kvinnor mer direkt kan kopplas till olika positioner inom kvinnorörelsen (som också bör ses som en samtida politisk rörelse). Den särartsfeministiska ståndpunkten, som jag menar karaktäriserar *Frihetens murar*, står inte nödvändigtvis i konflikt med den modernitetskritiska diskurs som genomsyrar filmen. På så sätt uppvisar filmen en koherens när det gäller sambanden mellan moderniteten och de traditionella könsroller filmen tycks förespråka. I *Montenegro* utmanas den särartsfeministiska ståndpunkten genom att kvinnan i filmen lever sitt liv i hemmet med barnen, men tycks må dåligt av det. Istället betonas patriarkatets universella förtryck av kvinnor, även rika kvinnor vilka (sedda utifrån) tycks ha allt man kan önska sig.

Så i detta avseende kan man påstå att båda dessa filmer framför diskurser som hänger ihop inbördes och värderingsmässigt. Kvinnoperspektivet ser därför ut att vara en bättre utgångspunkt om man vill framföra enhetliga värdesystem. Men det finns en skillnad även mellan dessa två filmer. Den särartsfeministiska ståndpunkten kan påstås stå i konflikt med den humanistiska vision som filmen *Frihetens murar* framför. Den medkänsla med kvinnor, barn, ”invandrare” och fattiga världsdelar som jag menar att *Frihetens murar* förmedlar, står i kontrast till de bilder av

människors roller som filmen också förmedlar. Filmen föreslår lösningar som binder människor till eviga och oföränderliga roller (kvinnor som mödrar), och riskerar därför att förtrycka människor som inte passar in i den förutbestämda mallen. Detta gäller som jag visat inte bara kvinnor utan exempelvis också Sergio (= barnet), ”latinobrottslingen” och finskan med kniven. Samtliga dessa lever i ett samhälle där de förtrycks, och de reagerar med sina respektive gruppers stereotypiska egenskaper på förtrycket: Sergio med att spela teater på jobbet, Latinamerikanen med att bli brottsling och finskan med att hetsa upp sig och ta till kniven.

Sergio (och de andra ”invandrarna” i filmen) gillar inte att bli behandlade som annorlunda, utan mår dåligt av det. Anita mår dåligt av att inte få träna på sin sångkarriär på kvällarna. Ändå tvingas de in i sina roller genom att de alla framställs som att de har, eller borde ha, vissa egenskaper. Således kan även positiva och inkännande framställningar av människor, genom det sätt på vilka dessa människor gestaltas, medverka till att förstärka de förtryckande praktiker man kritiserar.

Den särartsfeministiska ståndpunkten kan ses som en del av den tidstypiska modernitetskritiken, vilken är en kritik på (vissa) kvinnors bekostnad. Kvinnorna tvingas in i roller många av dem inte vill ha. Detta står i motsättning till människors intressen av att förändra sina situationer. Därmed påstår jag att inte bara *Jag heter Stelios* och *Ett paradis utan biljard* framför en kritik mot ”det moderna” som sker utan hänsyn till kvinnornas situation, utan även *Frihetens murar*, vilken framför ett kvinnoperspektiv på det moderna.

Det jag kallat inkoherens handlar om att motstridiga diskurser med avseende på generella värderingsmönster förekommer i samma film. Problemet med dessa är att de alltid tycks innebära att man framför en kritik mot något som drabbar vissa underordnade grupper negativt (exempelvis exploatering av arbetare), samtidigt som kritiken framförs på andra (också underordnade) gruppers (exempelvis arbetarkvinnornas) bekostnad. Det är i den bemärkelsen jag är kritisk till denna inkoherens, oavsett om den än medveten eller omedveten. Dock antar jag att den ofta är omedveten i de filmer jag studerat, eftersom de genomgående ser ut att vilja föra fram budskap som antirasism, klassorättvisor och humanism. Att då dessa positiva budskap framförs på andra underordnade gruppers bekost-

nad bör då ses som ett olycksfall i arbetet som om viljan finns kan undvikas.

*Den gode ”invandraren” och modernitetskritiken*

> Sympati
> och nostalgi
> en förrädisk kombination
> och en rotlös man
> och en slutstation
> de fördömdas legion
> *Kjell Höglund*

När man kokar ihop modernitetskritiksoppan och reducerar bort dess tidstypiska beståndsdelar kvarstår en buljongtärning bestående av *nostalgi*. Det såväl vänsterkritiken på 70-talet och den EU-tillvända italienromatiken på 90-talet, som den särartsfeministiska ståndpunkten, har gemensamt är hänvisningen till ”det traditionella” som ”det modernas” positiva kontrast. En konstruerad extern harmoni är den lins genom vilken interna konflikter synliggörs. Att denna koppling inte är självklar eller nödvändig bevisas av filmen *Montenegro*, där jag inte finner någon koppling till nostalgi. Det andra gemensamma draget hos tre av filmerna, men återigen inte hos *Montenegro*, är konstruktionen av det jag i analyserna kallat ”den gode invandraren”. Detta är den andra essensen som kvarstår när man reducerat bort de olika filmernas olika tekniker att framställa dessa ”invandrare”. När jag i projektets inledande fas studerade filmer på bredden uppmärksammade jag att just dessa sympatiserande konstruktioner av ”invandrare” var ett gemensamt drag hos de flesta svenska filmerna med ”invandrare” i huvudrollerna.

De gemensamma dragen hos de tre filmer jag förhållit mig mest kritisk till i detta kapitel är således betoningen av *sympati* (”den gode invandraren” som positiv kontrast mot ”det onda svenska”) och *nostalgi* (”det traditionella” som positiv kontrast mot ”det moderna”). Som jag visat tenderar betoningen av nostalgi medföra att den kritik man framför,

blir på vissas bekostnad.[319] Jag har i detta sammanhang hävdat att den är på kvinnornas bekostnad. Men denna koppling till nostalgi medverkar också, som jag visat tidigare, till att reproducera den koloniala föreställningen om Vi som de moderna och de Andra som de traditionella. Därmed återskapas eurocentriska diskurser som historiskt sett medverkat till att underordna och förtrycka dessa Andra. Tekniken att kontrastera ”det moderna” med ”det traditionella”, representerat av den Andre, får således negativa effekter, oavsett om detta traditionella framställs som mer negativt (som i 2000-talets filmer) eller som mer positivt (som i 70-90-tals filmerna).

Att kontrastera ”goda invandrare” med mindre goda svenskar är på motsvarande sätt problematiskt. De negativa bilder av svenskarna som blir följden kan förvisso fungera som nyttiga ögonöppnare och anledningar till självkritik. Men samtidigt etnifieras människor, genom att framställas som olika, eller till och med som varandras motsatser (exempelvis varma respektive kalla). Och etnisk åtskillnad tenderar alltid att drabba den svagare gruppen mer negativt, varför man kan påstå att även bilder av ”goda invandrare” medverkar till den etnifiering som underordnar just dessa ”goda invandrare”.

Således tycks det som att just kontrasterandet av något, med hänvisning till dess motsats, är det problematiska om man vill framföra en kritik mot något som drabbar ”de små människorna”, utan att samtidigt reproducera diskurser som medverkar till dessa ”små människors”, eller andra ”små människors”, underordning. Jag har i detta kapitel analyserat tre filmer som jag tycker fallit i just den fällan, och en som jag menar inte har gjort det. Samtliga fyra filmer framför enligt mig ett antirasistiskt, och därmed humanistiskt tema. De förefaller också framföra motdiskurser som tar ”de små människornas” parti i motsats till de dominerade diskurserna. Jag har tolkat detta som att filmerna är kulturella praktiker.

Men som jag visat innehåller tre av dessa filmer också en mängd dominerande diskurser, främst genom de val av kontraster dessa filmer gjort. Att kontrastera något med något annat och annorlunda är ett av

[319] Och förutom detta kan nog de flesta vara överens om att det mesta inte alls var bättre förr. Samhällsproblem och ekonomiska klyftor är inte något unikt för det moderna samhället.

språkets grundläggande sätt att fungera. Utan varmt kan man inte förstå kallt till exempel. Men när varmt och kallt kopplas till specifika grupper av människor blir språket ideologiskt, och filmerna blir till ideologiska praktiker. Möjligheter och begränsningar när det gäller hur *kontraster* används förefaller därmed vara avgörande för omfattningen av filmers ideologiska funktion. Jag återkommer till denna centrala fråga efter analyserna av nästa tidsperiods (1991-1999) filmer.

# 1991-1999 – mörker i välfärdslandet

1991 KOMMER EN VÄNDPUNKT. Den utländske mannen som kommer till Sverige och kritiserar det svenska moderna samhällets baksidor försvinner med Giuseppes tåg tillbaka till Italien. In på scenen kommer istället ungdomar i segregerade storstäder och konflikter med rasistiska förtecken. Etniskt gränsöverskridande kärlek och gängkrig mellan ungdomar på gator och torg står nu i centrum för ”invandrarfilmen”. I filmerna finns mörker, hot och rädsla med som en bakomliggande fond. Det svenska samhället framställs också i dessa filmer som problematiskt, men på ett annat sätt. Det är ett samhälle där människor känner sig otrygga och hotade, men av vad? Och varför detta skifte av motiv?

Åren kring 1990 har av många uppfattats som en brytpunkt i det svenska samhällsklimatet.[320] Yttre politiska omständigheter, som bland annat östblockets upplösning och internationella ekonomiska förändringar medverkade till en av de djupaste ekonomiska kriserna i svensk historia. ”Marknaden” blev en uppmärksammad aktör, pengar strömmade ut ur landet och en ny tid med hög arbetslöshet, pessimism och ekonomisk osäkerhet inleddes.[321]

I det hårdare politiska och ekonomiska samhällsklimatet, med starka känslor av konkurrens på arbets- och bostadsmarknaderna tilltog också främlingsfientligheten, och flyktingmottagning och annan invandring började nu ifrågasättas mer öppet.[322] I massmedia framställdes ”invandraren” ofta som ett hot. Vissa metaforer som används i rapporteringen om flyktingar, exempelvis ”flyktingström”, ”invasion”, ”ström av illegala invandrare” finns där som en ”hotfull fond”. [323] I början av 1990-talet accelererade en ny typ av våldsbrott i Sverige, som riktades mot olika in-

[320] Exempelvis Westerberg 2003:198
[321] Se exempelvis Tamas 2002, Westerberg 2003, Hadenius 2000, Boréus 1994
[322] Svanberg & Tydén 1992:346
[323] Brune 2001:38

vandrargrupper och andra mörkhåriga. Lasermannen (John Ausonius), som under några månader kring årsskiftet 1991-1992 sköt 11 personer (varav en med dödlig utgång) med mörk hårfärg är kanske den mest kända attentatsmannen med rasistisk inriktning,[324] men även andra brott med sådana förtecken förekom:

> Attacker mot flyktingförläggningar, skändning av judiska kyrkogårdar, korsbränningar, mordbränder och sprängattentat mot kiosker och affärer ägda av svenskar med utländsk bakgrund eller påbrå. 1990 attackerades flyktingförläggningar vid 36 olika tillfällen. År 1992 hade antalet ökat till 52, det innebar en attack i veckan. Det handlade om bombattentat, mordbränder, rökgranater, hemmagjorda sprängladdningar och molotovcoctails. Samma år genomfördes minst 56 allvarliga rasistiska attacker utanför förläggningarna, bland annat tolv anlagda bränder, åtta attacker med brandbomber och sju attentat med sprängladdningar. Dessutom förekom 13 fall av korsbränningar.[325]

Under krisåren kring 1990 intensifierades också *talet* om den Andre.[326] Brune exemplifierar innehållet i några rubriker ur dagstidningarna våren 1993:

> Straffen för människosmuggling skall skärpas, asylsökande med falska identiteter skall kartläggas, moderaterna kräver kollektiva avvisningar av asylsökande, myndigheterna förbereder sig för flyktinginvasion, det skall bli svårare att överklaga utvisningsbeslut, det kostade fyra miljarder att vänta med visumtvång för kosovoalbaner, allt fler asylsökande förs till häkten.[327]

Sjöbos flyktingvägran, Lasermannen, Bert Karlsson, Ian Wachtmeister och deras främlingsfientliga parti Ny Demokrati, var några av de aktörer som föranledde detta ökande tal om ”invandraren”, eller ”den asylsökande”, som flyktingen under 80-talet hade kommit att kallas (Genom detta skifte i benämning förändrades också innebörden: ”flykting” är ett posi-

[324] Se Tamas 2002 för en utförlig beskrivning Lasermannens härjningar. Se också Svanberg & Tydén 2002
[325] Tamas 2002:362, se också Lindquist i Brune 2001:92, Löwander 1997
[326] Se exempelvis Hvitfeldt i Brune 2001
[327] Brune 2001:32-33

tivt laddat begrepp som beskriver skälet till att en människa lämnar sitt land. ”Asylsökande” innehåller däremot en antydan om att det kanske inte egentligen handlar om en person som har goda och giltiga skäl att komma hit.).[328]

Ny Demokrati som kom in i riksdagen i september 1991 bidrog till detta ökande tal genom sina aggressiva uttalanden i såväl riksdagens talarstol som i massmediasammanhang. Några exempel från några tal av Bert Karlsson i riksdagen:

> Invandrarverket hyr dyra hotell…Man lägger ut hundratals miljoner på människor för att de kanske tycker inte om att bo ihop med andra. Vissa flyktingar har lärt sig detta. Man bråkar, och då får man bo på enskilt hotell…Det är sådant som det svenska folket är förbannat på. Det är det som skapar rasismen.
>
> Det finns tyvärr väldigt många som utnyttjar vårt generösa system. De spekulerar hel enkelt genom att komma hit… och begår en mängd brott…
>
> Det finns många som utnyttjar vårt system till att turista här. Man spekulerar helt enkelt i att man kan vara här en tid och få semestern betald, sedan åker man vidare till Norge. Detta är mycket vanligt…[329]

I samband med Sjöbodebatten i mitten av 80-talet framförde centerpartisten Sven-Olle Olsson följande öppet rasistiska argument för att Sverige borde upphöra med flyktingmottagandet:

> Förstår inte våra politiker vad som håller på att hända med gamla Sverige? Det kommer ju in så många flyktingar från fjärran länder så vem som helst kan räkna ut att nästa generation svenskar inte längre är blonda och blåögda.[330]

[328] exempelvis Svanberg & Tydén 2002
[329] Bert Karlsson citerad i riksdagens protokoll från riksdagsdebatt 6/12 1991. citerat i Tamas 2002:207
[330] Sven Olle Olsson citerad i Tamas 2002:216

Men även etablerade politiker utan rykte som företrädare för främlingsfientliga eller rasistiska uppfattningar uttryckte vid denna tid sådana: ett exempel är dåvarande invandrarministern Birgit Friggebos legendariska kommentar om kosovoalbanernas karaktär:

> Det ska inte förnekas att detta är ett problem. Uppenbarligen finns det någon tradition eller någonting annat som gör att kosovoalbanerna är mer benägna att snatta och stjäla cyklar och tvätt och vad det är för någonting än andra flyktinggrupper.[331]

Talet om den Andre reproducerades också på tidningarnas insändarsidor, och de argument som framfördes av politikerna var också vanliga utanför maktens centrum. Man kan se en tydlig koppling mellan den ekonomiska situationen och talet om ”invandrarna”: En retorisk tankebild som var vanlig var att invandringen borde stoppas så att man kunde rädda det lilla som fanns kvar åt landets ursprungsinvånare.

> Var ska vi gotlänningar bo och arbeta? Varför skall det bli flera invandrare än den inhemska befolkningen? Vi har inte råd till sjukvård, ej heller till att ta vara på våra gamla. Vart är Sverige på väg? Till invandrarna finns ej någon gräns […] Vi är många, många, som är emot detta, men det får vi inte tala högt om. Vi i Sverige får ej tala om vad vi tycker. Vi lever ej i ett fritt land. Lägg ut papper i affärer, så vi kan skriva på vad vi tycker. Dem i Sjöbo, Vellinge, hurrar jag för.[332]

Samtidigt som främlingsfientligheten och nationalismen artikulerades tydligare än på lång tid, växte det också fram antirasistiska argument och kampanjer från folkligt, politiskt och massmedialt håll, och antirasistiska manifestationer blev vanliga samtidigt som unga nynazister uppmärksammades allt mer.[333] Löwander framhåller emellertid att nyhetsmedierna ofta framställer antirasister i ”lika negativa ordalag som rasister”:[334]

---

[331] Birgit Friggebo i Aktuellt 920819 citerad i Tamas 2002: 330-331
[332] ”Kvinna i Visby” undertecknade denna insändare i Gotlands Allehanda 18/10-94. Citerad i Lodenius & Wingborg i Brune 2001:112
[333] Svanberg & Tydén 2002:347, Löwander 1997 Och Löwander i Brune (red) 2001
[334] Löwander i Brune (red) 2001:92

> Under en rad år från slutet på 1980-talet kom alla demonstranter den 30:e november att placeras i ett motsatsförhållande till resten av samhället i nyhetsrapporteringen. Demonstranter gjordes till ”dom” i motsats till ”oss” vanliga tv-tittare och skattebetalare, alldeles oavsett vad de hade för motiv för sina demonstrationer. Antirasister framställdes huvudsakligen som bråkiga ungdomar. De gjordes till ett hot mot demokratin, snarare än till förkämpar för humanism och invandrarsolidaritet.[335]

Talet om den Andre var således såväl mycket intensivt som mycket motsägelsefullt under denna tidsperiod: dels handlade det om angrepp på ”invandrare” – från såväl politiker och massmedierna, som människor utanför maktens centrum, dels handlade det om ett ökat tal om rasism som problem (antirasism), och dels om antirasism *som* problem.

Men det var inte bara talet som var motsägelsefullt, utan även praktikerna. Den regering som initierade många av de antirasistiska kampanjerna stramade samtidigt åt möjligheterna för de ”asylsökande” att komma in i landet. Och det är dessa motsägelsefulla praktiker som är utgångspunkten för flera av de filmer jag kommer att analysera i detta kapitel. Också i filmerna från denna tid kan man se att filmerna framför motdiskursen, den som kritiserar den rasism som ansågs tillta vid denna tid. Det antirasistiska temat är således gemensamt för de båda studerade tidsperioderna, även om det accentueras än mer tydligt i dessa senare filmer.

*Filmerna 1991-1999*

Exempel på filmer med motivet ”Ungdomar av olika etnicitet, rasister och rasism i storstad” är: *Tala! Det är så mörkt!* från 1991 som visar ett möte mellan en ung nynazist och en judisk läkare; *Sökarna* från 1993 där gängkrig mellan ”skinnskallar” och ”svartskallar” problematiseras; *30:november* från 1995, som också framför en ”Romeo- och Juliahistoria” mellan en svensk kille och en invandrartjej; *Vinterviken* från 1996, också den med en berättelse om svart pojke och vit flicka från två olika världar, *Nattbuss 807* från 1997 där gängkrigen mellan nazister och in-

[335] Löwander i Brune (red) 2001:92

vandrarungdomar slutar med mord; samt *Tic Tac* från 1997 om två unga ”skinnskallar” som i raseri dödar en invandrarman de faktiskt gillar.

Min utgångspunkt är som jag beskrivit tidigare att främlingen används för att bearbeta känslor i ett samhälle i en viss tid och att just främlingens annorlundahet finns där för att belysa vår situation. Vilken roll har då främlingen i detta nya mörka samhälle? Under denna tidsperiod är det som synes främst ungdomar som sätts i centrum för problemen och konflikterna i tiden.[336] Men detta är inget specifikt för filmen: Ristilammi beskriver ett liknande skifte när det gäller skildringarna av förorten: I det tidiga 1970-talet betonades även i talet om förorten en problematik som kan kopplas till moderniseringsdebatten:

> Hårdheten, steriliteten och det vindpinade på Rosengård förs ständigt fram. En metafor som hela tiden ligger i bakgrunden är öknen eller tundran där människan i sin litenhet och nakna oskyldighet inte kan försvara sig mot naturens och i det här fallet det moderna samhällets makter…Ett budskap som framträder är att lika lite som människan har kontroll över naturen, lika lite har hon kontroll över det moderna samhället. Det är istället samhället som utövar kontrollen.[337]

Detta kan jämföras med den modernitetskritik jag menar karaktäriserar den första tidsperioden i min empiri. Talet om Rosengård ändrade också, liksom filmernas motiv, sedermera inriktning: ”En bit in på 80-talet skedde ännu en förskjutning där miljonprogramsområdena allt mer kom att symbolisera det icke-svenska”.[338] Intresset fokuserar nu på invandrarungdomarna i detta område. Ristilammi beskriver en bild av ungdomar i området i en dagstidning från 1995:

---

[336] En förklaring till att filmerna med tiden växlat från vuxenperspektiv till ungdomsperspektiv kan förmodligen också finnas i strukturella faktorer, som exempelvis en medveten målgruppsstyrning mot unga, eftersom dessa var tidens biobesökare medan vuxna stannade hemma vid TV:n och den nya videon. Dessa strukturella faktorer kommer jag dock inte att fördjupa mig i min analys. Denna förklaringsmodell kan å andra sidan knappast gälla för nyhetsmediernas plötsliga vinkling av problematiken kring etnicitet och rasism vid samma tid, varför jag föredrar att betona andra förklaringar till detta tematiska skifte än målgruppsstyrningen.
[337] Ristilammi i Brune (red) 2001:60
[338] Ristilammi i Brune 2001:64-65

> Fotografiet är dunkelt och oskarpt. Mot en kuliss av svagt upplysta höghus syns några mörka skuggliknande figurer. Man kan skymta att några av dem bär huva. Bilden andas en känsla av obestämt hot.[339]

Det förekommer således, inte bara i de filmer jag studerat, utan också i andra sammanhang, en glidning mot de unga som bärare av problemen i samhället.

1990-talsfilmerna fokuserar på problematiska, men också positiva, möten mellan individer och grupper. ”Invandraren” som positiv kontrast (sympati) återfinns även i dessa filmer, men inte som bärare av ”det traditionella” (nostalgi). Flera av filmerna med det motiv jag skisserat framställer ”invandrare” som offer i en hård värld. Tidens tuffa samhällsklimat, bildar en bakgrund i ”invandrarfilmerna” från denna tid, och ”invandraren” framställs som den mest utsatte i detta samhälle där alla hotas av nedskärningar och arbetslöshet. ”Invandraren” ”används” i dessa filmer som en kontrast att sympatisera med, med hänvisning till hans än mer utsatta position i samhället.

Några av filmerna framställer dock ”invandraren” mer som en aktör, som har en vidare betydelse än den som offer. I dessa filmer framställs han/hon istället som relevant för svenskarnas syn på samhället. ”Invandraren” finns här som en möjlighet till försoning i en främlingsfientlig värld på grund av att han/hon är älskvärd för någon i det svenska samhället. De två filmer jag valt att analysera i detta kapitel är *30:e November* från 1995 och *Vinterviken* från 1996. Båda filmerna framför Romeo & Juliamotivet, detta tidlösa motiv om kärlek över gränser, som i olika versioner berättar om kärlek mellan unga människor som inte låter sin kärlek hindras av antagonistiska familjer och samhällstrukturer. De två valda filmerna framför således två motiv: ett tidstypiskt, Ungdomar av olika etnicitet, rasister och rasism i storstad, och ett tidlöst, Romeo & Juliamotivet.

[339] Sydsvenska dagbladet 3/2 1995. beskrivning av Ristilammi i Brune (red) 2001:65

## 30:e November – Romeo och Julia i Stockholm

30:E NOVEMBER FRÅN 1995, av Daniel Fridell och Peter Cartriers, som också gjorde *Sökarna* (1993), är en berättelse om kärlek över gränser. Filmen handlar om Adam som förälskar sig i flyktingkvinnan Julia. Redan namnen konnoterar tragisk romantik: Adam som den ursprunglige bibliske mannen och den Shakespeareianska Julia, kvinnan på andra sidan – två gestalter från vår kulturs centrala kärlekspar.

I filmens centrum står Adam, en långhårigt blond svensk kille. Han är en vacker, muskulös man med en högre moral än de vänner han umgås med. Medan de uttrycker sexistiska och rasistiska värderingar verkar han känna en viss tveksamhet till dessa hatyttringar. Men han umgås ändå med skinnskallarna: de är hans vänner, även om det tycks något märkligt med tanke på att de inte verkar dela samma grundläggande värderingar. Adam förälskar sig i en kvinna från ”fel” sida och frågar sin kompis, den stammande Tobbe, som av sin mamma beskrivs som ”lite efter”, om han varit riktigt kär någon gång, ”Jo men du vet så där kär så du inte vet om du ska skratta eller gråta”. Adam tycks vara en sann romantiker.

Svenske Adam och Julia, som är peruansk flykting, förälskar sig i varandra. De två befinner sig på olika sidor om en gräns som olika auktoritära krafter instiftat och upprätthåller. Kvinnans far låter henne inte träffa en man från den andra sidan. Även hennes övriga omgivningen misstycker. För att Julia ska slippa gifta sig med en landsman som valts ut av hennes familj (bland annat hennes bror Sascha som tillhör det rivaliserande ”invandrargänget” i filmen), och som hon inte älskar, gifter sig Adam och Julia (dock utan riktig präst). De två sidorna står således i fejd med varandra, och så långt är motivet detsamma som i Shakespeares klassiska tragedi från 1500-talet[340] Filmens intrig påminner också mycket om den klassiska musikalen *West Side Story*, som är en annan film med

[340] Shakespeare 1994

Romeo & Juliamotivet, där pojke och flicka från olika sidor möts över gränserna i en tuff storstadsmiljö, och där gäng ur olika subkulturer drabbar samman. De älskande i *30:e November* möts första gången när Adam med sina skinnskallekompisar befinner sig utanför den flyktingförläggning där Julia bor. Filmen inleds med att de svenska männen bränner ett kors och talar i ett aggressivt tonfall om Sverige, fosterlandet. Deras utseende antyder att de är nazister som är på väg att genomföra ett rasistiskt brott. De kastar in en molotovcoctail genom ett fönster på flyktingförläggningen, som börjar brinna. Peruanska Julia springer brinnande ut, men räddas av Adam som därigenom sviker sina kumpaner som flyr från platsen.

Konflikterna mellan ungdomsgängen – ”invandrare” och rasister, inramas av ett samhälle där föräldragenerationen lyser med sin frånvaro i ungdomarnas liv, och där allt mer rasistiska stämningar börjar råda. Berättelsen slutar med en våldsam och kaotisk nationaldag med antirasistiska och rasistiska demonstrationer, i mörker, rök och dimma i Kungsträdgården i Stockholm. Demonstrationerna urartar och folkmassor med skrikande springande och bråkande ungdomsgäng – rasister och ”invandrare” – drabbar samman. Poliser i hundratal försöker stoppa dem med kravallstaket och batonger.

Vi ser ett hotfullt samhälle som eskalerar i hat och kaos. Gängledaren för ”invandrargänget”, Sascha, dödar Svenske Tobbe ur rasistgänget med kniv i tumultet. Adam jagar Sascha som håller i en pistol för att hämnas sin vän. När han får tag i honom går ett skott av och Sascha skjuter sig själv av misstag. En annan ”invandrarkille” gömmer pistolen innan polisen kommer och detta tilltag gör att Adam orättvist får skulden. Julia och Adam bestämmer sig för att fly med hans husbåt, men de hinner inte iväg: Julia skjuts till döds, iklädd Adams t-shirt, av en invandrarkille, som tror att han skjuter Adam, men som i tron att Julia är Adam av misstag skjuter en av sina egna. Adam överlever och filmen slutar som den började med Adam framför ett kors. Men något har skett som gör att korset har en helt annan betydelse: I filmens början var närvaron vid (det brinnande) korset orsakat av hat mot ”invandrare”, i filmens slut var närvaron vid korset en kärlekshandling i sorg över en död ”invandrare”, hans älskade Julia.

Dessa två scener med korsen, inledningen och avslutningen, konnoterar helt olika stämningar: den första scenen andas hat och aggressivitet, unga arga män som skriker ”100% svensk”, ”Sverige åt svenskarna”, och ”Sieg Heil” hetsar varandra till hat, mot en kolsvart himmel. Sedan eld, rök, kaos, larm och hetsiga trummor, ett inferno av hat och lidande. Tankarna leds till vår kulturs bild av (det evigt brinnande) helvetet. Är detta helvetet på jorden? När Adam ser Julia blir allt runt omkring stilla. En ensam harmonisk flöjt tonas upp. Kärleken tränger undan hatet.

Scenen med korset i slutet anspelar på sorg, men också stillhet och harmoni. Lugn harmonisk musik spelas, marken är täckt med ett tunt lager av snö och himlen är ljus. Om den förra sekvensen påminde om helvetet kan denna sägas påminna om bilden av himmelriket (vitt och harmoniskt). Kanske säger den fridfulla stämningen i slutsekvensen något om att kärleken kan segra över hatet när människor möts över gränser? Men som brukligt är i filmer med etniska möten får de inte varandra, utan den västerländska mannen lever medan ”invandrarkvinnan” är död. Är hennes död ett villkor för att den vite mannens tillvara ska bli harmonisk och ljus? Är den exotiska kvinnans främsta funktion att vara någon de vita männen kan skriva sånger om?

Kärlekssagan där ett par dras till varandra, trots förhinder, har berättats om och om igen genom historien. Romeo & Juliamotivet har alltid varit vanligt i konsten, och sedan filmens födelse också i hollywoodfilmen. Ofta har det handlat om olikheter baserade på klass, religion eller ålder.[341] Men berättelser är också alltid kontextuellt förankrade: *30:e November* dramatiserar denna kärlekshistoria i en svensk historiskt specifik period, när främlingsfientligheten ansågs vara intensifierad. Under 1990-talet framkom många europeiska filmer där Romeo- och Juliamotivet har satts in i en multikulturell kontext.[342] Den svenska filmen *30:e November*, och även *Vinterviken* som analyseras härnäst, är alltså två av många liknande europeiska filmer. Anneke Smelik menar att den fiktiva kärleksaffären mellan karaktärer ur olika etniska grupper tillåter filmskapare att ”föra fram teman som rasism och att dekonstruera rasistiska stereoty-

[341] Smelik 2003
[342] Smelik 2003

per".[343] Hon menar att filmerna pekar på ovilligheten i europeiska länder att bli pluralistiska och multietniska samhällen. Det etniska inslaget i Romeo & Juliamotivet i europeisk film kan sett ur detta perspektiv vara ett sätt att, med hjälp av berättelser om kärlek över gränser, göra motstånd mot den främlingsfientlighet som antas vara särskilt framträdande vid denna tid. På så sätt kan man hävda att filmen även i detta fall bör ses som en genre där motstånd mot dominerande diskurser framförs.

Även i ett annat avseende kan kärlekstemat som sådant påstås ge uttryck för en motdiskurs, ett motstånd mot makten. Julia Kristeva betonar distinktionen mellan lag och kärlek, och menar att den otillåtna kärleken (vilket den gränsöverskridande kärleken är ett typexempel på) kan ses som ett kulturellt motstånd mot lagen, eller överheten i stort, vilken är repressiv och representerar makten.[344] Även Catherine Belsey kopplar det gränsöverskridande kärleksparet till motstånd mot makten, och menar att berättelser om det hon kallar "sann kärlek" (true love) har betonat exempelvis upplösning av klassamhället och motstånd mot den repressiva sidan av kristendomen.[345]

Äktenskapet kan i detta sammanhang ses som kopplat till lag och repression, då det är kopplat till överheten (kyrkan, släktens vilja, juridiska bindningar). Det förbjudna kärleksparet (transgression love, eller outlaw love som Kristeva kallar det) står utanför lagen, och den otillåtna kärleken är därmed den bästa och skönaste kärleken, skapad och återberättad i fiktionen. För att en berättelse av detta slag ska fungera krävs det en tredje part, någon som förbjuder och hindrar de älskande, exempelvis kvinnans far.[346] Detta är också fallet i *30:e November*, liksom i *Vingar av glas* som jag analyserade i det förta kapitlet. I *30:e November* gifter sig Adam och Julia, men med en av Adams vänner som ställföreträdande präst. Denna scen framstår som central för att manifestera det otillåtna med deras förhållande; den förbjudna kärleken är den ljuvaste kärleken.

[343] Smelik 2003
[344] Kristeva 1983:209
[345] Belsey 1994
[346] Kristeva 1983:211

Gellert Tamas beskriver händelserna i kungsträdgården 1991: 30:e November 1991 besökte 4000 personer kungsträdgården av olika skäl: Miljöpartiet, Stoppa Rasismen, Judiska församlingen, Ung vänster och Kvinnor för fred var där för att demonstrera mot rasism under parollen ”krossa rasismen”.[347] Också ett hundratal skinnhuvuden samlades för att fira dödsdagen och demonstrera mot ”invandrarna” med slagord som ”ut med packet”.[348] Kvällen slutade i tumult och slagsmål med kaos, och trots polisens försök att spärra av delar av Stockholm lyckades skinnskallarna ta sig igenom dessa, och en sammandrabbning mellan rasister och antirasister var oundviklig. Beväpnade med käppar och stenar drabbade grupperna samman.

Polisen lyckades till sist stoppa det hela och föra bort ett gäng ungdomar i handfängsel, men efter sig lämnade de sig en stad som såg ut som ett slagfält. Detta blev också en stor mediahändelse, och som Löwander framhållit gjordes där ingen större skillnad mellan rasister och de antirasistiska demonstranterna, utan demonstranterna ”gjordes till ”dom” i motsats till ”oss” vanliga tv-tittare och skattebetalare, alldeles oavsett vad de hade för motiv för sina demonstrationer.[349] Nazister och antirasister framställdes således som lika goda kålsupare. I filmen står dock inte kampen främst mellan rasister och antirasister, utan mellan rasister och ”invandrargäng”. Samma antagonism således, men med andra aktörer. Detta innebär att i filmens version av händelserna är det inte en kamp mellan olika typer av unga ”svenskar”, utan en direkt kamp mellan olika etniska grupper som framställs.

Filmens namn har en direkt koppling till dessa händelser, även om händelserna i filmen utspelas på nationaldagen i juni. I filmen ges vi de ungas perspektiv på saken. Så varför då denna koppling mellan rasism och ungdomar, som tycks vara given i såväl nyhetsmediernas rapportering vid denna tid som i denna film? Varför denna glidning mot de unga som bärare av problemen i samhället? Simon Lindgren menar att ”ungdomsproblematiken” ofta används som en referens för att ”ge uttryck för

[347] Tamas 2002:192.193
[348] Tamas 2002:192.194
[349] Löwander i Brune (red) 2001:92

mer allmänna känslor relaterade till processer av social utveckling”.[350] Oro över social förändring relateras således ofta till barn och ungdomar, även då problemen kan antas beröra hela befolkningen.[351]

Ulf Boethius förklarar detta bland annat med hänvisning till att de unga betraktas som känsligare och mer påverkbara än andra människor.[352] Ungdomen är en period när man är i ständig förändring och därmed öppen för olika influenser. Utifrån detta perspektiv kan man anta att vuxenvärlden uppfattar de unga som särskilt känsliga för rasistiska (och antirasistiska) strömningar i samhället. Vuxna och företrädare för samhällets institutioner uppfattas däremot normalt som mindre influerade av rasism. Således kan rasism betraktas som en sjukdom hos ungdomen som möjligen kan botas, men kanske också går över av sig själv: rasism ses som något marginellt i samhället i stort, och som bara påverkar de som är lättinfluerade. Detta resonemang stämmer överens med bilden av att det främst är de lägre (mindre utbildade) klasserna som antas vara rasistiska. Så hur är det i filmen? Reproduceras denna diskurs om ungdomarna (i motsats till de vuxna) som bärare av rasismen i samhället, eller framför filmen en motbild?

Genom att filmen anlägger ett ungdomsperspektiv kan man uppfatta den som ytterligare en variation av diskursen om unga som lättpåverkbara av rasistiska strömningar. Men som jag kommer att visa på flera ställen i texten framför filmen också en motbild genom det sätt på vilket vuxenvärlden framställs. Mer om detta senare.

Ungdomar brukar vidare ses som bärare av framtidens kultur.[353] De rasistiska svenska ungdomarna i filmen kan ur detta perspektiv ses som ett hot i en allt hårdare värld. Enligt Geoffrey Pearson känner de vuxna rädsla och fientlighet mot de unga, vilka ses som representanter för kriminalitet och moralisk degeneration, samtidigt som man refererar till ”den gamla goda tiden” när allt var annorlunda.[354] Men filmen gestaltar också många antirasistiska och gränsöverskridande ungdomar vilka, tvärt emot den hotfulla bilden, kan betraktas som löften om en bättre och

[350] Lindgren 2002:156, se även Cohen 2002:161-162
[351] Fornäs & Bolin (red) 1995, Lindgren 2002, Pearson 1983, Cohen 2002
[352] Boethius i Fornäs & Bolin (red) 1995:48
[353] Boethius i Fornäs & Bolin (red) 1995:48
[354] Boethius i Fornäs & Bolin (red) 1995:49, Pearson 1993:229

mänskligare framtid. Ungdomsgängen (främst killar) i filmen framställs dock inte som kontrasterande på så sätt att ett gäng är bärare av ”kriminalitet och degeneration” medan det andra framställs som löften om en bättre framtid. Istället framställs gängen som lika, på gott och ont. Jag vill ge några exempel på hur detta tar sig uttryck i filmen:

De två rivaliserande gängen ser ganska lika ut vid ett första påseende. De kommer i grupp, de är stökiga och småbråkar inbördes samtidigt som de knuffar och pucklar på varandra vänskapligt. Killarna i båda grupperna pratar om tjejer och retar varandra för sådana. Båda grupperna är också på väg till en fest för att träffa dessa tjejer, samma fest visar det sig senare. Några i de respektive grupperna bär också vapen, samtidigt som de kritiseras av andra i gruppen för detta. Vi leds till att förstå att det finns inbördes olika typer (vissa snälla och med god moral, och vissa mer aggressiva) i båda grupperna. Vi leds alltså inte till att tro att alla svenska (rasister) är onda och alla ”invandrarkillar” goda, eller tvärt om. Detta innebär att vi ges en nyanserad bild av olika ungdomsgäng, samt till att inse att alla inte rår för om någon skadar en människa på andra sidan.

Ett annat exempel på hur grupperna framställs som lika är hur de olika karaktärerna beskrivs. Det finns en myt som sprids i media vid denna tid om att ”invandrarungdomar” snattar i butiker. Även i filmen får vi möta en sådan kille, en ung pojke som stjäl en CD-skiva i en kiosk. Men direkt efter, när huvudpersonen Adam och hans kompis Tobbe avslöjat honom och tagit tillbaka skivan, stoppar Tobbe den innanför sin tröja. ”Invandrarungdomar” och svenska ungdomar framställs som lika goda kålsupare – båda snattar.

I båda grupperna finns dessutom några killar som inte riktigt kan hålla sig inom ramarna. Även om alla ungdomar småbråkar med varandra så har de vissa gränser som gör att det inte går överstyr, men inte alla: I det svenska gänget kommer en av killarna med en bomb att ta med sig på nationaldagsdemonstrationerna, något som de andra inte tycker om. Han kommenterar deras skeptiska blickar: ”Titta här, 20 gram sprängdeg, några kilo till så hade vi kunnat spränga bort alla djävla blattar i hela Sverige!” Det är uppenbart att denne man inte vet vad han gör eller pratar om. I ”invandrargänget” finns också en kille, Goran, som framställs som mer aggressiv än de övriga: i en scen sitter killarna i en tunnelbanevagn och

pratar om sina drömmar. De berättar om att de vill ha en söt tjej, fina barn och ett lyxigt hus och de låter som sympatiska unga människor med vanliga drömmar om framtiden. Sedan kommer turen till Goran att berätta om sina drömmar:

| | |
|---|---|
| Sascha: | Vad ska du göra sen då? |
| Goran: | Jag ska komma tillbaka med min lista! |
| Sascha: | Vadå typ en sån där lista man önskar sig på jul med presenter? |
| Goran: | Nästan, men med folk. |
| Sascha: | Aha folk som du ska ge presenter till? |
| Goran: | Nej folk som ska bort! |
| Sascha: | Vadå bort? |
| Goran: | Ja till helvetet! Hajar ni inte! De som har jiddrat, som inte visar respekt! Det gör ont i mig! Varje sekund som de går runt, och andas luft här på min jord! |

Rötäggen finns i båda grupperna. I filmens slut, när de unga männen drabbar samman framställs de också som lika: grupperna är lika stora, de ser lika hotfulla ut, och de slåss lika intensivt. Båda grupperna tornar upp sig framför kameran och kommer rakt emot oss som betraktar dem. Den hotfulla ungdomen, alla lika goda (och onda) kålsupare. Filmens intrig är som jag nämnt tidigare nästan identisk med filmen *West side story*: också där är det rivaliserande ungdomsgäng som står i centrum, och också där framställs ungdomsgängen som lika varandra i beteendet, lika många, och lika aggressiva mot den andra gruppen.

Men det finns en omständighet som gör att jag ändå finner framställningen av de båda grupperna som mer problematisk i *30:e November*: Medan *West side story* handlar om två rivaliserande ungdomsgäng ur två olika etniska grupperingar, handlar *30:e November* om två gäng som karaktäriseras som VAM-anhängare (Vitt Ariskt Motstånd, en högerextrem organisation) och ”invandrarkillar”. Att framställa dessa som lika anser jag är något helt annat än att framställa två skilda etniska grupper som lika varandra. VAM-anhängare (filmens svenska ungdomar) delar en nazistisk våldsideologi, och är en kriminell extremorganisation. Dessa unga män utgör en mycket marginell klick av högerextrema personer.

VAM-anhängarna i filmen framställs inte som representanter för den svenska ungdomen utan för en minoritet av rasister.

”Invandrarungdomarna” i filmen kan däremot uppfatts som representanter för just ”invandrarungdomar” i allmänhet. Detta innebär att dessa framställs som jämförbara med, inte svenska ungdomar, utan kriminella extremhögerpersoner. *West side story* för således fram en bild av olika etniska grupper som lika varandra och med liknande behov, och filmen utmanar därmed stereotyper om de Andra som olika Oss. I den svenska filmen framställs (vissa) svenska ungdomar som bråkiga på grund av deras politiska ställningstaganden, medan ”invandrarungdomarna” framställs som bråkiga på grund av etnicitet. En etnifiering av ”invandrare” således. *30:e November* framställer därmed ungdomar av annat etniskt ursprung än det svenska, som likadana som människor som delar en våldsideologi, och man kan därför påstå att filmen snarare förstärker än utmanar bilden av de Andra som annorlunda Oss, Vi som inte är nazister (eller ”invandrare”).

Även när det gäller upplösningen är de två filmerna mycket lika varandra: i båda filmerna drabbar de rivaliserande gängen samman i en stor fajt, och i båda filmerna dödas en man från den vita sidan av en ”invandrarman, varpå detta direkt hämnas av en vit man som dödar en invandrarman”. I *West side story* springer den vite mannen rakt på en kniv som hålls i ett fast grepp av en ”invandrarman”, varpå den vite mannen dödas. Dådet hämnas direkt av huvudpersonen Tony som rasande sticker kniven i ”invandrarmannen”. Kontentan blir att en man från varje sida dödats av en man från den andra sidan, och därmed framstår gängen som såväl lika skyldiga som lika drabbade.

Låt oss jämföra detta med motsvarande scen i *30:e November*: det börjar på samma sätt som i *West side story*, med att en man från varje grupp står framför varandra för att slåss med kniv. Men i denna film kastar sig den vite mannen inte rakt mot kniven av misstag utan han hålls fast av en av sina egna, som inte vill att han ska slåss. Hans taffliga grepp om kniven antyder också att han skulle förlora en eventuell tvekamp med en ”invandrarkille”. Gängledaren för ”invandrargänget”, Sascha, hugger i detta läge med berått mod kniven i honom (Tobbe med bakbundna armar), och drar sedan behärskat ut den igen.

Också i detta fall är det den vite huvudpersonen som hämnar vännens död: Adam jagar Sascha som nu håller i en pistol. När han får tag i honom går ett skott av och Sascha skjuter sig själv av misstag. En annan ”invandrarkille” gömmer pistolen innan polisen kommer och detta tilltag gör att Adam orättvist får skulden. Också här finns en skillnad som innebär att ”invandrarmännen” framstår som mer skyldiga än de vita killarna, genom att ingen vit man dödar någon med berått mod, medan två ”invandrarmän” dödar andra människor. Senare i filmen skjuts nämligen också Julia till döds, iklädd Adams t-shirt, av en ”invandrarman” (Goran) som därmed av misstag skjuter en av ”sina egna”, och sedan, med vilje, också Adam (som dock överlever).

Skillnaden mellan de två filmerna, som båda tycks sträva efter att framställa två skilda ungdomsgrupper som lika varandra, på gott och ont, är därmed vid en närmare analys mycket större än den tycks vara, eftersom den svenska filmen ändå framställer invandrargängen som värre: genom att likna dem vi en liten klick ungdomar som delar en våldsideologi, och genom att framställa ”invandrarungdomarna” som mer förhärdade när det kommer till att verkligen döda andra människor.

Som jag konstaterade när jag gjorde mitt urval av ”invandrarfilmer” tycks det som om i stort sett alla av dessa utgår från en antirasistisk värdering. Detta uttrycks på olika sätt genom kritik av ”det svenska” och genom positiva bilder av ”invandraren”. Men jag har också visat att nästan alla av de filmer jag analyserat hittills är koloniserade av rasistiska diskurser. Hur ska man tolka detta samband? Kan det vara så att den svenska kulturen är så präglad av rasistiska diskurser att även de som öppet kritiserar rasismen ohjälpligt går i fällan att vidare reproducera dessa?

Jämförelsen mellan den svenska filmen *30:e November* och den amerikanska *West side story* tycks ge mig vatten på min kvarn: eftersom de var så lika var det rimligt att göra en jämförelse mellan filmer över nationsgränser, vilket jag hittills inte gjort . Båda filmerna framstår som uttalat antirasistiska, men den svenska filmen reproducerar traditionella rasistiska diskurser. Naturligtvis kan jag inte göra några generaliserande påståenden utifrån detta enda exempel. Men jag ser det ändå som en tankeväckare när det gäller tendensen att svenska filmer alltid tycks framfö-

ra antirasistiska värderingar (filmen som kulturell praktik), men samtidigt *också* reproducerar rasistiska diskurser (filmen som ideologisk praktik).

*Kontraster och begäret till den Andre*

Trots ansatsen att framställa grupperna som lika (vilket jag visat inte riktigt lyckades i den svenska filmen) finns också en mängd exempel på hur grupperna och individer ur grupperna framställs som olika. Liksom i de filmer som analyserades i förra kapitlet kommer dessa skillnader till uttryck när det gäller hur de lever i hemmen och hur deras respektive fester framställs. I Julias och Saschas hem bor deras far och hans bror. Det är en variant av den storfamiljstyp som jag tidigare visat är typisk för representationen av invandrarfamiljers hemförhållanden. Det är trångt och med många tavlor och prydnadssaker i bokhyllan. Ett kors på väggen konnoterar religion och tradition. Liksom i *Vingar av glas* och *Jalla! Jalla!* rör sig samtalen i hemmet om den unga kvinnan som ska giftas bort till en man som familjen valt ut.

Det svenska hemmet (Adams) konnoterar splittring och förfall. I en av de få scener där vi få insyn i hans hem möts vi av ett soffbord fyllt med chips, cigarettpaket, askkopp, tomma glas, ölburkar och spritflaskor. På soffan ligger en man och slumrar med handen innanför kalsonglinningen och en uppdragen t-shirt som blottar hans ölmage. Vid hans skrevande underliv sitter en liten flicka och tittar på TV:n där *Myrornas krig* visas. Det är alltså långt efter läggdags för henne. Modern syns inte till. När Adam kommer hem bär han flickan till sängen för att lägga henne samtidigt som mannen i soffa sluddrar något om tipset. Det är uppenbart att han är full.

Skillnaden mellan familjetyperna framstår som ganska lika de filmer som analyserats tidigare. Den traditionsbevarande ”invandrarstorfamiljen” mot den splittrade moderna svenska skilsmässofamiljen. Här reproduceras återigen tankebilden om de Andra som traditionens företrädare och Vi som modernitetens, även om det bara är i förbifarten och utan koppling till den övriga handlingen. Men ungdomarna då? De lever ju sina liv på stadens gator, intresserar sig för samma tjejer och går på samma fester.

En fest i en svensk villa i ett fint område visar hur svenska ungdomar umgås: kristallkronor i taken. Köket är fullt med disk. Bordet i vardagsrummet är överfullt med flaskor, burkar och glas. Detta är en fest där alkoholen flödar. På ett golv ligger en medvetslös tjej. På en säng ligger ett par och hånglar. Han har handen på innanför trosorna på hennes stjärt. Några ungdomar sitter i en soffa och tittar på porrfilm. Några killar viftar med en stor svensk flagga och skrålar och hoppar upp och ner. Några tjejer sitter i soffan och ser ut att ha tråkigt, de tittar rakt fram och talar inte med varandra. En ung kvinna kräks på toaletten. Scenerna från festen påminner mycket om de svenska fester som framställdes i de tidigare filmerna jag analyserat. Kopplingen till alkohol, sex och uttråkade kvinnor är samma.

Tjejerna på festen framställs inte som rasister, och det är uppenbart att detta är en fest för vanliga (välbeställda) ungdomar, men dit de två grupperna, skinnskallarna och ”invandrarkillarna”, kommer för att träffa tjejer – samma tjejer. De svenska ungdomarna dansar också, men lite trevande och oinspirerat, innan ”invandrarkillarna” kommer och ändrar på den saken. En av dessa sätter i en annan skiva med mer rytmisk musik och dansen tar nu full fart, med ”invandrarkillarna” som virtuoser. Kopplingen mellan rytm och ras är en vanlig stereotyp från kolonialtiden. De svarta har i detta sammanhang setts som mer naturligare än de vita, och har därmed ansetts ha en närmare koppling till dans och musik.[355] Denna stereotyp reproduceras därmed i filmen, liksom i filmerna i det förra kapitlet. ”invandrarmännen” är också de som är begärliga för tjejerna på festen. Det är på dem flickorna väntar, och med dem de föredrar att dansa.

Kopplingen mellan danskunnighet och de Andra kommer än mer till uttryck i filmens andra fest, ”invandrarnas” fest, som är anordnad som en karneval. Här kommer dansen i främsta rummet och en mängd människor rör sig intensivt till rytmiska toner. Denna fest utspelas utomhus på ett gammalt nöjesfält som ungdomarna tagit i besittning för kvällen. Det är mörkt ute. Öppna eldar brinner i oljefat och det är rökigt i luften. Människorna på festen umgås och ser ut att ha roligt. Kulörta lyktor lyser upp

[355] Hall 1997

scenen där människorna rör sig. Några killar dansar med tajta jeans och bar överkropp och deras spelande muskler glänser i eldens ljus. Några kvinnor har klätt sig i höga stövlar och spektakulära guldkläder med fransar som visar glänsande bara magar, rumpor och ben. På huvudena har de stora plymer. De dansande människorna har vackra kroppar, som visas i närbild och i vild rörelse.

Det framstår som om det är ”invandrarna” som har det de svenska killarna och tjejerna saknar. Tjejerna på den svenska festen väntade på de dansanta och sexiga ”invandrarkillarna”. Svenske Adam besökte karnevalen för att möta den åtråvärda ”invandrarkvinnan” Julia. Kamerans blick på just ”invandrarungdomarnas” vackra kroppar förstärker denna längtan efter det annorlunda: här framställs den Andre inte som ett hot, vilket han gör i vissa scener när aggressiva unga män drabbar samman, utan som ett löfte om något bättre. Detta är kroppar att åtrå: annorlunda, exotiska och lockande. Begärliga för de stela svenskarna i filmen som knappt kan dansa; begärliga genom sin annorlundahet.

Den Andre som ett hot har som jag beskrivit tidigare en framträdande plats i olika representationer. Genom att den Andre uppfattas som mer kroppslig, naturlig och sexuell, kan han/hon emellertid också användas i olika kulturella sammanhang som föremål för att locka (det sexuella) begäret. Den Andre som kropp är vanligt förekommande i den koloniala diskursen, och som jag visat också i filmen *30:e November* där ”invandrarnas” kroppar ofta är föremål för kamerans och svenskarna i filmens blickar.

Begäret till den Andre kan också kopplas till ”ungdomen”. Jag har tidigare framhållit hur denna av vuxenvärlden setts som ett hot mot samhällsordningen. Ulf Boethius framhåller att de vuxna inte bara hyser negativa känslor mot ”ungdomen”, utan också en längtan efter de egenskaper som dessa antas besitta, exempelvis ”starka känslor och passioner, fysisk styrka, sexuell vitalitet och en framtid full med möjligheter”.[356] De unga antas ha en frihet som vuxna har förlorat. Ungdomen framstår i detta ljus, liksom främlingen, som företrädare för något samtidigt farligt och begärligt.

[356] Boethius i Fornäs & Bolin (red) 1995:50.

I denna film är det ”invandrarungdomarna”, vilka är både ”invandrare” *och* ungdomar som framställs med de egenskaper jag beskrivit ovan. Vi ser här hur etnicitets- och ålderskategorierna samspelar, och medverkar till att filmen reproducerar bilden av den samtidigt åtråvärde och farlige Andre.

*Spelet om kvinnorna*

Kvinnorna är marginella i filmens handling, men helt centrala för händelseutvecklingen eftersom de är föremålen för männens kamp. Filmen handlar främst om män, och det är männens förehavanden som är centrala i filmen. Att vinna (respektive förlora) kvinnorna framställs som en huvudsaklig orsak till fientligheten mellan grupperna. Mäns kamp om kvinnor har diskuterats tidigare i avhandlingen, bland annat i samband med analysen av *Jalla! Jalla!* Jag påstod där att temat med kvinnor som brickor i ett manligt spel är en dominerande diskurs i västerländsk kultur, och att detta kan kopplas till det Guillaumin kallar *approprierig av kvinnor*. Detta innebär ett utbytet av kvinnor mellan olika män, och karaktäriserar relationen mellan könen i patriarkala samhällen.[357] I *30:e November* reproduceras denna dominerande diskurs genom att nästan allt männen företar sig motiveras av detta spel om ”egna” och ”andras” kvinnor.

De svenska männen är fientliga mot invandrarkillarna för att de tar deras tjejer. Adam säger till en av de andra svenska killarna när han ser en invandrarkille dansa med den svenska tjejen, Madde, som han är intresserad av i filmens början: ”De kunde väl hålla sig till sina egna kärringar istället”. Madde å sin sida förklarar för Adam varför hon inte är kär i honom:

> Du är precis likadan som alla andra svenska killar. Ni är tråkiga, stela, kan inte släppa loss utan att dricka, och tror att en tjej ska nöja sig med ett fumligt treminutersligg.

”Invandrarkillarna” är å sin sida också fientliga mot de svenska killarna, med hänvisning till att de hotar att ta deras systrar. Här kan man åter se

[357] Guillamin 1995

en tendens att försöka framställa grupperna som lika, genom att båda grupperna vill ha den andra gruppens tjejer och att de är fientligt inställda till den andra gruppens försök att ta den egna gruppens tjejer.

Men samtidigt finns det en nyansskillnad som kan kopplas till stereotyper om olika gruppers kvinnosyn: svenskarna ser maktlöst på hur ”invandrarkillarna” tar för sig av deras (önskade) tjejer. ”Invandrarkillarna” använder sig av sina maktpositioner som män för att vakta på sina systrar, samtidigt som de med högre attraktionskraft får de svenska tjejerna. ”Invandrarungdomarnas” kamp om tjejerna ramas således in av den dominerande diskursen om de Andra som kvinnoförtryckande, medan detta inte gäller för de svenska killarna, vilka framställs som förlorare i denna kamp om kvinnorna. Filmen reproducerar således både sexistiska (kvinnor som bytesvaror mellan män) som etnifierande (den Andre som kvinnovaktande och sexuellt attraktiv) stereotyper, samtidigt som den vid ett första betraktande tycks utmana dominerande diskurser genom att framställa grupperna som lika även i detta avseende.

Man kan också koppla detta spel om kvinnorna till den centrala västerländska tankebilden om den vite mannens uppgift att rädda den bruna kvinnan, vilken också får näring i denna film.[358] Den västerländska koloniseringen av andra världsdelar kunde legitimeras genom att kvinnorna kunde räddas från de främmande kulturernas kvinnoförtryck, och att den vite mannen var den som kunde rädda denna bruna kvinna från den brune mannen. Den vite mannen Adam räddar den bruna kvinnan Julia – två gånger till och med, först från andra vita män (inklusive honom själv) som tänder eld på hennes hem. Sedan räddas hon från de bruna männen: hennes far, bror och tilltänkte make, genom att Adam gifter sig med henne (om än bara symboliskt med en falsk präst). Den bruna kvinnan Julia ges i filmen således rollen som den/det som ska/bör beskyddas i ett allt hårdare och otryggare samhälle. Dock kunde hon slutligen inte räddas. De bruna männen var för starka. Julia personifierar i filmen de känslor av utsatthet som jag menar var typiska i allmänhet vid denna tid. Att det just är de bruna männen som är hotet i filmen säger kanske något om tidens syn på ”invandraren” som ett hot.

[358] Spivak citerad i Eriksson et al. (red) 2002:23

Men Julia har också en roll, om än en passiv sådan, som räddare: genom sin älskvärdhet kan hon rädda den vite mannen (och med honom oss svenskar i gemen) från hat och rädsla för det okända. Hon personifierar försoning genom sin utsatta position i en hård värld, där män vill förtrycka henne: de bruna med instängdhet i hemmet och tvångsäktenskap och de vita med rasistiska attacker. Julias uppenbarelse förvandlar Adam från rasist till god medmänniska. När han först ser henne (brinnande vid flyktingförläggningen) upphör omvärlden att existera. Filmens bakgrundsljud försvinner och kamerans (Adams) synfält smalnar av så endast kvinnan syns.

Nästa gång han upptäcker henne tystnar också bakgrundsbruset och han ser henne kliva ut ur en bil: hon är ljuv. hon har flätor i håret, är iklädd ett vitt snörliv och ett kors kring halsen som konnoterar oskuld. Den exotiska flöjten och en gitarr tonas upp igen. Hon ser på honom, men viker snart med blicken, en saktmodig och blyg blick. Hon är den perfekta kvinnan: blyg oskuldsfull, ung, exotisk. Julia personifierar därmed den ultimata (heterosexuella manliga) önskningen: begäret efter kvinnan, efter ungdomen och efter det främmande och exotiska. Här interrelaterar kön (kvinna), ålder (ungdom) och etnicitet (främling): samtliga kategorier som brukar förknippas med begäret efter den Andre.[359]

Men begäret hänger också intimt ihop med kärleken som sådan: Genom Romeo & Juliamotivet har vi här att göra med det begär som är kopplat till den gränsöverskridande kärleken. Det samhälle där Julia sprider sitt (etniska, kvinnliga och ungdomliga) ljus är ett mörkt sådant. Julias uppenbarelse leder här också tankarna till drömmar om något bättre.[360] Julia Kristeva menar att man i drömmen om ett lyckligt, harmoniskt, utopiskt samhälle, föreställer sig detta som byggt på kärlek, eftersom kärleken (samtidigt som den gör en lycklig) kan medverka till gränsöverskridande.[361] Begäret har som sagt en central plats i berättelser om möten över gränser. Begärets villkor är avsaknad, per definition, eftersom ett tillfredsställt begär inte längre kan vara ett sådant. Catherine Belsey kopplar begäret som sådant direkt till den Andre: hon menar att begär

[359] Hall 1997, Pearson 1983, Belsey 1994
[360] Belsey 1994:7
[361] Kristeva 1983:4

alltid är ett begär till den Andre, just *som* den Andre. Begäret karaktäriseras av en längtan efter tillfredsställelse, och att tillfredsställa detta innebär en önskan att övervinna skillnad: den skillnad på vilket begäret beror och som gör den Andre till den Andre[362] Ett olöslig paradox.

bell hooks förklarar framgången för filmer med etniskt blandade par med att ”ras just nu är den heta frågan”.[363] Detta är

> det kulturella ögonblick när vita människor och resten av oss blir uppmanade av marknaden att ge upp våra fördomar och vår xenofobi, och gladeligen äta den andre [eat the other][364]

hooks exemplifierar denna trend med filmerna *Bodygard* och *The Crying Game*, filmer där vackra svarta kvinnor/män ”avnjuts” av vita huvudkaraktärer och betraktare. Anmärkningsvärt är också det faktum att dessa par sällan får varandra i slutet.

Det omöjliga med att tillfredsställa begäret efter den Andra i filmen, (kanske eftersom hon då upphör med att vara just den Andra) löser filmen fiktivt med kvinnans död i slutet. Hon kan således fortsätta att vara begärlig, mystisk, ungdomlig och exotisk, eftersom distansen till henne aldrig övervinns. Julia dör, som filmens exotiska kvinna ofta gör. Kanske var hon för god för denna värld? Kanske existerade hon bara för den vite mannen som en dröm om något bättre? Kanske var hon den kvinnliga martyr en ond värld av någon outgrundlig anledning tycks behöva? Julia behövdes för att göra världen godare, och för att ge de vita männen minnen att göra sånger av.

Så Julia måste i konsekvensens namn dö för att begäret ska leva, eftersom ett ouppfyllt begär är förutsättningen för att det ska bestå. Att det är den vite mannens begär som är det centrala och viktiga framstår också tydligt genom att det är hon som måste dö. På denna punkt skiljer

---

[362] Belsey 1994:37, jag har här fritt översatts Belseys originaltext: ”desire is desire of the other precisely *as* other, and it characteristically includes the longing for closure. The quest for closure represents the wish to master difference, the very alterity on which desire depends.”
[363] hooks 1994. detta skrevs av hooks under samma tid som filmern *30:e November* och *Vinterviken* hade rpemiär
[364] hooks 1994: 55

sig också filmen *30:e November* från *West side story*, i vilken den manlige vite hjälten dör.

*Ungdomen och rasismen – myten och motståndet*

Som jag beskrivit tidigare tolkades ofta rasism som ett ungdomsproblem i massmedierna vid denna tid.[365] I *30:e November* utmanas denna bild genom att antagonismen mellan de två krigande grupperna inramas av korta glimtar av samhällets stämningar. Samtliga unga män i filmen, invandrare och skinnskallar, framställs på olika sätt som offer för samhällets och de vuxna svenskarnas tankegångar och praktiker. Adams hemmiljö i förfall på grund av alkoholbrukande (och skilsmässa?) är ett exempel.

En mängd nyhetsinslag i TV och radio berättar om främlingsfientlighet och rasism. Löpsedlar som visas i bakgrunden till vissa scener berättar om vad som framstår som viktiga frågor på dagordningen. Rubriker som ”TRE RAKA RIKS V5:or”, ”SM I TIPS, VINN!”, och ”VINN RESOR TILL BRASILIEN, tala med ditt tipsombud” sveper förbi. Detta tyder på ett samhällsklimat där människors enda hopp om en bättre framtid är den åtrådda lotterivinsten. Egoismen breder ut sig och nyhetsbevakningen trivialiseras. Kopplingen till spel och vinstchanser säger förvisso inget om de vuxnas rasism, utan antyder främst att de vuxna blundar för vad som händer i samhället.

Också de rasistiska stämningarna som förmedlades i massmedierna vid denna tid kommer till uttryck i filmen, även detta i form av en löpsedel – den klassiska från Expressen[366] med krigsrubriken

**KÖR UT DEM!**

så tycker svenska folket om
**INVANDRARE OCH FLYKTINGAR**

Samhällets rasism uttrycks också genom polisens negativa behandling av flyktingar: i en scen ser vi en flykting (Julias far) som kommer till polis-

[365] Löwander 1997
[366] Löpsedeln anmäldes och den följande processen ledde till chefsredaktörens avgång. Expressen hävdade dock att de inte alls avsåg att sprida rasistiska budskap, utan att tvärt om fånga upp den rasism som man ansåg problematisk och som man med detta citat från en opinionsundersökning ville bevisa fanns i folkdjupen. Expressens löpsedel 6/9 1993

stationen för att anmäla ett rasistiskt brott. Mannen sitter på en stol mitt på golvet. En polisman står framför honom, en annan bakom honom. Kameran framställer mannen som liten och utsatt, filmad uppifrån medan polismännen filmas som vore de allt för stora för att rymmas i bild. Flyktingmannen har händerna i knät och svett i pannan, och det är uppenbart att han finner situationen hotfull, trots att han kommit dit i rollen som brottsoffer.

Men ändå behandlas han av polismännen som om det var han som var brottslingen, genom att han blir anklagad för att ljuga om sitt uppehållstillstånd. Istället för hjälp får han frågan varför han kommit just till Sverige. Han svarar att han föredrar det demokratiska styrelseskicket och får till svar av en polisman: ”Vi har ett gott rykte, över hela jorden verkar det som, lite för bra kanske”. Det är uppenbart att poliserna inte gillar flyktingar. När polismännen ledsnat på att lyssna på mannens försök att berätta om tortyr och förtryck för de bort honom. De ska just gå till personalrummet och äta tårta. Denna scen illustrerar effektfullt skillnaden mellan att vara tillhörande (tårta i stugvärmen med kollegorna) och icke tillhörande (rättslös och förtryckt av polisen).

Att filmen kopplar ungdomarnas rasism till den ökande problematiseringen av ”invandrarna” inom politik och massmedier illustreras kanske tydligast i den scen där Tobbes huvud rakas av två nazister. Samtidigt som hans blonda lockar faller hör vi Ny Demokratis Vivianne Franzén uttala sig i radio: ”hur länge dröjer det innan våra barn vänder huvudet mot Mecka?”. Filmen antyder därmed att de unga svenska hårlösa männen inte är roten till det onda, utan bara tar upp stämningarna i samhället och förvaltar dem på sitt sätt. Kopplingen till Ny Demokratis uttalande i radion är en indirekt antydan om att det är de vuxna som bär upp den ökande främlingsfientligheten. Partiet fångade upp en mängd röstberättigade svenskar (=vuxna) som tydligen ansåg att deras krav på hårdare tag i invandringsfrågor var legitima.

Karaktäristiskt för *30:e November* är alltså betoningen av talet om den andre vid denna tidpunkt i den svenska historien. Filmen ger sig in i diskursen genom att anspela på massmedias fokusering av rasism och antirasism som samhällsproblem. Den utmanar denna diskurs genom att föra fram en alternativ diskurs om dessa fenomen, som i massmedierna

förknippas med de ungas subkulturer. Men samtidigt är filmen en del av detta tal, genom att den liksom andra massmediarepresentationer vid samma tid också beskriver de Andra (ungdomar och främlingar) som såväl farliga som begärliga Filmen medverkar därigenom samtidigt till att reproducera detta tal.

Jag vill därmed revidera Smeliks tes om att de filmer som framställer den omöjliga kärleken i en multietnisk kontext främst är en möjlighet att dekonstruera rasistiska stereotyper. Det svenska exemplet på en sådan berättelse visar att också motsatsen är möjlig, och jag vill därför presentera en alternativ tes: Romeo- och Juliaberättelser om kärlek över gränser, som tar sig an ett etnicitetsperspektiv på olikhet, riskerar att fungera som spridare av stereotyper. Detta eftersom olikhet är den grund på vilken begäret till den Andre vilar, och eftersom olikheten därmed är en nödvändig omständighet i denna typ av berättelser. Hur (den begärliga) olikheten framställs är av central betydelse: Olikhet kan som jag argumenterat för tidigare, bland annat i anslutning till filmen *Montenegro*, framställas *utan* att de förmodat essentiella drag som i dominerande diskurser förknippas med vissa grupper återskapas. Diskussionen om kontraster, olikhet och samhälleliga maktrelationer kommer att utvecklas vidare i avhandlingens slutkapitel. Först vill jag dock titta på ytterligare en Romeo & Juliahistoria med etniska förtecken:

## Vinterviken – Romeo & Julia i Stockholm II

NÄSTA FILM MED ROMEO & JULIAMOTIVET med etniska förtecken är *Vinterviken* från 1996. Filmen är regisserad av Harald Hamrell och är gjord utifrån en roman av Mats Wahl, en av Sveriges mest uppskattade ungdomsförfattare. Filmen inleds med att kameran sveper över ett fint villaområde vid en strand. Vi följer sedan kamerans blick över vattnet, för att på andra sidan befinna oss över en mängd stora höghus i miljonprogramstil. Det är uppenbart att detta är en film om skilda världar, åtskiljda av ett vattendrag, men förbundna med en svängbro som ibland öppnar sig och lämnar ett stort gap ner mot det svarta vattnet. Kontrasterna mellan höghusområdet och de rika villaområdena framställs ofta i bild så man får en klar uppfattning om olika estetiker i två olika världar. Detta säger betraktaren att denna film handlar om socioekonomiska skillnader mellan människor.

Handlingen går i stora drag ut på att den fattige John John, som bor i miljonprogramsområdet, möter den vita rikemansdottern Elisabeth från det fina villaområdet på andra sidan, en dag när John John tar sig över till andra sidan viken. De blir kära trots de strukturella klyftorna mellan dem. En mängd omständigheter som inkluderar fördomar, diverse inbrott och andra olagligheter – från båda sidor, sätter upp hinder för kärleken. Filmen slutar ovisst genom att de två unga rymmer från hennes föräldrar. De springer över svängbron precis innan den går upp och lämnar den arga pappan på andra sidan. De älskande springer hand i hand tillsammans ut på en äng, nära det avdelande vattendraget. Sophie Zelmani sjunger tröstande: ”It will be better in the morning”. Filmen följer en för romantikgenren typisk narrativ struktur: två personer är kära (i detta fall människor från olika förorter). Förseningar och missförstånd intervenerar, men

lyckliga omständigheter gör att den sanna kärleken segrar, om än bara tillfälligt.[367]

*Vinterviken* har många gemensamma nämnare med *30:e November*, men också vissa skillnader, som exempelvis att det förälskade parets sammansättning är annorlunda: i den förra filmen var det en vit man och en brun kvinna, medan det i denna film är en brun fattig man och en vit kvinna. Vad kan detta innebära för hur karaktärerna konstrueras och för framställningen av det begär till den Andre jag menar karaktäriserar berättelser om kärlek över gränser? Detta ska jag försöka besvara i denna filmanalys.

*Den incestuösa familjens svarta vita får*

Huvudkaraktären John John lever i en familj bestående av mamma, syster och styvfar. Det är tydligt att detta är en familj med tillhörighet i de lägsta klasserna: mamman städar om nätterna och styvfadern livnär sig på henne och utkomsterna från en sporadisk kriminell verksamhet. Familjemedlemmarna är etniska svenskar, förutom John John som har en (frånvarande) afroamerikansk pappa i USA. Han har därmed ett annat utseende än den övriga familjen. Men det är inte bara utseendet som skiljer: den övriga familjen framställs som problematiska på olika sätt: styvfadern utnyttjar modern, är våldsam mot pojken och har ett incestuöst förhållande till styvdottern. Hon befinner sig i filmen alltid i hemmet, ofta tittande på TV med styvfadern. John Johns syster påstår att hon älskar styvpappan men att John John inte får berätta för modern att de har ett sexuellt förhållande. Modern framstår som blåögd eftersom hon väljer att leva med en man som lever på henne utan att själv göra något för hushållet. De framställs alla tre som ryggradslösa och osympatiska i olika grad.

Men detta gäller inte John John: han är en ung man med hög moral och stort hjärta. Han är lång, ståtlig och vacker och sticker ut från den övriga familjen på olika sätt, bland annat genom att ta ansvar för att avsluta sin systers och styvfaders sjuka kärleksaffär, och genom att säga till grannens barn när det är dags att gå och lägga sig. Man kan jämföra dessa

[367] Belsey 1994:22

egenskaper med Adam i den förra filmen som också fixade isäng barn och förhindrade systerns intima närhet till den kalsongklädde fulle styvfadern. John Johns annorlunda utseende samspelar alltså med hans mer högstående moral. Man kan spekulera över om man försöker säga att hans ”blandade blod” medverkar, inte enbart till hans ståtligare hållning och utseende, utan också till hans ädlare karaktär. Anledningen att jag överhuvudtaget reflekterar över detta är just det incestuösa förhållandet inom familjen. John John framstår som den ende som står utanför detta, och när han träffar Elisabeth blir det än mer tydligt eftersom han då inte bara går utanför sin ”ras”[368] utan också utanför sin klass.

Vi har här att göra med två samverkande kontraster. Den första handlar om John John som brun och sund i motsats till den vita osunda familjen. Den andra kontrasten framstår genom att filmen gestaltar två kärleksförhållanden, ett ”smutsigt och fult” (incest), och ett ”rent och vackert” (de unga tu som möts över gränser).

Som jag tolkar filmen utgör dessa två kontraster tillsammans ett meddelande om blandningens fördelar: när människor inte blandas uppstår en degenerering där kriminalitet och incest frodas i den lilla stängda gruppen, och medverkar till att den hålls kvar på sin plats längst ner i klasshierarkin. Gruppen är incestuös genom att inte släppa in andra, och det faktiska förhållandet mellan familjemedlemmarna finns där i filmen just för att understryka detta. När däremot någon lämnar den egna gruppen och blandar sig med någon på den andra sidan kan det bli bättre: såväl i form av vackrare och mer moraliskt högstående avkommor (John John med sitt ”blandade blod”), och vackrare kärlek och potentiellt klassöverskridande (John Johns möte med rikemansdottern Elisabeth). Denna blandningens diskurs ser jag som ett motstånd mot gamla rasideologier som framhåller blandningens farlighet. [369]

---

[368] Jag använder mig av rasbegreppet här för att tala om hudfärg. Ras är inte ett relevant begrepp i biologisk bemärkelse, men i kulturell bemärkelse är det det i högsta grad eftersom det har betydelse för människors livsvillkor. För att markera ett avstånd från den ursprungliga betydelsen sätter jag det inom citationstecken.

[369] Blandning som problematiskt har som jag beskrivit tidigare en central roll i rasistiska diskurser. Att ”blanda blod” ansågs som något farligt som bör förhindras genom segregering av folkgrupper. Även kulturrasister hänvisar till blandning. Enligt kulturrasistisk diskurs är det undvikande av kulturblandning som är det centrala. När jag diskuterar blandningens fördelar är det utifrån tesen (Fiske 2000) om att filmer framför motdiskurser. I motdiskursen är således

Genom framställningen av de två unga älskande ur olika klasser och med olika ”ras”, i kontrast mot den instängda incestuösa underklassfamiljen, leds vi att se blandningens och gränsöverskridandets fördelar. Romeo & Juliaberättelsen fungerar därmed också i denna film genom att spela an på begäret efter något annat och bättre, och genom att visa oss att detta andra och bättre kan åstadkommas genom olika typer av gränsöverskridanden: biologiska och kulturella.

*Resor, gränser och genus*

Gränsöverskridandet kräver också sina materiella attribut: Så här i samband med analysen av den sista filmen i avhandlingen kan jag konstatera att samtliga filmer använt sig av många liknande gränsmarkörer för berättelserna: Resor över vattendrag, broar och tåg förekommer i filmerna, som transportmedel mellan de olika platserna som huvudkaraktärerna anländer till respektive lämnar. Men man kan också se dessa tåg, båtar vattendrag och broar som symboler för gränser mellan skilda världar. Vi känner igen detta från förra kapitlet med tåget som förde invandraren till den moderna världen. I de två 90-talsfilmer som analyseras i detta kapitel går resorna kors och tvärs genom storstaden. Förflyttningen mellan olika rum (genom dörrar, broar eller transportmedel) är standardrekvisita i melodramgenren, och jag vill hävda att vem som reser och vem som inte gör det är av diskursiv betydelse.

En slående likhet mellan de två 90-talsfilmerna, som kan kopplas till gränser, är första mötet mellan de älskande: Adam och Julia möttes i ett gränsland mellan två rivaliserande grupper, genom att Adam gick över den brinnande gränsen och räddade Julia. I *Vinterviken* går den fattige förortskillen John John över gränsen genom att med en stulen båt åka tvärs över viken till rikemansområdet, för att där livrädda en drunknande flicka, vilket leder till att de älskande möts. Det är i båda filmerna mannen som gör en aktiv handling som leder till att han får smaka på den andra sidans liv. Elisabeth säger till John John när de tillsammans betraktar den svängbro som delar de fattiga och de rika rent geografiskt:

---

blandning bra, önskvärt eller oproblematiskt. Detta diskuterades även i analysen av *Jalla! Jalla!*

”Mamma sa att jag skulle akta mig för vattnet, jag fick aldrig gå över bron”.

Det är också i filmerna mannen som upptäcker kvinnan: både Adam och John John ser i början sin älskande som i ett drömskt skimmer. Mannens blick på kvinnan, denna eviga konstellation. Och männens längtan efter kvinnan leder dem till att resa: Sluggo säger till John John när de längtansfullt ser över vattnet mot den rika sidan av stan: ”Varför bor alla snygga brudar på andra sidan för?… Fan man skulle ha en båt!” John John skriver en dikt om sin längtan efter kvinnor:

> Systrar o systrar
> Varför finns ni alltid på den andra sidan
> Varför är det alltid nåt slags ocean emellan oss
> Varför är ni alltid någon annanstans
> Varför måste man slita som ett djur för att nå fram till er
> Säg mig, vad är kärlek

Man kan koppla dessa resor till begäret: längtan efter något annorlunda och bättre. I de tidigare filmerna var detta andra och bättre ett hopp om en ekonomiskt tryggare tillvaro, och ibland också efter mer spännande kärlek med annorlunda (blonda) kvinnor. Ett paradis utan biljard är ett exempel på detta: Giuseppe och hans landsmän längtade efter de vackra blonda (sexuellt) frigjorda svenskorna. I slutet av filmen visade det sig att lyckan ändå fanns hos den italienska väntande traditionella kvinnan Maria. I dessa filmer visade sig begäret efter det annorlunda leda till besvikelse och problem. Istället ledde resorna till en insikt i att det var bättre förr, och till ett begär efter den tid/plats när/där ”kvinnorna var kvinnor”.

I 90-talsfilmerna står begäret efter den Andra kvinnan i centrum. I *30:e November* är det en invandrarkvinna som delar de traditionella kvinnornas egenskaper (blyg, oskuldsfull, ägd av fadern) som är föremålet för Adams gränsöverskridande. John Johns (och Sluggos) längtan efter kvinnorna på andra sidan handlar inte om en längtan (tillbaka) till traditionella könsroller. Det de längtar efter är de rika kvinnorna på andra sidan: de längtar mer framåt, mot något utopiskt, än bakåt mot något nostalgiskt. Det den kvinnliga huvudkaraktären i *Vinterviken* längtar efter är den muskulöse vackre ynglingen på den fattiga sidan.

John John, Giuseppe, Stelios och Sergio, är alla i en underordnad ställning gentemot kvinnorna ”på andra sidan”, om man ser det ur ett maktperspektiv med hänvisning till etnicitet och klass. Men det finns betydande skillnader mellan dessa underordnade män. De begär inte bara det annorlunda, utan också det överordnade Kvinnan kan i detta sammanhang ses som en väg upp ur ett klassförtryck, på samma sätt som *My fair ladys* Eliza, som genom ett möte med en man fann en väg upp i samhällshierarkien. Sett i ett etnicitetsperspektiv är John Johns längtan efter den vita Elisabeth ett typexempel på det bell hooks beskriver som ”the tragic mulatto”, det vill säga den person (i hooks beskrivning en kvinna, men i detta fall en man), som är vacker och sexuellt attraktiv och som lockar vita människor genom detta, men som genom sitt ”svarta blod” är dömd att förlora. Längtan efter att bli vitare är en del av denna människas tragiska uppenbarelse. Och att vilja ha den vita kvinnan kan i detta sammanhang ses som en av strategierna att bli vitare.

Men man kan se männens önskan att resa från sin plats till en annan utifrån ett könsperspektiv också: de klassmässigt och etniskt underordnade männen framställs alla ändå som överordnade i egenskap av att vara män: de är de aktiva när det gäller möten med kvinnor över gränser, oavsett andra hierarkier. Även i filmen *Vingar av glas*, som har en kvinna i huvudrollen, är det mannen som kommer in i hennes liv genom en aktiv handling. Han söker upp Henne. Undantaget är Marilyn i *Montenegro* som i mitt urval är den enda kvinna som aktivt förflyttar sig till en plats där den åtråvärde mannen befinner sig. När det kommer till resor och andra förflyttningar över gränser är det männen som är de aktiva, oavsett etnisk tillhörighet och klass. Kvinnorna finns på resornas destinationer, och således har lite hänt sedan Odysseus reste iväg. På så sätt kan man hävda att den traditionella könsmyten om den aktive, och därmed resande, mannen ännu står oemotsagd i de flesta berättelser.

### *Den svarte mannen som kropp att åtrå*

Till skillnad från männen i de andra filmerna jag analyserat framställs John John som en kropp att begära. I de föregående filmerna har olika kvinnor haft denna funktion. Enligt Laura Mulvey är kvinnans roll i fil-

mer att vara objekt för männen att betrakta.[370] Hon menar att detta kan studeras i de flesta filmer genom att följa blickarna (männens och kamerans) som ofta sammanfaller, och fokuserar på kvinnors kroppar. I *Vinterviken* är det främst John John som är det objekt kamerans blick fokuserar. Det är intressant att jämföra filmens blickar (mäns, kvinnors och kamerans) på männen i de två filmerna i detta kapitel.[371]

Jag fann att skillnaden mellan hur de två männen porträtteras i detta avseende var mycket stort. Det visuellt gemensamma är att båda männen är vackra, unga och muskulösa. Den mest uppenbara skillnaden är att John John finns i bild nästan hela filmen medan Adam förekommer i bild betydligt kortare tid.[372] En annan tydlig skillnad är männens klädsel. Adam har stora säckiga kläder som döljer mer än de visar av hans välformade kropp.

John John har mer åtsittande jeans och ofta en vit T-shirt som framhäver hans figur och armmuskler. Byxorna sitter tajt över skrevet och området där hans könsorgan sitter framstår ofta som ett centrum i bilden. Hans gångstil karaktäriseras av att låren pressas ut åt sidan, som om detta krävdes för att ge plats åt hans manliga utrustning. Fokuseringen av den svarte mannens kön är en välkänd stereotyp från kolonialtiden.[373] När man ser filmen funderar man över om de tajta jeansen och kamerans fokus vid könet valts ut för att tillfredsställa betraktarnas begär att se (det förbjudna). I en scen där två äldre kvinnor till synes ogenerat ser längtansfullt på den unge svarte mannens kropp, döljer han dock könet genom att hålla samman sina händer framför underlivet, till synes för att skydda det från blickarna.

---

[370] Mulvey i Evans & Hall (red) 1999

[371] Här har jag tillgripit en för mig ny analysmetod. Genom att betrakta filmerna helt utan ljud har det varit lättare att fokusera på just kamerans och blickarnas rörelser. Jag upptäckte att såväl bakgrundsljud som replikväxlingar kunde distrahera analysen. Jag hade också en misstanke om att jag såg på de olika männen på olika sätt, eftersom även jag är en del av den kultur som ser svarta män som vackra objekt. Därför har jag varit extra noga i detta fall med att reflektera över och verifiera att analysen speglar det kameran ser, och inte endast mina fördomar om vad som *kan* ses hos en svart man, men inte hos en vit.

[372] Jag hade först en tanke om att räkna ut rent kvantitativt hur lång tid respektive man befann sig i bild. Men detta kändes orättvist eftersom den ena filmen innehåller flera sidohandlingar än den andra.

[373] Hall 1997

Kameran framhäver de två filmernas män på olika sätt. Adam syns ofta i bröstbild, medan John John ofta visas i helfigur. Ljussättningen på John Johns kropp kommer ofta från sidan, exempelvis som infallande ljus från ett fönster, vilket framhäver de väldefinierade armmusklerna. Och dessa visas ofta i bild: det bästa exemplet är en scen när John John hotar sin styvfar med pistol. Kameran visar hans hårt spända högerarm (med pistol i hand) i närbild så varje muskel framträder tydligt. Det kalla vapnet framstår som en förlängning av den svarte mannens hårda arm.

Framställningarna av de två männen skiljer sig också när det gäller hur männen rör sig. Adam går och står. Vid ett tillfälle pucklar han lite på en kompis. I slutet ser vi honom springa rakt framifrån i några sekunder. Vi kan skymta hans nakna kropp när han älskar med Julia i en säng. Han sitter några sekunder i bild iklädd kalsonger, i ett träd omslingrad med Julia. Det är allt. John Johns kropp finns som sagt nästan hela tiden framför kameran: han står naken och intvålad i duschen, han går i genomvåta kläder med vatten droppande från ansiktet, han ligger i sängen med bar överkropp, han klättrar, simmar, dyker, boxas, slåss, blir sparkad och slagen, kysser och älskar, blir omplåstrad om omklappad. Båda männen uppvaktar sin älskande på ett tak (som riddaren under jungfruns balkong). Men Adam kommer in i bild när han redan är uppe, medan John Johns väg upp (klättrande) bevakas närgånget av kameran. Sex gånger får vi se honom åla sig upp på eller ned från detta tak. Det är helt enkelt en ett intensivt betraktande av kameran på den svarte mannens kropp.

Jag har också studerat hur andras blickar ser på de två männen. Julia möter Adams blick när han betraktar henne, men bara en kort stund innan hon viker med blicken. Annars är det Adam som ser, och vi får ofta ta del av hans blickar på omvärlden. I *30:e November* är det på traditionellt vis kvinnan som är föremålet för mannens blickar. Julia visas i bild nästan 50 sekunder när Adam betraktar henne i en av scenerna, medan hon endast kastar korta blickar tillbaka på honom. Det är också hennes kropp som är intressant för kameran och hon visas ofta med bar överkropp.

I *Vinterviken* har jag studerat två scener där John John och Elisabeth ser på varandra med intresserade och kärleksfulla blickar. Den första scenen är när han kommer till hennes hem. Han upptäcker henne i ett an-

nat rum och hon finns där att betrakta, i ett skimmer, genom att hon befinner sig på andra sidan en glasruta. Hon finns i bild, med hans blickar på henne i tre klipp, totalt cirka 12 sekunder. Han finns i bild med hennes blickar på sig i 10 sekunder. I en senare sekvens där de tillsammans sitter i gräset och äter förekommer hon i bild med hans blickar på sig i cirka 10 sekunder, och han sedd genom hennes ögon i ungefär 21 sekunder.[374] I denna film är inte bara kvinnan objekt för manliga blickar, utan även mannen är föremål för kvinnliga blickar. Här ser vi alltså en betydande skillnad mellan filmerna och det tycks som att det omkastade förhållandet, från vit man/brun kvinna till brun man/vit kvinna har en vidare betydelse än att förhållandet är omvänt.

Inte bara Elisabeth, utan också andra människor, främst kvinnor, ser på John John. Den mest talande scenen i detta sammanhang är den där John John besöker Elisabeths hem i samband med en födelsedagsfest. Familjen och vännerna är samlade ute vid familjens pool. Två medelålders kvinnor pratar med varandra i John Johns närvaro om nyttan med att simma, samtidigt som de med längtansfulla blickar kommenterar ynglingens kropp: ”men du behöver väl inte simma du inte”. När han går därifrån ser de beundrande efter honom och deras blickar rör sig mellan hans huvud och hans höftparti. De vitas begär efter den svarte mannens kropp illustreras här mer än tydligt.

I en annan scen står två små flickor och ser på honom intensivt, medan han visar dem ett trick med en boll, där hans spända biceps utgör det underlag mot vilket bollen studsar. Samtidigt står Elisabeth och ser beundrande på honom. Överlag ser hon ofta på honom: intensivt, utforskande, nyfiket, förälskat. Kvinnas blick på den begärlige mannen. Detta visar att Mulveys tes om att kvinnan finns där som ett objekt för mannens blickar kan kastas om.[375] Man ser här att förhållandet med blicken och objektet inte enbart handlar om en maktordning som underordnar kvinnan och överordnar mannen (vilket också Mulvey framhåller). Det är den överordnade som har rätt att betrakta den underordnade. Den vita rika

[374] Normalt tänker man sig sekunder som korta tidsenheter. I en film kan däremot 10 sekunder kännas som en evighet.
[375] Mulveys text *Visual Pleasure*… är en av de texter inom det filmvetenskapliga fältet som diskuterats och kritiserats mest. Jag är således bara en i en större mängd filmforskare som uppmärksammat att tesen om kvinnan som objekt för mannens blickar bör ifrågasättas.

kvinnans blickar på den fattige svarte mannen speglar en liknande maktordning och mannen kan därför bli till ett objekt för kvinnors blickar, när han befinner sig lägre i andra hierarkiska konstellationer, som exempelvis etnicitet och klass. Detta kan kopplas till den feminisering av svarta män som är en produkt av koloniala diskurser.

> De koloniserade ”feminiserades – de representerades enligt den rådande föreställningen om kvinnlighet i termer av irrationalitet, känsla, kropp och natur i kontrast till det manliga; rationalitet, förnuft, intellekt och kultur.[376]

Främst är det genom kameras och kvinnornas objektifierande blickar som denna feminisering kommer till uttryck, men också genom kompisens Sluggos uppfattning att John John inte är någon riktig man när han inte vill vara med på kriminella handlingar: ”är du kärring eller?” Sett ur ett manligt arbetarklassperspektiv är det omanligt att följa lagen, och att, som John John gör, så småningom börja lyssna på klassisk musik.

Men samtidigt är John John den ultimata mannen: han är aggressiv, muskulös och besitter de drag som i citatet ovan beskrivs som manliga: han representerar i kontrast mot de övriga underklasspersonerna i filmen ”rationalitet, förnuft, intellekt och kultur”. Således är han inte bara femininiserad, utan också i hög grad maskuliniserad. Detta kan tyckas paradoxalt, men enligt Hall har detta ”sin egen logik”:

> Denna logik beror på att representation arbetar på två nivåer på samma gång: en medveten och uppenbar nivå, och en omedveten och undertryckt nivå, den förra tjänar ofta som en ersättning för den senare. Den medvetna attityden bland vita – att ”svarta inte är riktiga män, de är bara enkla barn” – kan vara ett sätt att dölja en djupare och mer problematisk fantasi – att ”svarta är verkliga supermän, bättre utrustade än vita, och sexuellt instabila”. Det vore olämpligt och rasistiskt att uttrycka den senare känslan öppet; men fantasin är närvarande och hemligen tillskriven alla dessa svarta män.[377]

Det handlar således inte bara om att en man ersatt en kvinna som objekt i filmen. John John är på grund av sin manlighet (vilken också framställs

[376] Eriksson et al. 2002:23
[377] Hall 1997:263 min översättning

som mer framträdande än hos vita män) inte i samma situation som den maktlösa och passiva Julia i den förra filmen. John John är samtidigt den aktive aktören, genom att det är han som enligt berättelsernas klassiska könsmönster, förflyttar sig och driver handlingen framåt. Den hierarkiska skillnaden inom de olika parkonstellationerna i de två filmerna, ser alltså helt annorlunda ut beroende på om den brune är man eller kvinna.

*Svarta och vita hjältar*

Mannen som subjekt har också en anknytning till den traditionella myten om mannen som hjälte. Berättelser handlar oftast om aktivitet i någon form. Aktivitet är, mytiskt sett, i sig självt maskulint och därmed har berättelser som sådana en inbyggd könsordning.[378] Theresa de Lauretis menar att det ”rörliga subjektet” i film för det mesta är ett manligt subjekt.[379] Hon exemplifierar detta med vad hon kallar en grundläggande myt i många berättelser: I den mytiska texten finns endast två elemet: hjälten och hindret för hjälten. Hjälten är det mytiska subjektet som rör sig genom rummet och etablerar skillnader och normer. Det andra elementet är blott en funktion av det rummet, en markör för gränslinjen, och därför livlös, även när det utgörs av en person. I den mytiska texten måste hjälten vara man och den begränsande motvikten feminin.[380]

Denna syn på mannen som den rörlige och skapande och kvinnan som den orörliga och livlösa kan spåras långt tillbaka i berättandets historia. Som jag beskrivit tidigare är det för det mesta männen som rör sig i rummet i de filmer jag analyserat. En dikt på en sida i en lyrikbok John John läser meddelar:

> Vi unga seniga släkten,
> av oss bero de alla.

Adam i *30:e November* och John John i V*interviken* är de respektive filmernas hjältar. Redan i början av filmerna leds vi som jag beskrivit tidi-

[378] Thwaites et al 2002:120. se även Bergenheim 1997, de Lauretis 1989
[379] de Lauretis 1989. I många nyare filmer framställs dock även kvinnor som aktiva subjekt. *Vingar av glas* i min studie är ett exempel på detta.
[380] de Lauretis 1989, min översättning

gare till att se båda männen som hjältar. Adam är vit; John John är svart. I övrigt spelar de till synes likadana hjälteroller i de respektive filmerna. Båda älskar en kvinna på andra sidan. Båda går emot de normer som råder i deras respektive subkulturer. Båda lever i en värld där rasism och annat förtryck äger rum och båda motsätter sig det.

Dessa fakta gör det intressant att analysera skillnader i framställningen av Adam och John John, i syfte att utröna hur etnicitet spelar in i konstruktionen av dessa manliga hjältar. Det jag i detta sammanhang menar med begreppet (film)hjälte är en huvudperson som höjer sig över mängden i något avseende, exempelvis genom att ha en högre moral[381] eller/och genom att driva handlingen framåt i något avseende. En hjälte är också attraktiv för kvinnor i det fall han är man.[382]

Michael Hoey beskriver typiska hjältar som vita män, fysiskt perfekta, kraftfulla och dominerande. De förkroppsligar hegemonisk maskulinitet, de presenteras som åtråvärda, erotiska och oemotståndliga. De har en ”splendid physical presence” – en praktfull fysisk närvaro – och de besitter en brutal styrka och aggressivitet genom sin muskelstyrka.[383] Vidare kopplar Hoey hjälten till kvinnorna omkring honom och deras reaktioner på hans närvaro, som präglas av att de först inte är intresserade, men att de ändå dras till honom.[384]

Och som jag beskrivit tidigare är båda dessa män unga och muskulösa, och man kan nog påstå att de är vackrare än genomsnittsmannen. Så långt likheterna. Adam är subjekt; John John är både subjekt *och* objekt för kamerans blickar. De fysiska skillnaderna mellan männen framträder också i andra former, men med koppling till deras karaktärer: John

---

[381] Begreppet högre moral tarvar i sig en definition. Genom att kalla en viss moralisk hållning ”högre” antyder man att den är bättre och mer rätt. Eftersom moral i sig är normativ kan detta aldrig påstås vara en objektiv sanning, utan ett resultat av det rådande samhällets normer. Exempel på ”högre moral” i de fall jag studerar är att vara emot våldshandlingar och trakasserier av anda människor, att inte ha en sexistisk inställning till kvinnor och att värna om andras liv.
[382] Heteronormativitet är underförstådd. Naturligtvis kan hjälten också vara attraktiv för män, men i de filmer jag studerat är det oftast heterosexuella kvinnor som attraheras av hjälten. En avvikelse från den heterosexuella normen fann jag dock i filmen *Vill så görna tro* från 1971, som studerades i den inledande fasen av detta projekt. Även i den filmen var det en svart man som var föremålet för kvinnornas åtrå. Här lyckades den svarte mannen till och med attrahera en homosexuell kvinna. Detta visar (den diskursiva) kraften i svarta mäns sex appeal…
[383] Hoey i Harvey & Shalom 1997:107-108. De hjältar som beskrivs här har sina förlagor i romantiska romaner.
[384] Hoey i Harvey & Shalom 1997:109

John slåss, med andra ungdomar när något viktigt står på spel, och han tränar boxning med synbar frenesi och framgång. Han blir också slagen: först av styvfadern som slår och sparkar på den liggande John John, senare på en toalett där han hålls fast och misshandlas av de rasistiska verkstadskillarna, däribland hans svikande före detta vän Sluggo. Adam slår inte, inte heller blir han slagen. Han håller sig alltid utanför de våldsyttringar hans närmaste vänner deltar i. John John har en aggressiv framtoning, vilket Hoey framhåller är typiskt för romantikens hjälte.

En annan skillnad när det gäller hur de två männen framställs har en koppling till hur de förändras när de möter kvinnan: Adams förälskelse i Julia gör honom pacifistisk, medan John Johns förälskelse i Elisabeth gör honom mer aggressiv. Adam tappar helt lusten för allt våld och blir istället drömmande, romantisk och förlåtande mot de som vill locka in honom i bråk. John John anfaller en kille i skolan (som stoppar Elisabeth i dörren), och slår honom kraftfullt till marken. Han boxas också extra frenetiskt mot Sluggo, en kväll när Elisabeth svikit honom och inte kommit till ett avtalat möte. John John har alltid goda skäl för sin aggressivitet. Samtidigt som han försvarar Elisabeths ära framstår det som att de killar som stoppar henne är riktiga svin, rasistiska sådana till och med. Men samtidigt: att försvara kvinnors ära och att bli aggressiv av sviken kärlek är något som i vår kultur förknippas med ”invandrarmän” och Andra kulturer.

John John får således representera vissa av den ideale hjältens egenskaper, medan Adam får representera andra egenskaper: John John är främst bärare av hjältens fysiska uppenbarelse och hetsiga temperament medan Adam med sin lugna framtoning bär upp ett höviskt hjältemod. När det gäller kopplingen till kvinnorna ska hjälten ha en dragningskraft på kvinnorna. Och det har båda männen. Men Adam är attraktiv endast för en ung ”invandrarkvinna” i en situation där hon verkligen behöver hjälp för att slippa familjens förtryck (den vite mannens uppgift att rädda den bruna kvinnan från den brune mannen). De andra kvinnorna i filmen uttryckte tydligt att han inte var attraktiv för dem: de föredrog de sexigare bruna männen. John John framställs däremot som attraktiv för kvinnorna generellt. Men för hjältar ingår också uppgiften att rädda kvinnor:

Adam är enligt min analys ett typexempel på en vit man som räddar en brun kvinna: Julia i *30:e November* behöver verkligen räddas, två gånger: först från branden och sedan från familjen. Adam är man att rädda henne båda gångerna. Hur är det med John John då? Kan den svarte mannen rädda vita kvinnor på motsvarande sätt som den vite mannen räddar bruna kvinnor? Gudarna ska veta att han försöker!

I filmens början räddar han en drunknande flicka. Så långt allt väl. Senare försöker han rädda sin egen syster (som är vit då hon har en annan far än John John) från styvpappans sexuella utnyttjande. Med pistol jagas mannen ut ur bostaden och det tycks som att operationen lyckats även denna gång: både systen och (den bedragna) modern räddas från den otrogne pedofilen. Senare i filmen upptäcker John John dock att styvfadern och systern fortfarande har ett förhållande. I filmens slut tar också modern tillbaka honom och han får flytta hem igen. Räddningen misslyckades således, eftersom de vita kvinnorna betackade sig för den svarte mannens hjältemod. De ville bestämma själva, även om det de önskade var något så tvivelaktigt som fortsatt dubbelspel från en förtryckande man.

Elisabeth behöver inte räddas alls, hon lever i en välbeställd tillvaro, hon är självständig och har inget behov av en mans beskydd. Hon väljer John John för att han är attraktiv för henne, inte för att han räddar henne. Elisabeth klarar av den hotfulle inbrottstjuven (John Johns styvpappa) genom att knocka honom med en golflubba (den rikes baseballträ). Båda männen kan uppenbarligen rädda barn (vita flickor), men endast den vite mannen går i land med att rädda en vuxen (och då brun) kvinna.

Det tycks också vara så att den aggressive mannen är mindre lyckosam när det gäller kvinnoräddandet: När John John, mot hennes vilja, försöker rädda henne från de otäcka killarna från verkstadslinjen blir hon mest irriterad, och kritiserar istället hans våldsbenägenhet:

Elisabeth: Är du ofta så där eller?
John John: Vaddå?
Elisabeth: Slåss!
John John: Ja när det behövs
Elisabeth: Men varför slog du så hårt?
John John: Det gjorde jag väl inte!
Elisabeth: Det gjorde du ju, han blödde ju!
John John: Men det var rätt åt den djävla dåren!
Elisabeth: Jaha så du tycker du är häftig nu eller?
John John: Men lägg av, det blir ju bara värre om man visar att man är rädd, eller hur?
Elisabeth: Men man löser ju ingenting genom att slåss ju!
John John: Det var ju för din skull! Säg som det är istället, det är för att jag är svart, eller hur. Jag passar inte åt en brud som bor i ett slott [riddaren under balkongen] och har en swimmingpool.
Elisabeth: Nää, inte när du uppför dig som du gör.

Det var tydligen inte aggressiviteten hon uppskattade hos sin svarte hjälte. Aggressivitet kan å ena sidan kopplas till föreställningar om egenskaper hos de lägre klassernas män. De anses slå, och dessutom slå hårt, för att lösa problem. Den vite mannen Adam var dock som sagts inte våldsbenägen på detta sätt efter att han träffat sin drömkvinna. Att det just är den svarte hjälten som är aggressiv kan också kopplas till föreställningar om att det är just andra etniska gruppers män som har en högre grad av aggressivitet. Och det är tydligt att det är denna diskurs som är den framträdande, eftersom den vite hjälten, som också befinner sig i underklassmiljö, framställs som pacifistisk och hövisk.

Det är tydligt att den vite hjältens förmåga att rädda kvinnor är större än den svarte hjältens, och att filmerna därmed kan påstås reproducera den dominerande rasistiska diskursen om den vite mannens suveränitet. När det gäller attraktionsförmåga framstår däremot den mörke mannen som överlägsen den vite, eftersom de vita kvinnorna självmant väljer dessa. Här sprids den koloniala diskursen om den Andre som mer sexuellt potent. En mängd köns- och etnicitetsrelaterade myter samspelas således när kampen om kvinnorna sätts i spel.

Liksom *30:e November* är *Vinterviken* en till synes samhällskritisk film, och den har också använts i undervisande syfte i skolorna. John Johns hudfärg ger upphov till flera direkt rasistiska kommentarer från människor i hans närhet, varför kopplingen till samhällets rasism är tydlig. Styvfadern kommenterar i ett samtal med systern det faktum att John John kommer hem med smutsiga kläder: ”Det går inte att göra någonting åt, han är född skitig”. Den svikande kompisen Sluggo ropar efter honom när han insett att John John inte fått träffa Elisabeth: ”Är du så djävla dum att du tror att hon vill vara med en neger!” Killarna på verkstadslinjen ropar ”blattejävel” efter honom. Den jobbiga livssituation som möter människor med mörk hudfärg avhandlas frekvent i filmen.

Förutom rasismen i samhället framkommer här också samhällsproblem som kan kopplas till ojämlikhet mellan socioekonomiska grupper. *Vinterviken* skapades i en tid när såväl rasism som ekonomiska problem stod i debattens centrum. I debatten om de ekonomiska problemen beskrevs dessa dock inte som kopplade till de ökande klassklyftorna vid denna tid, utan som ett resultat av att svensken i gemen levt över sina tillgångar. I filmen betonas däremot klyftor mellan olika ekonomiska grupper. Främst spelas detta ut genom bilder av de två olika områdenas estetiker. Svepande filmsekvenser över områdena på avstånd, ofta uppifrån samspelar med interiörer från de olika gruppernas heminredning, klädstil och smak. Kan man därmed påstå att filmen anlägger ett klassperspektiv?

Första gången jag såg filmen var när den var ny på 1990-talet. Jag studerade på Komvux, och som en mängd andra gymnasieelever det året bjöds jag in för att se filmen gratis på bio under lektionstid. Min dåvarande svensklärare presenterade den som en film som var viktig för skolungdomar, eftersom den tog upp många samhällsproblem och problematiserade de ekonomiska och sociala klyftorna och orättvisorna i samhället. Kontrasterna mellan de olika områdena är som sagts slående vid en första anblick, och leder rent visuellt tankarna till samhällets socioekonomiska klyftor.

I *Vinterviken* problematiseras också många fördomar om de olika sidorna: den brottslighet som i det förstone verkar vara det fattiga områ-

dets problem visar sig också finnas på den rika sidan, om än i en annan form. Såväl John Johns kompis som hans styvfar och hans vänner ägnar sig år inbrott och andra småskurkaktigheter. Efterhand får vi dock se att den rika sidan inte heller är felfri. Elisabeths far tar tillfället i akt när de råkar ut för ett inbrott och gömmer själv några värdefulla målningar av Miro, i syfte att olagligen få ut försäkringspengar.

Kvinnorna i den fattiga stadsdelen tycks beroende av männen och ställer alltid upp bakom dem, även när männen burit sig dåligt åt. Detta visar sig även gälla kvinnorna i den ”rika världen”: Elisabeths mor gav upp sin pianistkarriär för att bli hemmafru, och hon fortsatte att stå vid makens sida även när han visat sig vara en försäkringsbedragare. I båda grupperna finns odugliga män som tar till kriminalitet, på olika sätt, och hopplösa kvinnor som stannar hos dessa. Att filmen kastar lika stora skopor kritik över båda grupperna – fattiga som rika – kan ses som ett sätt att problematisera dominerande diskurser om de mer välbeställda gruppernas suveränitet, på såväl ekonomiska som andra områden. Filmen framstår därmed som en lämplig undervisningsfilm för en skola som vill lära ut demokrati och jämlikhetsideal, genom att den både påvisar rasismens problem, klassklyftorna och segregationen, samt visar på problem även hos den mer välbeställda gruppen.

Men om man försöker analysera hur filmen problematiserar klassklyftor, upptäcker man att det är svårt att hitta exempel i filmen. Rika och fattiga framställs som sagt som lika goda kålsupare. Rikedomen på villasidan kopplas heller aldrig till att deras tillvaro är på miljonprogramssidans bekostnad. Som jag ser det handlar det mer om att rent estetiskt visa på skillnader än att problematisera innebörden av dessa skillnader. Främst finns skillnaden där som en förutsättning för gränsöverskridandet och begäret till den Andre: det annorlunda och bättre, som jag menar filmen i första hand avhandlar.

Detta gränsöverskridande handlar om att bryta invanda mönster: det handlar om att inte ägna sig åt (incestuöst) reproducerande av gamla mönster, utan att gå över gränsen till det/den Andra: När John John och Elisabet börjar träffas får de båda upptäcka nya saker i livet. John John visar Elisabeth några glimtar av det goda livet på den fattiga sidan. Ungdomarna skolkar en dag för att få vara tillsammans, och den fattige poj-

ken lär den rika flickan att spela TV-spel och att äta mjukost direkt ur tuben ute i det gröna. Hon visar honom det goda livet i den rika världen också, och lånar honom en skiva med klassisk pianomusik av Satie, något han (till skillnad från kompisen Sluggo) visar sig uppskatta. I en scen sveper kameran återigen över höghusen i förorten, men nu med klassisk pianomusik i bakgrunden. Gränsöverskridandet berikar.

Klassöverskridaren i en ung mans skepnad är en vanlig figur i svensk film. Minns Johan Widerberg som den unge mannen som utnyttjades sexuellt sin äldre lärarinna i *Lust och Fägring* stor (1995). Kontrasterande klasser illustreras i sammanhang som detta med vissa ”klassmarkörer” där den goda smaken och klassiska musiken är framträdande attribut. Det tycks som att speciellt denna musik är en markör som skiljer agnarna från vetet i svensk film. Och klassöverskridandet står också i centrum för *Vinterviken*, åtminstone om man beaktar de klasstypiska attribut som filmen kopplar till John John och Elisabeth och deras respektive familjer och vänner. De (i filmerna) som föraktar klassisk musik är de (i *Vinterviken* kompisen sluggo, i *Lust och fägring stor* den unge mannen far) som aldrig kommer att ta sig ur sitt ursprung, medan de som uppskattar de sköna konsterna utgör potentiella gränsöverskridare. Och John John förstår de sköna konsterna: han väljer teaterlinjen till skillnad från Sluggo som väljer verkstadslinjen, han lyssnar på Satie och visar sig efterhand vara en mycket begåvad student som enligt läraren i teaterklassen är ett ”författarämne” som skriver den skönaste poesi.

Hans prominens i den lägre klassen är kanske en förutsättning för att han ska vara värdig den rika flickan. Gränsöverskridaren måste skilja sig från sin grupp, vara transcendent från början. Elisabeth är också gränsöverskridande i denna bemärkelse innan hon möter John John. Hon valde teaterlingen, trots att hon av familjen förväntades läsa något mer teoretiskt gymnasieprogram, som exempelvis humanistisk eller naturvetenskapligt. Båda gränsöverskridarna har således påbörjat sitt överskridande innan de träffades. För honom handlade det om att sträva uppåt i klasshierarkin, ett förhållande som kan kopplas till diskursen om mulatten som strävar efter ökad vithet. För henne handlade det om att slippa leva upp till överklassens krav på att barnen ska föra vidare traditionerna.

Och kanske är det för att de redan var på väg från sin klass de alls kunde finna varandra.

Samtidigt som filmen handlar om att överskrida gränser så är det högst individuellt präglade gränsöverskridanden det är frågan om. För det första är kärleken i sig ett individualistiskt projekt,[385] och att två älskande möts över strukturella gränser har ingen självklar koppling till att grupperna som sådana möts, utan det kan också vara precis tvärt om: i *30:e November* handlade ju exempelvis antagonismen mellan grupperna just om gränsöverskridarnas ottillbörliga relationer. I *Vinterviken* ökar också klyftorna genom exempelvis kompisen Sluggo som bytte sida när John John börjar föredra att träffa Elisabeth framför honom: från att ha varit bäste vän med en svart man, till att bli vän med skolans rasistgäng. På så sätt kan man tycka att filmerna levererar en dyster bild av sakernas tillstånd: det blir bara värre. Och kanske är detta ett tecken i tiden i ett samhälle där krisen lagt sig och fått fäste.

Men dessa berättelser inger också hopp: berättelser om kärlek över gränser speglar en utopisk dröm om förändring, om hur det kunde vara, om inte alla strukturella hinder fanns där och satte käppar i hjulen. En dröm om lycka i en tid av olycka. Den otillåtna kärleken kan man, som Kristeva, se som ett kulturellt motstånd mot överheten och makten,[386] samtidigt som berättelser om ”sann kärlek” och gränsöverskridande kommer sig av begäret efter något annat och bättre i en tid av segregation och ekonomisk kris.

Man kan också hävda att det exklusiva (vackrare, vidsyntare och klokare än andra) gränsöverskridande kärleksparet är en elitistisk konstellation – en liberalistisk vision som påminner om ”the American dream”: att ta sig upp från ingenting genom individuell förträfflighet. Enligt filmens logik går vägen ut ur förtryckande strukturer genom individers förändring och anpassning till andra förhållanden än de invanda. John John framställs, liksom Nazli i *Vingar av glas*, som sin egen lyckas smed, en gränsöverskridare som genom att vara underbar rör sig inom och mellan strukturer som andra sitter fast i.

---

[385] Belsey 1994:7
[386] Kristeva 1983

Det finns således två aspekter av det jag menar med att filmen endast berör individuellt präglade gränsöverskridanden. Den första handlade om kärleken som en väg till lyckan. Den andra aspekten handlar om att man måste vara en speciellt stark och älskvärd person för att ta sig ut ur de begränsande strukturerna. Det är inte strukturerna som måste ändras utan individer som måste bli starkare, vackrare och bättre för att hävda sig i ett samhälle som är som det är. Och därmed hävdar jag att filmen inte enbart har en samhällsförändrande potential, vilket min svensklärare påstod, utan också är ännu en förmedlare av den individualistiska ideologin. Och detta är paradoxalt: för att kunna förändra något måste man gå över gränser, och det är detta som jag antar att filmen vill förmedla med Romeo & Juliamotivet som ram. Men kan det individuella gränsöverskridandet som de två filmerna i detta kapitel berättar om, medverka till en förändring av samhället?

Bör man överhuvudtaget tolka filmen som att den berättar om strategier för att förändra världen, alternativt strategier för att bli en lyckligare individ (och därmed lida mindre av världens orättvisor genom att man likt strutsen stoppar huvudet i sanden)? Kanske ska man istället se filmen som en utopi, en berättelse om hur det *kan* vara all leva i en värld där människor möts över gränser, och där de olika kan älska varandra. Sången i filmens slut, ”It will be better in the morning…”, tyder på detta, liksom slutet där John John och Elisabeth tillsammans springer ut på den grönskande ängen. Detta är inte ett realistiskt slut, utan ett utopiskt. Och med detta konstaterande avslutar jag analysen av *Vinterviken* för att i det följande diskutera tidsperiodens typiska sätt att använda den Andre i filmen, som ett sätt att bearbeta samhällets stämningsläge.

## Konklusion, mörker i välfärdslandet

DE FILMER SOM ANALYSERATS I DETTA KAPITEL är präglade av den ekonomiska krisen i början av 1990-talet, och de hotbilder och stämningar av utsatthet och uttalad främlingsfientlighet denna förde med sig. Liksom filmerna i det förra kapitlet framför dessa filmer en kritik mot samhället, men det är inte samma saker som förefaller stå på spel. Det är nu inte det moderna samhällets brister som står i fokus utan ett rasistiskt segregerat mörkt samhälle.

Talet om den Andre, i politisk debatt och massmedias rapportering, och i form av en problematisering av invandring, flyktingskap, invandrings- och flyktingpolitik, rasism och antirasism, tilltog kraftigt under de inledande åren av 1990-talet. Det ökande talet om den Andre just vid denna tid av ekonomisk kris i den svenska debatten och politiken (med Ny Demokrati och deras framgångar som ett påtagligt exempel) kan ses som ett belysande för hur de interna problemen, i exempelvis en stat, ofta uppfattas orsakade av grupper ”utanför” (i detta fall ”invandrarna”).

Även under denna tidsperiod representerar filmerna i mitt urval dock en motdiskurs i detta tal, genom att inte tala om ”invandrarna” *som* problem, utan som de som *har* problem, mer än andra. Filmerna kan också betraktas som ett kulturellt motstånd mot tidens främlingskritiska diskurser: genom att istället för att framställa främlingen som problematisk, framställa honom/henne som sympatisk, och inte bara sympatisk, utan till och med ytterligt åtråvärd. Samtidigt som talet om ”invandraren” och ”ungdomen” som problem artikulerades i samhällsdebatten, framförde alltså filmerna en motdiskurs, där bilden av farliga och problematiska ”ungdomar” och ”invandrare” nyanserades. När diskursen om den Andre hårdnar i debatten tycks det som om filmskaparna finner det allt mer angeläget att framställa en motvikt till denna problemorienterade diskurs.

Men den fördjupade analysen av filmerna visar att filmerna också är en del av det problematiserande talet om den Andre (”ungdomen” och ”invandraren”), på så sätt att även filmerna medverkar till de ungdomskritiska och koloniala föreställningar de förefaller kritisera. Och även de sympatiserande framställningarna av den Andre, vilka tycks vara en motvikt till negativa bilder, medverkar till att dominerande diskurser återskapas: I frossandet av den Andres underbarhet reproduceras bilden av den Andre som begärlig kropp och objekt, vilket också är delar i dominerande diskurser om ”invandraren” och ”ungdomen”, kopplat till exempelvis människors längtan, frustration och otrygghet. Medan debatten ofta betonade den Andre som ett hot mot Vår trygghet, betonar filmerna den Andre som föremål för vår längtan efter mötet med denne Andre.

Fokuseringen på just kärleken till den (begärlige) Andre, som en väg att uppnå något annat kan ses som en förändring i samhällsklimatet, från en tid när politisk kamp ansågs vara en väg till förändring, till en tid när andra krafter (exempelvis Marknaden) anses styra samhällsutvecklingen, och när därmed endast individuella lösningar på den upplevda frustrationen upplevs som möjliga. Kanske kan man se motivskiftet i början av 1990-talet som en vändpunkt när det gäller vår uppfattning om politiska lösningar generellt. Filmerna i den tidigare perioden kom till i ett politiskt klimat där alternativa politiska rörelser kändes som ett sätt att förändra världen. I den senare perioden förekommer istället politiska argument som säger att det inte finns någon annan väg att gå än den oundvikliga mot arbetslöshet, nedskärningar och marknadsanpassning. Att framställa samhället som mörkt och utan att presentera politiska lösningar på problemen framstår då som logiskt i en tid när samhällsförändring tycks omöjlig.

Kärlek är något mycket individuellt, och glidningen från att uppfatta samhället som kallt på grund av olika politiska misslyckanden (som uttrycktes i de tidigare filmerna) mot individuella strategier för att uppnå lycka (kärleksparen i detta kapitel) kan ses som ett uttryck för ett annat politiskt klimat, där förändring inte antas ske genom politiska reformer, utan genom att individer genom egna aktiviteter blir lyckliga, trots det problematiska samhället runt omkring dem. Att det politiska klimatet förändrats mot en mer nyliberalistisk ideologi från 1970-talet och fram till

idag är inte någon ny insikt och behöver knappast beläggas närmare i detta sammanhang. Men detta faktum väcker en fråga som är central för mitt syfte: vad innebär denna glidning för skapandet/återskapandet av bilderna av den Andre? Detta ska jag försöka besvara i nästa kapitel genom att diskutera filmernas motiv och framställningar av den Andre, sett i ljuset av samhällsklimatet vid de olika tidsperioderna. Här nöjer jag mig med att konstatera problemen med ”invandrarens” uppgift i denna tidsperiods ”invandrarfilmer”: nämligen att vara den annorlunda, olika, exotiska, begärliga.

Jag hävdar att Romeo- och Juliaberättelser med etniska förtecken, inte bara är en möjlig kanal för att ”föra fram teman som rasism och att dekonstruera rasistiska stereotyper”[387] som Smelik hävdar, utan att dessa berättelser *också* riskerar att fungera som spridare och förstärkare av dominerande diskurser som binder den Andre till sin plats som annorlunda, eftersom olikhet är den grund på vilken begäret till den Andre vilar,[388] och eftersom olikheten därmed kan tyckas vara en logiskt nödvändig omständighet i denna typ av berättelser om begär till den Andre. Vårt begär efter den Andre kan därmed i vidare betydelse påstås vara anledningen till att hans annorlundahet är den egenskap vi förknippar med honom och tilldelar honom i berättelserna: eller kanske till och med orsaken till den Andres annorlundahet överhuvudtaget.

Filmerna från denna senare tidsperiod uttrycker också genom begäret till den Andre en lust att integrera den Andre, vilket de tidigare filmerna inte gjorde (de fick ju åka hem till sitt). Men samtidigt som ”Romeo & Juliaberättelsen” kan antas handla om en önskan att integrera den Andre, binds han/hon till den eviga positionen som den Andre, eftersom det är i detta hans/hennes attraktionskraft ligger. Och som för att undvika det paradoxala i begärets väsen kan den Andre inte heller i dessa filmer integreras i den svenska vardagen. I den ena filmen måste hon dö. I den andra filmen var endast den utopiska blomsterängslösningen möjlig. Och så har den Andre återigen, i den svenska filmens värld, kommit och berört Oss, men ändå inte kunnat stanna för gott.

---

[387] Smelik 2003
[388] Belsey 1994

> It will be better in the morning
> They said the sun might shine
> I'll have you close, you'll have the deeps of mine
> It will be better, much better
> Suppose it would rain
> How I would smile
> It would be pretty easy, keep you lying for a while
> It will be better, much better
> It'll be so good…
>
> *Sophie Zelmani*

I konklusionen efter det förra kapitlet konstaterade jag att när man reducerar bort tidstypiska politiska variationer mellan filmerna återstod ett gemensamt drag som jag betecknade som *Nostalgi*, det vill säga en koppling till positiva drag i ”det traditionella”, vilket representerades av ”invandraren”. Gemensamt för de filmer jag analyserat i detta kapitel är också en längtan efter något bättre. I samband med analysen av slutscenen i *Vinterviken* (där Sophie Zelmani sjöng om att ”det kommer att bli bättre i morgon”), betecknade jag detta som *Utopi*. Bör man då betrakta Utopi (dröm om bättre framtid) som motsatsen till Nostalgi (längtan tillbaka)? Richard Dyer framhåller att underhållning (entertainment), som exempelvis populärfilm, kan beskrivas i termer av verklighetsflykt och önskeuppfyllning. Detta kan kopplas till fenomenet utopism:

> Underhållning erbjuder en bild av något bättre att fly in i eller någonting vi önskar oss som vårt dagliga liv inte kan erbjuda oss. Alternativ, hopp, önskningar – detta är beståndsdelar hos utopin, känslan av att saker och ting kunde vara bättre, att någonting annat än det som är, kan tänkas och kanske förverkligas.[389]

De utopiska lösningar som presenteras i detta sammanhang är dock inte modeller av utopiska världar på det sätt de framställs i exempelvis Tomas Moores *Utopia*. Snarare karaktäriseras denna utopism av den känsla som

[389] Dyer 1992:18. Min översättning.

den förkroppsligar.[390] Underhållningens utopism förmedlar *hur Utopia skulle kännas*, snarare än hur det skulle organiseras (exempelvis i form av en alternativ värld). Det mörka samhälle som karaktäriserar filmerna i detta kapitel, ser förvisso mer ut som en dystopisk vision än en utopisk sådan, vid ett första påseende. Om man tittar på andra ”invandrarfilmer” från tidsperioden ser förhållandet ut på samma sätt. Mörkast framställs det kanske i *Tala! Det är så mörkt* från 1993 och *Tic Tac* från 1999. Men samtliga av dessa filmer innehåller också aspekter som kan kopplas till känslan av att det kunde vara annorlunda och bättre.

Möten över etniska gränser framställs i filmerna som ljus i ett annars mörkt samhälle: som känslan i drömmen om Utopia, men förankrad i den mörka samtiden. Sett i detta sammanhang kan 1990-talets ”Romeo & Juliaberättelser” i etnisk tappning påstås utgöra den utopiska känslan av att det kunde vara bättre i ett samhälle där (bland annat) etnisk segregering och främlingsfientliga strömningar gör livet svårt för människorna.

Begreppet *utopisk känsla* handlar som om att *det motsatta är det önskvärda*, oavsett i vilken riktning det pekar. En nostalgisk längtan tillbaka till något svunnet kan därmed också betraktas som utopisk, i Dyers bemärkelse. Eftersom det svunna är svunnet kan inte heller det uppnås (och inte var det så vackert som i den nostalgiska drömmen heller…). Så även om filmerna tycks förmedla motsatta känslor: de tidigare känslor kopplade till Nostalgi och de senare till Utopi, kan man se det som olika aspekter av samma känsla: en längtan efter något bättre och annorlunda. Dyer framhåller att den ”utopiska känslan” alltid är kopplad till känslor i det rådande samhället på så sätt att utopin utgör motsatsen till (känslor inför) verkligheten. Detta kan förklara varför filmer från olika tidsperioder gestaltar ”invandraren” inte bara som kontrast till ”det svenska”, utan som kontrast i relation till den specifika tidsperiodens negativa känslor inför det egna samhället.

Jag antar, inspirerad av Dyers teori, att filmerna i de tre olika avhandlingskapitlen förhåller sig till tre olika problematiska känslor i samhället. Den Andre ”används” på olika sätt i filmerna för att personifiera

[390] Dyer 1992:18

begäret efter något annat och bättre, viket innebär ytterligare en form av kontrasterande: När ”invandraren” förkroppsligar den utopiska känslan, vilken är motsatsen till de negativa känslorna i samhället, framstår denne som olika Oss. Tidigare har jag konstaterat att bilden av den Andre som olika Oss karaktäriserar dominerande diskurser, ofta med rötter i rasistiska praktiker som exempelvis kolonialismen. Här har jag också konstaterat att ”invandraren” framställs som kontrasterande i ännu en betydelse: som representant för den Utopiska känslan.

I DETTA KAPITEL REDOVISAS DE HUVUDSAKLIGA SLUTSATSERNA. Först presenteras de i en sammanfattad form. Därefter utvecklas varje tes i de följande underkapitlen. Till sist dryftar jag några aspekter från mitt arbete som jag anser bör lyftas fram för en mer generell diskussion, om svensk film och det svenska sättet att angripa etnicitetsfrågor. Samtliga delar i slutsatsen hänger ihop, på så sätt att de olika delarna bör betraktas som olika aspekter på samma fenomen. De olika delarna speglar också processen med avhandlingsarbetet, på så sätt att den första slutsatsen som presenteras är den som jag först kom fram till, medan de följande har utvecklats utifrån de förra. Jag har valt att även presentera slutsatserna i denna form.

**Slutsats 1:** Bilden av ”invandraren” i svenska filmer karaktäriseras av motsägelsefulla diskurser.

a) ”Invandraren” som sympatisk:
   I svenska filmer gestaltas ”invandraren” nästan alltid som sympatisk. Detta tillsammans med filmernas sätt att berätta om dennes problem i det svenska samhället tyder på att filmerna utgår från en etisk och humanistisk ståndpunkt som jag benämnt ett antirasistiskt tema.

b) ”Invandraren” som fundamentalt annorlunda:
   Samtidigt som ”invandraren” nästan uteslutande framställs som sympatisk, tycks de flesta av filmerna vid en närmare betraktelse vara ”koloniserade” av traditionella dominerande diskurser med rötter i rasistiska och sexistiska praktiker. ”Invandraren” framställs i enlighet med dessa diskurser ofta som en kontrast gentemot ”svensken”: som fundamentalt annorlunda.

Sammantaget medverkar dessa två, motsägelsefulla, egenskaper till det som karaktäriserar de flesta filmerna: motsägelsefulla diskurser finns där, sida vid sida. Vissa filmer framstår dock som mer motsägelsefulla än andra.

**Slutsats 2:** Berättelser om ”Invandraren” i svenska filmer, vilka ofta har en stark koppling till centrala händelser och debatter i samhället, följer vissa diskursiva mönster. Filmernas, tydligt tidspräglade, berättelser om ”invandrare” i det svenska samhället uppfattas i denna studie som delar i en större *diskursiv kedja*. Dock tycks filmen förhålla sig till diskurserna enligt vissa mönster som jag antar är typiska för filmen, och kanske i förlängningen för det fiktiva berättandet som sådant. Jag har i detta sammanhang noterat och försökt förklara tre sådana genrespecifika diskursiva mönster:

a) Filmen som representant för motdiskursen:

   En tydlig tendensen är att filmerna från en specifik tidsperiod framför en motdiskurs i relation till samtidens dominerande diskurser, om (exempelvis) ”invandrares” föreställda egenskaper i samhället. Även i andra avseenden framför filmerna motdiskurser: när exempelvis ”ungdomen” framställs som farlig och problematisk nyanseras bilden i filmernas berättelser, genom att de framför ett ungdomsperspektiv på samhällsproblemen.

b) ”Invandraren” som representant för en politisk ståndpunkt:

   En annan tendens är att ”invandraren” (och/eller hans kultur) i filmerna representerar någonting som i samtidens politiska debatt framställs som mer önskvärt. ”Invandraren” förkroppsligar något motsatt, genom att med sina uttalanden, sitt beteende eller sin problematiska situation accentuera vissa politiska ståndpunkter. Detta innebär att ”invandrarens” föreställda egenskaper förändras över tid, i relation till hur konfliktlinjerna inom politiken ändras.

c) ”Invandraren” som representant för den utopiska känslan:

”Invandraren” får ofta förkroppsliga en längtan, som står i kontrast med negativa känslor i det svenska samhället vid en viss tidpunkt. Detta medför också att ”invandrarens” föreställda egenskaper förändras över tid, i relation till att de negativa känslorna ändrar inriktning. Den positivt laddade ”invandraren” och/eller hans kultur, framstår som motsatsen till ”det negativa” i en viss samhällskontext.

Sammantaget konstaterar jag att filmerna betonar ett samband mellan ”det motsatta”, vilket jag kopplar till filmens genrespecifika sätt att förhålla sig till dominerande diskurser, och ”invandraren”, vilken i dominerande diskurser framställs som ”den Andre”, vilket också innebär en accentuering av det motsatta. Alltså:

| Filmers relation till dominerande diskurser: | Filmers *och* dominerande diskursers relation till ”invandraren”: |
|---|---|
| *Det motsatta* (film som motdiskurs) | *Det motsatta* (den Andre som fundamentalt annorlunda) |
| Film som kulturell praktik | Film som ideologisk praktik |

Detta framstår onekligen som paradoxalt, men som jag hävdat är filmen *både* en kulturell praktik med möjligheten att utmana dominerande diskurser *och* en ideologisk praktik där dominerande diskurser reproduceras. Detta medför en inbyggd paradox. Eftersom filmer tenderar att skapa motdiskurser, borde detta innebära att bilder av ”invandrare” i filmer skulle kunna vara olika, såväl positivt som negativt laddade. Men som jag visat i mina anlyser är det just ”invandraren” som sympatisk *och* fundamentalt annorlunda i relation till svenskheten som representeras i svenska filmer.

**Slutsats 3:** ”Invandraren” blir allt mer integrerad i det svenska samhället, enligt den svenska filmen. Från att ha framställts som en tillfällig gäst, en främling, har han i de senare filmerna kommit för att stanna.

*”Invandraren” i rollen som den sympatiske Andre*

I anslutning till det första empiriska kapitlet i avhandlingen konstaterade jag filmernas genomgående dubbelhet när det gäller den övergripande frågeställningen om huruvida filmerna var att betrakta som reproducerande (ideologisk praktik) eller som utmanande av dominerande diskurser (kulturell praktik).[391] Slutsatsen var att det inte var antingen eller, utan både och. Dock fann jag att vissa filmer går i fler fällor än andra när det gäller de reproducerande faktorerna än andra. På motsvarande sätt fann jag att några filmer, mer än andra, och med olika medel, lyckades utmana traditionella föreställningar om kvinnor och män, svenskar och ”invandrare”.

Ofta tycktes det förhålla sig så att filmer som utmanade diskurser kopplade till etnicitet tenderade att reproducera sexistiska diskurser, och vice versa. Jag kom också fram till att den narrativa strukturen, konstruktionen av karaktärerna samt val av huvudpersoner tycks ha en stor betydelse för hur filmer reproducerar alternativt utmanar dominerande diskurser. Dessa slutsatser presenteras mer detaljerat i konklusionen efter kapitlet ”Den nya svenska filmen anno 2000”.

När jag sedan förde in ett historiskt perspektiv genom analyserna av äldre filmer, vilka genomfördes i anslutning till kapitlen ”främmande i folkhemmet” och ”mörker i välfärdslandet”, var min förförståelse att tidigare svenska filmer skulle uppvisa även öppet invandrarkritiska röster, eftersom den svenska debatten ofta uppvisar sådana. De så kallade invandrarfilmerna från år 2000 presenterades i massmedia som något nytt (och tydligt antirasistiskt) i den svenska filmen. Jag förväntade mig därför att tydligt kunna se detta förmodade ”paradigmskifte” vid analyser av tidigare filmer.

Denna förväntan infriades dock inte! Samtliga filmer jag analyserat visade sig framföra ett tydligt antirasistiskt budskap. Genom positiva bilder av ”invandraren” uttrycks detta. Men jag har också påvisat att nästan alla av dessa filmer är koloniserade av diskurser sprungna ur koloniala praktiker, trots dessa sympatiserande bilder. ”Invandraren” framställs ofta

[391] De teoretiska utgångspunkter som låg till grund för denna studie har rötter i feministisk och postkolonial forskning.

som essentiellt annorlunda, med hänvisning till föreställningar om vissa traditionella föreställda skillnader mellan Vi och De.

En tydlig tendens är att de filmer som jag påstår är koloniserade av dominerande diskurser, är de som framställer ”invandraren” enligt det mönster Stuart Hall kallar ”positiva stereotyper”.[392] Och som jag visat är detta också det vanliga sättet att framställa honom i den svenska filmen. Negativa stereotyper förekommer i liten utsträckning, och då främst när det gäller bifigurer. De positiva stereotyperna kan betraktas som motdiskurser, i den bemärkelsen att de erbjuder ett alternativ till de negativa stereotyper som förekommer i dominerande diskurser. De kan också medverka till att negativa känslor inför den Andre balanseras. Men samtidigt befästs tanken om olikhet.[393] Om denna olikhet ansluter till dominerande diskurser, exempelvis genom att framställa den Andre som mer traditionell, befästs de dominerande diskurserna, även om detta traditionella framställs som det positiva alternativet. Således kan även positiva motbilder reproducera dominerande diskurser.

Positiva bilder av den Andre framställs dock också ibland utan betoning på skillnad. Då betonas istället likheten mellan olika grupper av människor. Dessa två sätt att gestalta den Andre: som olika *eller* lika påminner om de olika positionerna inom de feministiska och antirasistiska synsätten: Särartsfeminismens krav på rätten att vara olika ställs mot likhetsfeminismens krav på likhet. Den svarta medborgarrättsrörelsens krav på en egen (det Fanon kallar Négritude[394]), och uppvärderad (”black is beautiful”), identitet ställs mot svartas rätt att slippa vara avvikande. Båda sidornas strategier har fördelar och problem. Att få vara olika kan ses som en mänsklig rättighet. Människor tillåts och uppmuntras att vara olika, om de vill det. Olikheten kan i bästa fall visa ett bättre alternativ till den vita manliga medelklassnormen. Om de asymmetriska maktrelationerna mellan olika grupper i samhället inte fanns skulle olikhetstänkandet enbart vara positivt. Men nu gör de det! När olikheten vänds emot underordnade grupper, av dominerande grupper i samhället tenderar den att missgynna just de grupper (kvinnor och andra etniska grupper än den

[392] Hall 1997
[393] Hall 1997
[394] Fanon 1995

vita) som kräver olikheten. Olika lön är en praktisk konsekvens av särartstänkandets betoning av olikhet. Med olikhetsstrategin riskerar man således att binda ris vid sin egen rygg, i de fall man tillhör en underordnad grupp.

Likhetsstrategin är positiv såtillvida att den inte placerar in människor i tvingande fack. Minoritetsgrupper tenderar också att föredra att bli gestaltade som ”vem som helst” istället för att exempelvis vara en svart som spelar svart eller en handikappad som spelar handikappad.[395] Likhetsstrategin kan dock också medverka till återskapandet av dominerande diskurser i de fall där likheten innebär att ”invandraren” framställs som lika västerlänningen, eller kvinnan som lika mannen. Den överordnade gruppen tenderar att utgöra den norm mot vilken den andra gruppen anses ska vilja och böra sträva.

För kvinnor innebär likhetssträvandena ofta att de tvingas förtrycka de delar av ”kvinnligheten” som inte kan passas in i den manliga normen. För ”invandraren” innebär ”strävan mot vithet” att andra etniska grupper bör anpassa sig till den västerländska livsstilen. Detta medför att ”invandrarens” assimilering till vår kultur överordnas. I förlängningen kan man hävda att detta innebär ett utplånande av den Andre överhuvudtaget, i enlighet med de assimilationstankar som tidigare i historien karaktäriserade det svenska förhållningssättet till ”invandrare”. Eller med Tage Erlanders ord: ”man måste ta seden dit man kommer”.[396]

Gemensamt för de ovan beskrivna strategierna att framställa ”invandraren” i svenska filmer är betoningen på det sympatiska: antingen framställs han som sympatisk eftersom han är lika Oss, eller som sympatisk på grund av sin *o*likhet. Den fråga som väcks är varför ”invandraren” alltid måste vara sympatisk och god för att platsa som huvudkaraktär i svensk film? Varför kan han så sällan få vara dum, ful eller ofullständig som svenska karaktärer ofta är? Jag kan med stöd i min empiriska studie inte besvara denna fråga, så jag sparar den till diskussionsdelen som följer senare i kapitlet. Att jag ändå vill diskutera frågan beror på att jag ser den som viktig när det gäller det typiska problemet för antirasister att inte våga tala om ”invandrare” utan att väga orden på guldvåg.

[395] Seger 1990: 201
[396] Tage Erlander 1965, citerad i Sander 1995

Ett sätt att utmana befintliga stereotypiska bilder av olika grupper är att spela på dessa stereotyper genom att överdriva dem. Inom genrer som komedi, satir och pastisch, och med användning av humor och ironi, är detta ett vanligt och effektfullt sätt att ifrågasätta stereotyper. Det är de filmer i mitt urval som använt denna strategi jag har haft svårast att analysera, just därför att jag inte känt mig säker på om jag ska tolka en stereotyp som en stereotyp, eller som en utmaning av just den stereotypen. Samtidigt som den överdrivna stereotypen är ett effektfull strategi är den en vansklig sådan.[397]

I samtal med andra har denna tolkningssvårighet bekräftats. Det någon tycker är en självklar ironi kan någon annan tycka är en förtryckande stereotyp. Som i alla språkliga sammanhang måste man kunna koderna, med när det gäller de överdrivna stereotypernas strategi måste man ha än större sensibilitet. Det kontextuella blir än tydligare när man ser en film utanför sitt historiska sammanhang: äldre människor kan exempelvis oftare än yngre uppfatta anspelningar på italienska stereotyper från 1970-talet. Det kontextuellas betydelse för huruvida ett skämt fungerar är ett generellt förhållande. Ett skämt som var roligt förr, uppfattas senare ofta som förtryckande. Vem skrattar idag åt Albert Engströms antisemitiska judebilder?[398]

Ytterligare en alternativ strategi som kan tillgripas om man vill gestalta underordnade grupper, *utan* att befästa dominerande diskurser, är det Hall betecknar ”att utmana stereotyper inifrån”.[399] Detta handlar om att spela an på stereotypiska egenskaper hos en viss grupp, men att förändra delar av dessa så att stereotypen löses upp inifrån. Även i detta fall handlar det om att spela på de språkliga konventionerna. Genom att gestalta människor i en stereotypisk form, men samtidigt fylla formen med ett innehåll som inte passar in i formen upplöses stereotypen. Om en stereotyp inte är förutsägbar så raseras hela systemet med stereotyper eftersom förutsägbarhet utgör stereotypens kärna.

---

[397] Sim 2002
[398] Andersson 2000
[399] Hall 1997

Båda strategierna som diskuterats ovan har en koppling till intertextuell kunskap. Man utnyttjar publikens kunskap om befintliga stereotyper i syfte att utmana dessa. Kanske är detta den bästa tekniken om man vill förändra diskursiva mönster. Men detta väcker en följdfråga: kan man inte förändra diskursiva mönster genom att frigöra sig från intertexterna? jag lämnar denna fråga obesvarad, eftersom jag inte kan föreställa mig hur detta skulle kunna komma till uttryck. Slutsatsen av det resonemang jag fört ovan, om olika strategier att representera människor, är att det inte finns någon klar linje för hur man kan undvika att reproducera dominerande diskurser. Alla strategier har sina begränsningar och fördelar. Det tycks dock som att de två senare strategierna har fler fördelar än nackdelar. De filmer som jag uppfattat som minst koloniserade av dominerande diskurser är de som framställer ”invandraren” i enlighet med dessa strategier.

*Filmen som motdiskurs*

Under arbetet med det första kapitlets filmanalyser uppmärksammade jag att det tycktes som att det fanns en koppling mellan debatten om ”invandraren” i samhället som den framfördes i nyhetsmedierna (bland annat med hänvisning till Ylva Brunes studier) och filmernas motiv. ”Muslimska ungdomar” som skulle giftas bort av släkten stod exempelvis i centrum för den del av nyhetsdebatten som handlade om ”invandrare”, samtidigt som filmerna *Jalla! Jalla!* och *Vingar av glas* kom till. För att närmare utröna hur det var med detta valde jag att studera filmer ur ett historiskt perspektiv. Grundantagandet var att filmernas berättelser kunde betraktas som delar i större *diskursiva kedjor*.

När jag inspirerad av tanken om sambanden studerade svenska filmer från 1970-1999 fann jag att många filmer, som hade ”invandrare” i någon av huvudrollerna, kunde kopplas till element i såväl nyhetsmediernas tal om ”invandraren”, som vissa andra aktuella konfliktlinjer i samhället, vilka primärt *inte* handlade om ”invandrare”. På 1970-talet presenterade man, såväl i tidningar som i filmerna, ”invandrarna” som omoderna människor som inträdde i en modern värld (Sverige) och som hade svårt att anpassa sig till denna. Detta kan också kopplas till en vidare dis-

kussion om moderniseringens negativa följder. På 1990-talet berättade man i filmerna, och andra massmediasammanhang, om etniskt olika ungdomsgäng i storstäder. År 2000 stod bakåtsträvande invandrarmän och assimileringsbenägna ”invandrarungdomar” i centrum.

Sambandet mellan den vidare diskussionen om samhället vid en viss tid, och berättelserna om ”invandrare” som framkom i anslutning till denna, har diskuterats med hänvisning till att människor ofta förknippar den Andre med problemen i samhället. Nora Räthzel betonar människors önskan att vara aktiva aktörer med kontroll över sina liv. Att ”externalisera interna problem”, som hon kallar detta sätt att representera ett problem som orsakat av någon ”utifrån”, kan i detta sammanhang innebära att man betonar andras underordning för att själv slippa konfrontera sin egen faktiska underordning.[400] Genom att hänvisa till ”invandrarna” kan man hålla de generella problemen från sig.

Brunes beskrivning av nyhetsmediernas ”invandrarkvinna direkt från medeltiden” är ett exempel på hur detta har kommit till uttryck.[401] Dock fann jag att filmerna i min studie inte anslöt till diskursen om ”den medeltida invandraren” på samma sätt: snarare tycks det som att filmen framför en motdiskurs, genom att framställa ”invandraren” som subjekt, istället för som objekt, och ”det moderna” som problemet, istället för ”invandraren” som problemet. Att filmen främst håller fram antitesen till den dominerande diskursen är ett mönster som jag har uppmärksammat i samtliga filmanalyser. Teoretiskt stödjer jag mig här på John Fiske, som också betonar fiktionens roll som förmedlare av just motdiskurser.[402] Förhållandet mellan diskurser i filmen och dominerande diskurser kan skisseras som följer:

| | | |
|---|---|---|
| 1) Samhälle | => | Interna konflikter<br>(exempelvis ekonomiska kriser och arbetslöshet) |
| 2) Dominerande diskurs | => | Interna konflikter externaliseras till den Andre<br>(tal om ”invandrarproblem”) |
| 3) Motdiskurs | => | Den andre artikulerar dessa konflikter genom<br>att belysa dem som just interna |

[400] Räthzel i The Evens Foundation 2002
[401] Brune 2002, 2004
[402] Fiske 2000

Filmerna tycks sedda i detta ljus fungera som kulturella praktiker som underifrån utmanar maktstrukturer i samhället på två sätt: dels genom att föra fram en motbild i relation till dominerande diskurser. Samhällsproblemen erkänns som just samhällsproblem. Dessutom utmanas tanken om att det är ”invandraren” som är problemet. ”Invandraren” är i filmerna ofta just den som uppmärksammar samhällsproblemen. Denna filmens roll som utmanare av dominerande diskurser står dock, som jag visat tidigare, i konflikt med filmernas återskapande av andra dominerande diskurser.

*”Invandraren” som representant för en politisk ståndpunkt*

Jag har i samband med analyserna av de olika filmerna och tidsperioderna påstått att detta tal egentligen *inte* handlar om ”invandrarfrågor”, utan om interna problem och maktstrukturer i det svenska samhället. Genom att påvisa kopplingar till centrala politiska frågor vid de specifika tidpunkterna tycker jag mig ha underbyggt denna tes. Jag vill här ge några exempel på hur detta kommit till uttryck i filmerna:

1) ”Invandraren” som bricka i modernitetsdebatten

De omoderna ”invandrarna” som presenterades i såväl svenska nyhetsmedier, som svenska filmer på 1970-talet kan ses som personifieringar av en modernitetskritik som var särskilt framträdande vid denna tidpunkt. Man framför här kritik mot ett upplevt problem i det samtida samhället (som förknippas med det moderna) genom att visa på dess kontrast i form av något annat (det traditionella). ”Invandraren” passas in i detta sammanhang genom sin (i den dominerande diskursen) förmodade större förankring i det traditionella. Således framstår han som en kontrast mot det svenska, samtidigt som dominerande eurocentriska föreställningar om skillnaden mellan Vi och De återskapas. Modernitetskritiken som accentuerades på 1970-talet kan påstås handla om politiska konfliktlinjer i en specifik tidsperiod, där ”det moderna” stod på spel i den politiska maktkampen. Ståndpunkten att ”det var bättre förr” är ett sätt att genom kontrastverkan kritisera det moderna. I filmerna manifesteras detta genom kopplingen mellan ”invandraren” och det påstått mer sympatiska tradi-

tionella. ”Invandraren” används således för att gestalta något motsatt och bättre.

2) ”Invandraren” som bricka i den interna jämställdhetsdebatten

I det första kapitlet konstaterade jag att de studerade filmerna visade upp ett tydligt mönster när det gällde könsrelationer: kvinnor förekom i filmerna som brickor i ett manligt spel.[403] Kvinnor framställdes som tillhörande vissa män, och som objekt att förhandla om mellan olika grupper av män. Jag ser detta som en del i en traditionell patriarkal diskurs, vilken fortfarande reproduceras i filmens värld. Kanske lever den kvar på grund av att det främst är män som gör filmer om män, och för att diskursen om kvinnor som mäns ägodelar är så genomgående i partiarkala kulturer.

Detta är knappast någon ny upptäckt, utan något som länge uppmärksammats av feminister med kunskap om film.[404] Men upptäckten att även relativt nya filmer återskapar detta mönster väckte två frågor: Är detta ett generellt diskursivt mönster i svenska filmer överhuvudtaget? Och återfinns detta mönster i tidigare ”invandrarfilmer”? Genom att studera svensk filmografi och genom att själv studera en mängd svenska filmer från 1970-2004 har jag konstaterat att ”kvinnor som brickor i ett manligt spel” förekommer då och då i filmer generellt, men att det tycks som att det just är i ”invandrarfilmerna” som det är så centralt och vanligt förekommande.

Eftersom mönstret verkar accentueras just i samband med möten mellan olika etniska grupper har jag försökt att utveckla teorin kring denna upptäckt genom att beakta hur köns- och etniska relationer samspelar.[405] Man kan då se det som att i filmer som handlar om problematiska relationer mellan olika etniska grupper, belyses problemen genom just konkurrensen om kvinnorna. Men man kan också hävda att tidstypiska problem mellan könen i ett samhälle influerar det sätt varpå man producerar bilder av ”invandraren”. När de inbördes relationerna mellan könen accentueras och problematiseras i ett givet samhälle, kan dessa fiktivt

[403] Med referens till Guillaumin 1995, Meillassoux 1991
[404] Exempelvis hooks 1994 och 1996, Kaplan 1992, Soila 1991, Smith 1998, Willis 1997, Gentile 1985, Mulvey i Evans & Hall 1999, Kuhn 1994, de Lauretis 1984, Björk 1996.
[405] Exempelvis Smith 1998, de los Reyes et al. 2002

diskuteras genom användandet av den kontrasterande Andre. Utifrån ett sådant perspektiv kan man hävda att filmerna egentligen handlar om problematiska relationer mellan könen, och för att synliggöra dessa tillgriper man ”invandraren” som ett verktyg i förhandlingen om dessa problem.

Hur ”invandraren” kontrasteras är även i detta fall avhängigt positionerna i den egentliga konflikten: i anslutning till den könskonservativa ståndpunkt som vissa framförde under 1970-talet framställdes ”invandraren” i filmen som en positiv kontrast, med anspelning på att ”invandrarna” hade/var varmare kvinnor. ”Invandrarens” traditionella och varma kvinnor stod då i kontrast mot de svenska kvinnorna som framställdes som kalla och hårda. Jag påstår att dessa negativa bilder av den moderna svenska kvinnan var en del av en antifeministisk (alternativt särartsfeministisk) motreaktion i en tid när feminismen växte sig allt starkare, och kvinnorna gick från rollen som hemmafru till att bli yrkesarbetande.[406] ”Invandraren” används således även i detta sammanhang för att gestalta något motsatt och bättre. Även i detta fall anspelade man på egenskaper som i dominerande diskurser förknippas just med andra kulturer än den västerländska.

Modernitetskritiken och den könskonservativa diskursen som jag menar var två framträdande drag i 1970-talets politiska konfliktlinjer, bör betraktas som två aspekter av samma diskurs: partipolitiska och patriarkala diskurser interrelaterar. En slutsats man kan dra av detta är att filmerna främst reproducerar diskurser som odlats av män med olika politiska ideologier, men med en gemensam konservativ könsideologi. Så hur ska man sett i detta ljus förklara de negativa bilder av ”den muslimska kulturen” som två av filmerna från år 2000 reproducerar? Här menar jag att denna kultur ställs fram som en negativ kontrast mot en förmodat jämställd västerländsk kultur. ”Invandrarkulturen” framstår i dessa filmer som representerande patriarkaliskt förtryck, och med den kontrasten framstår Sverige som jämställt och modernt.

Detta kan ses som ytterligare en könskonservativ strategi (de Andra har det värre än Oss) i en tid när kvinnor (fortfarande) måste hävda sina rättigheter och behov gentemot gruppen män, vilka numera ofta bekänner

[406] Se exempelvis Elgán 2001, Thorgren 2004

sig till feminismen (och som därmed medverkar till att göra den tandlös). I dessa senare filmer romantiseras inte ”den gamla kulturen”, utan den framställs som det dåliga exemplet. Den könskonservativa diskursen har bytt skepnad från kritik av moderna kvinnor till kritik av de Andras kvinnosyn, vilken, genom sin kontrastverkan, får vårt jämställdhetsideal att verka fullbordat och omöjligt att ifrågasätta.[407]

Två motsatta påståenden om ”det traditionella”: önskvärt eller problematiskt (och i båda fallen representerat av den Andre eller hans kultur), men utifrån samma grundläggande motstånd mot jämställdhetskampen. Hur hänger detta ihop? Jag antar att jämställdhetskampen i den tidigare perioden var mer öppet ifrågasatt och att det därmed var möjligt att hävda de traditionella könsrollernas fördelar genom att hänvisa till att ”det var bättre förr”, när kvinnan var hemma och tog hand om familjens behov. I detta öppnare klimat fick den Andre representera dessa påstått mer positiva könsrelationer. Modernitetskritiken kunde tillgripas som en förstärkande sympatiskapande faktor.

I den senare tidsperioden kan däremot jämställdhetskampen avfärdas med argumentet att Vi i alla fall är mest jämställda i världen, och att det därför är orättvist att klaga på de små orättvisor som kvarstår. I detta samhällsklimat framställs den Andres kultur som den ickejämställda kontrasten till den svenska kulturen som framstår som oproblematisk, och därmed onödig att kritisera. Båda strategierna får dock samma negativa konsekvenser: för jämställdhetsföreträdarna som i båda fallen möter ett motstånd mot sina visioner om en rättvisare könsmaktsordning, och för ”invandraren” som i båda fallen blir betraktad utifrån ett eurocentriskt perspektiv som mindre modern och/eller som mer kvinnoförtryckande.

Det jag pekat på i den ovanstående diskussionen är dels att ”invandraren” används för att representera motsatsen, och dels att det som framställs som motsatsen förändras i takt med att konfliktlinjerna i samhället förändras. Invandrarens olikhet är således beständig i det avseendet att traditionella diskurser, grundade i koloniala praktiker avgör vilka

[407] Den könsdiskurs som framhåller den svenska jämställdheten uppfattas vanligen som proggressiv snarare än konservativ. Men när man nöjer sig med status quo, och tycker att det är bra som det är (”vi är mest jämställda i världen!”), kan man definitionsmässigt kalla även denna könsdiskurs för konservativ.

egenskaper som framställs som typiska för ”invandraren. Men andra, mer samtidsorienterade, diskurser påverkar vilka av dessa föreställda egenskaper som accentueras inom en given tidsperiod. Bilden av ”invandraren” kan därmed påstås vara såväl lika som olika över tid. Gemensamt är att ”invandraren” representerar det motsatta.

*”Invandraren” som representant för den utopiska känslan*

Den ovanstående tesen har vuxit fram genom att jag konkret kopplat filmernas berättelser till de olika tidernas konfliktlinjer. På ett mer abstrakt plan kan detta sätt att gestalta ”invandraren” som ”den motsatte” förklaras genom det Dyer kallar *den utopiska känslan,*[408] det vill säga den positiva känsla som skapas av fiktionens framställningar av verklighetsflykt och önskeuppfyllning, och som är motsatsen till de negativa känslorna i ett samhälle vid en viss tid: utopin utgör motsatsen till (känslor inför) verkligheten. Jag antar att filmerna som analyserats i de tre olika kapitlen förhåller sig till tre olika problematiska känslor inför det samtida samhället, och att dessa samspelar med tre olika utopiska känslor i filmernas berättelser om dessa. Den Andre ”används” utifrån detta perspektiv för att personifiera begäret efter något annat och bättre.[409]

| **Tidsperiod** | **Känsla av konflikt** | **Utopisk känsla** | **”Invandrarens” roll** |
|---|---|---|---|
| **1970- 1991**<br>Urbanisering | Modernitet,<br>Kyla<br><br>***Samhälle****/individ* | Tradition,<br>Värme | Vara traditionell och varm<br><br>SYMPATISK |
| **1991-1999**<br>Ekonomisk kris | Segregation,<br>Hat (rasism)<br><br>*Samhälle/individ* | Möten över gränser,<br>Kärlek | Vara den begärlige Andre<br><br>SYMPATISK |
| **2000**<br>Nedmontering av välfärds-staten | Desintegration<br><br>*Samhälle/****individ*** | Integration<br>☺ | Bli jämlik partner<br><br>SYMPATISK |

[408] Dyer 1994
[409] Tabellen är gjord efter inspiration av Dyer 1994:24

Den kronologiskt första tidsperioden karaktäriseras av en negativ känsla av att det moderna är ett kyligt samhälle. Här är motsatsen, det vill säga den utopiska känslan, det traditionella som varmare och skönare. ”Invandrarens” roll är att som förmedlare av den utopiska känslan personifiera detta varmare traditionella. Traditionella diskurser om den Andre och hans kultur används här för att föra fram en känsla som egentligen inte är kopplad till ”invandraren”, utan till negativa känslor i det svenska samhället.

I den andra tidsperioden kopplades negativa känslor till segregation och fientlighet mot främlingar.[410] ”Invandraren” finns här i filmerna för att förkroppsliga den Andre som vi längtar efter att möta. I detta fall samspelar den utopiska känsla som ”invandraren” representerar med traditionella diskurser om den Andre som begärlig. I den kronologiskt sista tidsperioden är det negativa känslor av desintegration som jag antar ligger till grund för den utopiska känsla av integration som förkroppsligas av dessa filmers ”invandrare”, vilka strävar efter att integreras i det svenska samhället.

Jag har markerat texten *samhälle/individ* med olika feta stilar för att markera glidningen från att se samhällsklimatatet som möjligt att påverka genom politiska beslut, och det allt mer individualistiska samhällsklimatet. Som vi sett betonar filmerna också allt mer individens roll när det gäller möjlig förändring. Detta förhållande kan tyckas hänga samman med att ”invandraren” i filmen får en allt starkare förankring i det svenska samhället. Detta markeras i tabellen med den glada gubben, som här står som symbol för att den forne främlingen i tidigare filmer, i de nyare filmerna tycks vara här för att stanna. Hur ska man tolka denna förändring? Frågan leder in på den tredje slutsatsen:

*Den allt mer integrerade ”invandraren”*

Om man tar ett steg tillbaka, och betraktar helheten, är tendensen tydlig: ”invandraren” blir allt mer integrerad i det svenska samhället, enligt den

[410] Här bör man notera att rasism inte är något primärt, bortom det samhälleliga, utan en reaktion på just problemen i ett samhälle. Samhällets kriser framkallar rasistiska känslor, som i sin tur leder till motreaktioner inom kulturen.

svenska filmen. Denna tendens gäller inte bara filmerna i mitt avgränsade urval, utan hela den bredd av filmer som var mitt ursprungliga utgångsmaterial.[411]

”Invandraren” i den första tidsperioden var i filmernas berättelser här som en tillfällig gäst. Han kom, såg och förlorade. Han åkte tillbaka till ”sin” kultur eller levde vidare här i en segregerad enklav med de sina. Den svenska flickan kunde han inte få (eller ville inte ha). I jämförelse framstår faktiskt filmåret 2000 som ett paradigmskifte: Tre av dessa filmer slutar med att ”invandraren” får/vill stanna och får sin svenska älskade.

Tendensen är således att ”invandraren” i filmerna över tid blir mer och mer integrerad i det svenska samhället, något som kan påstås tyda på en medvetenhet om att han faktiskt är här i Sverige för att stanna för gott. Med anledning av detta uppstår en önskan att integrera honom genom att göra honom mer lika Oss. Genom tvärkulturella äktenskap åstadkoms denna ökande likhet. En önskan att övervinna skillnad kan således medverka till ”invandrarens” (fiktiva) integration. Genom att få Dem att gifta sig med Oss kan kanske olikheten övervinnas.

Men man kan också se det som att den integrering som filmerna berättar om, endast speglar en fiktiv utopisk känsla av en i (det nyliberala) samhället allmän längtan efter integration, det vill säga motsatsen till den känsla av *des*integration ett individualistiskt samhälle för med sig. Sett i detta ljus är ”invandraren” även i de senare filmerna att betrakta som en bricka i ett internt politiskt spel. När människor i allmänhet känner sig desintegrerade, ”används” ”invandraren” för att fiktivt spela rollen av den som genom att integrera sig i det svenska samhället övervinner denna känsla. Men medverkar svensk films bilder och berättelser om ”den integrerade Andre” till han integreras i Sverige utanför fiktionens utopiska världar?

[411] Filmerna presenteras i tabellform i avhandlingens inledande kapitel.

## Diskussion: den Andre i filmen och folkhemmet

TILL SIST VILL JAG REFLEKTERA en aning över de resultat jag presenterat. Som jag konstaterat har ”invandraren” i den svenska filmen gått från att vara en främling på tillfälligt besök som inte fick/kunde/ville integreras i det svenska samhället, till att ha blivit en person som bor här och gifter sig med svenska partners. Oavsett orsaken till denna fiktivt ökade integrering ser jag den som en positiv tendens i den svenska filmen. Min empiriska undersökning slutar år 2000, men jag har efter detta år fortsatt intresserat följt hur ”invandraren” framställs i svenska filmer. Filmerna *Capricciosa* av Reza Bagher, och *Kopps* av Josef Fares från år 2003, är två exempel på senare filmer med ”invandrare” i huvudrollerna. Eftersom regissörerna av dessa också regisserat filmer från år 2000 (Bagher *Vingar av glas*, Fares *Jalla! Jalla!)* har de varit i fokus för min uppmärksamhet. Båda framställer ”invandrarna” i de senare filmerna som än mer integrerade än i de förra.

I filmerna från år 2000 hade ”invandrarskapet” en central plats; i de senare betonas inte denna faktor alls. (De fiktiva)”invandrarna” framstår nu som människor som sedan länge bor här och *är* integrerade. Kanske borde man härmed också upphöra med att använda beteckningen ”invandrare”, eftersom det som utgör kärnan när det gäller min användning av begreppet, är huruvida en människa ses som tillhörande nationalstaten eller inte. De svarthåriga människorna, som vi vanligen känner igen som just ”invandrare”, gestaltas i *Capricciosa* och *Kopps* i högsta grad som tillhörande. Men här vill jag hejda mig något i mina hurrarop:

Att ”invandraren” tycks bli allt mer integrerad enligt den svenska filmen medför dock inte nödvändigtvis att bilden av hans annorlundahet suddas bort. I *Capricciosa* gestaltas den mörkhåriga kvinnan med just de kontrasterande egenskaper som i den dominerande diskursen förknippas med den Andra, såväl den etniska Andra som Kvinnan: kvinnan i filmen

är varm, musikalisk och mänsklig, i kontrast mot de svenska tafatta männen. Den Andra Kvinnan ersätter här den svenska kvinna som dog. En varm omsorgsfull hushållerska ersätter en varm omsorgsfull moder – en tankebild som hämtad ur koloniala och patriarkala diskurser. Trots att den Andra Kvinnan redan bor och lever här, framstår hon ändå som annorlunda, i enlighet med den annorlundahet den dominerande diskursen stipulerar. Jag har genom hela avhandlingen argumenterat för att ”invandrarens” lockelse just är hans annorlundahet. Det är vår längtan efter det annorlunda som är upprinnelsen till bilderna och berättelserna om honom *som* den Andre. Denna pådyvlade annorlundahet binder honom till hans position som den evigt annorlunda..

*Jalla! Jalla!* är en av de filmer som samtidigt framställer ”invandraren” som integrerad *och* annorlunda. I Fares senare film *Kopps* från 2003 utvecklas bilden av ”invandraren” genom att han här helt upphör med att vara just ”invandraren”. Människor som vi svenskar känner igen som ”invandrare” eller ”muslimer” finns med som karaktärer i filmen, men utan etniska förtecken (exempelvis specifik matkultur, religion, storfamiljer eller arrangerade äktenskap). När iraniern slipper spela invandrad muslim, utan kan få samma roll som en blond svensk lika gärna kunde ha fått, som polis eller rolig granne, upphör möjligen förställningen om honom som ”invandraren”; han kan bli människa skådespelare och yrkesman istället. Samtidigt kan man påstå att detta är en assimilationistisk strategi: andra etniska grupper utrotas helt när alla människor tvingas in i den västerländska livsstil som tenderar att vara normgivande när alla framställs som lika.

Även de senare filmerna, som framställer den Andre som integrerad, använder sig således av de två strategier att förhålla sig till honom som jag konstaterat var de vanliga i svenska filmer från 1970-2000. Även när ”invandraren” integreras, så till den grad att han knappast längre kan kallas invandrare, återskapas dominerande diskurser om den Andre *som* den Andre, respektive den Andre *som* Oss.”Invandraren” tycks vara här för att vara underbar eller försvinna. Som positiv kontrast är han här för att gestalta det vi längtar efter (begär). Som assimilerad, och därmed lika, (övervunnet begär) finns han inte längre: det har bara blivit fler av Oss.

***

Begärets till synes olösliga paradox kan diskuteras i en vidare betydelse omkring det man i politiska sammanhang kallar multikulturalism:[412] den Andre knyts fast till en olikhet och exotism som antas berika Vår kultur. Alternativt uppmanas hon att ta av sig slöjan och bli som Folk. Men varför kan den Andre inte finnas här och vara som Oss i den bemärkelsen att han tillåts vara så alldaglig, ful och tråkig som mänskliga människor är? Varför måste just ”invandraren” nästan alltid vara god, sympatisk och ibland näst intill övermänsklig för att få finnas? När får vi se svenska filmer med ”invandrare” som är fula, dumma, motsägelsefulla och medelmåttiga, utan den ironiska touchen?

Att det finns alternativa sätt att gestalta ”invandrare” kan vi ibland se i film utanför Sverige: den franska filmen *La Faute á Voltaire* (*Ett fritt land*) från år 2000 är ett sådant exempel där flyktingar framställs som fifflande lyckosökare, men utan att förvandlas till negativa eller överdrivna stereotyper. Istället framstår det som högst legitimt att söka lyckan i ett utestängande samhälle. ”Invandrarna” i filmen framstår som ordinära människor, med mänskliga känslor och drömmar, men också med mänskliga fel och brister. Vore en film som denna möjlig att producera i det svenska samhällsklimatet, eller skulle tanken på att framställa flyktingar som lyckosökare framstå som rasistisk och därmed politiskt omöjlig?

Denna fråga kan ställas när det gäller positiva bilder av ”invandrare” generellt. Svensk invandrarpolitik anklagas ofta för att vara ”politiskt korrekt” och tillrättaläggande (och detta inte bara av korthåriga unga män). Det påstås, bland annat i politiska debatter och på tidningarnas insändarsidor, att svenskarna inte *får* ha en kritisk uppfattning om något som helst som har med svarthåriga människor att göra.

I ett samhälle där negativa bilder av ”invandrare” lever, frodas och reproduceras, är de positiva motbilderna att se som en god motkraft till dominerande diskurser. Även de positiva motbilderna riskerar dock, som jag visat genom hela min avhandling, reproducera de dominerande dis-

[412] Se exempelvis Ålund & Shierup 1991

kurser de förefaller kritisera. Förhållandet mellan dominerande rasistiska diskurser och det svenska antirasistiska sättet att förhålla sig till dessa skisseras i nedanstående tabell:[413]

| *Ideologiska praktiker* | *Kulturella praktiker* | | | |
|---|---|---|---|---|
| *Dominerande diskurs (Rasism)* | *Motdiskurs (Antirasististiska strategier)* | | | |
| Negativa bilder | **Positiva bilder** | | Upplösande av Stereotyper. Anspela på intertextuell kunskap | Den Andre som MÄNNISKA med förtjänster, fel och brister |
| Den andre som STEREOTYP med fel och brister | **Den Andre som essentiellt annorlunda** | **Den Andre som assimilerad** | | |
| Reproducerar dominerande diskurser | Utmanar OCH reproducerar dominerande diskurser | | Utmanar dominerande diskurser | |

De två vanligaste strategierna att utmana negativa bilder av den Andre är genom att presentera positiva motbilder. Detta har markerats med fet stil för att understryka deras dominans. Också strategier att ifrågasätta negativa stereotyper genom att på olika sätt anspela på intertextuell kunskap förekommer, men mindre ofta. Det fjärde möjliga sättet att förhålla sig till (den fiktive) Andre har markerats med grå text för att betona att detta är en strategi som jag inte känner igen från svenska representationer, men som borde kunna förekomma i ett mångkulturellt samhälle. Att den knappast alls förekommer tolkar jag som en rädsla hos antirasister för att väcka främlingsfientliga känslor till liv.

I olika institutionella sammanhang där antirasism accentueras (exempelvis inom politiken, skolorna, public service-TV, och som jag visat också filmen) tenderar den Andre, som en följd av alla dessa positiva bilder, att upphöjas på piedestal, till en nivå ingen människa kan leva upp till. Detta medför att människors föreställningar ofelbart kommer att motsäga deras egna erfarenheter av ”invandrare”, som när man möter dem visar sig vara bara människor. Förförståelsen att ”invandrare” är ett släkte, icke kapabla till något ont, kan därmed i förlängningen medverka till en ökad fientlighet mot främlingar, istället för en minskad sådan. Positiva

[413] Se Hall 1997 för en utvecklad diskussion om de olika vanliga strategierna för att bemöta negativa bilder av den Andre.

bilder av den Andre, vilka oftast är avsedda att släcka en då och då uppflammande främlingsfientlighet, kan i värsta fall fungera som tändvätska på en redan existerande pyrande glöd av misstänksamhet.

När människor upplever att ”makten” endast framför tillrättalagda budskap kommer det nämligen motreaktioner från personer som ifrågasätter den officiella utsagan. På nazistiska och andra, mer eller mindre, rasistiska hemsidor på internet kan man exempelvis ta del av en intensiv kritik av ”invandrare” som inte faller inom lagens ramar. Hänvisningen till politiker och andra som inte ser ”problemen med det multikulturella” finns alltid där. Att upphöja en grupp kan sett i detta ljus vara nästan lika problematiskt som att att nedvärdera den.

Det är, som jag argumenterat för genom hela denna avhandling, just *generaliserandet* som är det problematiska: grupper och individer är aldrig antingen eller, utan både och. Antirasistiska krafter (filmskapare och andra) borde således ägna mer krut åt att bekämpa generaliserandets problem än att uppväga negativa bilder med positiva, om vi vill uppnå trovärdighet. Vill vi förändra stereotypa uppfattningar är den bästa strategin att upplösa stereotyperna som sådana.[414]

Jag vill avrunda diskussionen, och därmed hela avhandlingen, med konstateradet att den svenska kulturen inte bara är folkhemsk i den bemärkelsen att den är svensk, utan också att den är hemsk mot folk genom att inte tillåta andra folk än det svenska, att bara vara som folk.

[414] Hall 1997

## Litteratur:


Althusser, Louis: (1971) *Lenin and Philosophy and other essays*. New York: Monthly Review Press.

Almqvist, Kurt Glans, Kay (red.): (2001) *Den svenska framgångssagan?* Stockholm: Fischer & Co

Andersson, Lars M: (2000) *En jude är en jude är en jude… representationer av "juden" i svensk skämtpress omkring 1900-1930*. Lund: Nordic Academic Press.

Appelquist, Maria: "Flyktingmottagandet och den svenska välfärdsstaten under 1900-talet" i Fritzell, Roger (red): (2000) *Välfärdens förutsättningar – arbetsmarknad, demografi och segregation*. SOU 2000:37 Stockholm: Fritzes offentliga publikationer.

Azar, Michael: "Fanon, Hegel och motståndets problematik". Förord i Fanon, Frantz: (1995) *Svart hud, vita masker*. Göteborg: Daidalos.

Balibar, Etienne & Wallerstein, Immanuel: (1991) *Race, Nation, Class: Ambigous Identities*. London: Verso.

Barthes, Roland: (1977) *Image – music – text*. London: Fontana.

Barthes, Roland: (1970) *Mytologier*. Staffanstorp: Bo Cavefors bokförlag.

Bellour, Raymond: (2000) *The Analysis of Film*. Bloomington: Indiana University Press.

Belsey, Chaterine: (1994) *Desire, Love stories in Western Culture*. Oxford: Blackwell.

Berenstein, Rhona J: (1996*) Attack of the Leading Ladies*. New York: Columbia University Press.

Berg, Charles Ramirez: (2002) *Latino Images in Film*. Austin: University of Texas Press.

Berg, Magnus, Reinvelt, Riina, Ytrehus, Line Alice (red): (2002) *Etnisk komplexitet. Nordliga länder – kulturvetenskapliga perspektiv.* Göteborg: Etnologiska föreningen i Västsverige.

Bergenheim, Åsa: "Den aktive mannen och den passiva kvinnan – föreställningar kring kön och makt i historien" i Hagman, Ingrid (red):

(1997) *Mot halva makten: elva historiska essäer om kvinnors strategier och mäns motstånd*. SOU 1997:113

Billig, Michael: (2002) *Freud and the language of humour*. I The Psychologist, Vol 15 No 9.

Björk, Nina: (1996) *Under det rosa täcket: om kvinnlighetens vara och feministiska strategier*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.

Björk, Nina: (2002) *Sireners sång: Tankar kring modernitet och kön*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.

Björkman, Stig, Lindblad, Helena & Sahlin, Fredrik (red): (2002) *Fucking Film: den nya svenska filmen*. Stockholm: AlfabetaAnamma.

Boetius, Ulf: ”The history of high and low culture” i Fornäs, Johan & Bolin, Göran: (1995) *Youth culture in late modernity*. London: Sage.

Bohlin, Göran: (1998) *Filmbytare, videovåld, kulturell produktion & unga män*. Umeå: Boréa

Boréus, Kristina (1994): *Högervåg, nyliberalismen och kampen om språket i svensk debatt 1969-1989*. Stockholm: Tidens förlag

Borevi, Karin: (2002): *Välfärdsstaten i det mångkulturella samhället*. Uppsala: Uppsala universitet

Bourdieu, Pierre: (1989) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge.

Brune, Ylva (red): (2001) *Mörk magi i vita medier, svensk nyhetsjournalistik om invandrare, flyktingar och rasism*. Stockholm: Carlssons

Brune, Ylva: ””Invandrare” i mediearkivets typgalleri” i de los Reyes, Paulina, Molina, Irene & Mulinari, Diana (red.): (2002) *Maktens (o)lika förklädnader: kön, klass och etnicitet i det postkoloniala Sverige*. Stockholm: Atlas.

Brune, Ylva: *Stereotyper i förvandling, svensk nyhetsjournalistik om invandrare och flyktingar*. Delstudie 11 2000 i Mena-projektet, regeringskansliet

Brune, Ylva: (2004) *Nyheter från gränsen. Tre studier i journalistik om ”invandrare”, flyktingar och rasistiskt våld*. Göteborg: Göteborgs universitet, institutionen för journalistik och masskommunikation.

Catomeris , Christian: (2004) *Det ohyggliga arvet. Sverige och främlingen genom tiderna*. Stockholm: Ordfront.

Chandler, Daniel: (2002*) Semiotics: the basics*. London, New York: Routledge.

Chatman, Seymour: (1989) *Story and Discource. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Cohen, Stanley: (2002) *Folk devils and moral panics*. London and New York Routledge

Cohen, Stanley & Young, Jock (red): (1978) *The Manufacture of news. Social problems, deviance and the mass media*. Beverly Hills, California: Sage.

Conrad, Joseph: (1996) *Mörkrets hjärta*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.

Davies, Jude & Smith, Carol R: (1997) *Gender, Ethnicity and Sexuality in Contemporary American Film.* Edinburgh: Keele University Press.

de Beauvoir, Simone: (2001) *Det andra könet*. Stockholm: Pan pocket, Norstedt & Söner.

de Lauretis, Teresa: (1984) *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

de Lauretis, Teresa: (1989) *Technologies of gender: Essays on theory, film, and fiction*. Basingstoke: The Macmillan press LTD.

de los Reyes, Paulina, Molina, Irene, Mulinari, Diana (red.): (2002) *Maktens (o)lika förklädnader: kön, klass och etnicitet i det postkoloniala Sverige*. Stockholm: Atlas.

Denzin, Norman K: (1995) *The Cinematic Society, The Voyeur's Gaze*. London: Sage Publications.

Derrida, Jacques: (1978) *Writing and Difference.* London: Routledge.

Duff, David (red): (2000) *Modern genre theory.* London: Longman.

Dyer, Richard: (1992) *Only Entertainment*. London and New York: Routledge.

Elam, Diane: (1992) *Romancing the postmodern*. London & New York: Routledge.

Elgán, Elisabet (red.): (2001) *Kvinnorörelsen och '68 – aspekter och vittnesbörd*. Huddinge: Samtidshistoriska institutet, Södertörns högskola.

Elgemyr, Anders & Hedlund, Eva: (1994) *JA eller NEJ till EU? Argumenten för och emot ett svenskt medborgarskap.* Stockholm: Fritzes.

Eriksson, Annika & Dalquist, Ulf: (1995) *Den gode, den onde, den frånvarande: fiktionsvåld, offer och våldsverkare i film- och TV-världen*. Lund: Network for Research in criminology and behaviour at Lund University.

Eriksson Baaz, Maria: ”Biståndets och partnerskapets problematik” i Mc Eachrane, Michael & Faye, Louis (red): (2001) *Postkoloniala perspektiv*. Stockholm: Natur och kultur.

Eriksson, Catharina: ”En introduktion till postkolonial teori” i Eriksson, Catharina, Baaz Eriksson, Maria, Thörn, Håkan (red): (1999) *Globaliseringens kulturer: den postkoloniala paradoxen, rasismen och det mångkulturella samhället*. Nora: Nya Doxa.

Eriksson, Catharina, Baaz Eriksson, Maria, Thörn, Håkan (red): (1999) *Globaliseringens kulturer: den postkoloniala paradoxen, rasismen och det mångkulturella samhället*. Nora: Nya Doxa.

European Journal of Cultural studies nr 6/2003.

Evans, Jessica & Hall, Stuart (red): (1999) *Visual culture: the reader*. London: Sage Publications.

Fanon, Frantz: (1995) *Svart hud, vita masker*. Göteborg: Daidalos.

Feiler, Yael: (2004): *Nationen och hans hustru, feminism och nationalism i Israel med fokus på Miriam Kainys dramatik.* Stockholm: Stockholms universitet

Felski, Rita: (1995) *The Gender of Modernity*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Filmhäftet (1986) tidskrift om film och TV. nummer 1.

Fiske, John: (1987) *Television Culture.* London & New York: Routledge.

Fiske, John: (2000) *Kommunikationsteorier: En introduktion*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.

Foucault, Michel: (1993) *Diskursens ordning: installationsföreläsning vid Collège de France den 2 december 1970*. Stenhag: Stockholm: B. Östlings bokförlag.

Fornäs, Johan & Bolin, Göran (red): (1995) *Youth culture in late modernity*. London: Sage

Freedman, Jane: (2003) *Feminism – en introduktion.* Malmö: Liber

Fritzell, Roger (red): (2000) *Välfärdens förutsättningar – arbetsmarknad, demografi och segregation*. SOU 2000:37 Stockholm: Fritzes offentliga publikationer.

Geber, Nils-Hugo: (1986) ”Den problematiska ”svenskheten”, Anteckningar om etniska strategier i svensk film och TV”. I filmhäftet 1986:1

Gemzöe, Lena: (2002) *Feminism.* Stockholm, Bilda

Gentile, Mary C: (1985) *Film Feminisms: Theory and practice.* London: Greenwood Press.

Giddens, Anthony: (1992) *Intimitetens omvandling: sexualitet, kärlek och erotik i det nya samhället*. Nora: Nya Doxa.

Glover, David & Kaplan, Cora: (2000) *Genders*. London: Routledge.

Gregory, Richard L: ”Perspective”. i Thomas, Julia (red): (2000) *Reading Images*. New York: Palgrave.

Guillaumin, Colette: (1995) *Racism, Sexism, Power and Ideology*. London: Routledge.

Guneriussen, Willy: (1999) *Å forstå det moderne: Framskrittstro, rasjonalitet, ambivalens och irrationalitet i diskursen om modernitet.* Oslo: Tano Aschehoug.

Hadenius, Stig: (2000) *Svensk politik under 1900-talet, konflikt och samförstånd*. Stockholm: Hjalmarsson & Högberg Bokförlag

Hagman, Ingrid (red): (1997) *Mot halva makten: elva historiska essäer om kvinnors strategier och mäns motstånd*. SOU 1997:113

Hall, Stuart, Hobson, Dorothy, Lowe, Andrew and Willis, Paul (red.): (1996) *Culture, Media, Language.* Routledge in association with the Centre for Contemporary Cultural Studies University of Birmingham.

Hall, Stuart: ”encoding/decoding” i Hobson, Dorothy, Lowe, Andrew and Willis, Paul (red.): (1996) *Culture, Media, Language.* Routledge in association with the Centre for Contemporary Cultural Studies University of Birmingham.

Hall, Stuart (red): (1997) *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage publikations.

Hall, Stuart: ”The spectacle of the ”other”” i Hall, Stuart (red): (1997) *Representation: cultural representations and signifying practices.* London: Sage publications.

Harding, Sandra: (1986) *The Science question in feminism.* Ithaca: Cornell Univ. Press.

Harvey, Keith & Shalom, Celia (red): (1997) *Language and Desire, Encoding sex, romance and intimacy.* London and New York: Routledge

Haug, Wolfgang: (1987) *Commodity Aesthetics, Ideology & Culture*. New York: International General.

Highson, Andrew: ”The Concept of National Cinema” i Williams, Alan (red): (2002) *Film and Nationalism.* New Brunswick: N.J.: Rutgers University press.

Hirdman, Anja: (2001) *Tilltalande bilder. Genus, sexualitet och publiksyn i Veckorevyn och Fib Aktuellt.* Stockholm: Atlas.

Hirdman, Yvonne: (2003) *Genus: om det stabilas föränderliga former.* Malmö: Liber.

Hoey, Michael: ”The organisation of the narratives of desire” In Harvey, Keith & Shalom, Celia (red): (1997) *Language and Desire, Encoding sex, romance and intimacy*. London and New York: Routledge

hooks, bell: (1994) *Outlaw Culture, Resisting Representations*. New York: Routledge.

hooks, bell: (1996) *Reel to real: race sex and class at the movies*. New York: Routledge.

Hwitfelt, Håkan: ”den muslimska faran – om mediabilden av islam”. i Brune, Ylva (red): (2001) *Mörk magi i vita medier, svensk nyhetsjournalistik om invandrare, flyktingar och rasism*. Stockholm: Carlssons

Illustrerad familjebibel: *Gamla och nya testamentet samt de Apokryfiska böckerna*. (1964) 1917 års översättning. Malmö: Förlagshuset Norden.

ISSP (1995) International Social Survey Program 1995 - Aspects of national Identity. Datafile compiled at Zentralarchiv, Universität zu Köln.

Israel, Lena: (1991) *Filmdramaturgi och vardagsstänkande: en kunskapssociologisk studie*. Göteborg: Daidalos.

Jansson, André: (2002) *Mediekultur och samhälle: en introduktion till perspektiv inom medie- och kommunikationsvetenskapen*. Lund: Studentlitteratur.

Johnsson, Anders: (1997) *Inte bara valloner, invandrare i svenskt näringsliv under 1000 år*. Timbro Stockholm

Jonsson, Stefan: (1995) *De Andra: amerikanska kulturkrig och europeisk rasism*. Stockholm: Norstedts förlag AB.

Kaplan, Ann E: (1992) *Motherhood and Representation: the Mother in Popular Culture and Melodrama*. London: Routledge.

Kaplan, Ann E: (2000) *Feminism & Film*. Oxford: Oxford University Press.

Kearney, Richard: (2002) *On Stories*. London: Routledge.

Khouri, Norma: *Förlorad heder: en sann berätttelse om hedersmord, kärlek och vänskap.* Stockholm: Pan.

Kristeva, Julia: (1983) *Tales of love.* New York: Columbia University Press

Kuhn, Anette: (1994) *Womens pictures, feminism and cinema* (second edition) London & New York.

Landström, Catharina (red): (2001) *Postkoloniala texter.* Stockholm: Federativs förlag.

Lewin, Leif (1992): *Ideologi och strategi, svensk politik under 100 år.* Fjärde omarbetade upplagan, Norstedts juridik, Stockholm

Lichtman, Richard: (1986) *The production of desire, the integration of psychoanalysis into Marxist theory.* New York: The Free Press, A Division of Macmillan, Inc.

Liliequist, Marianne: (2000) *Våp, bitchor och moderliga män: Kvinnligt och manligt I såpoperornas värld.* Umeå: Boréa.

Lindberg, Ingemar (1999): *Välfärdens idéer: Globaliseringen, elitismen och välfärdsstatens framtid*. Stockholm: Atlas

Lindblad, Helena: ”Det nya filmlandet” i Björkman, Stig, Lindblad, Helena & Sahlin, Fredrik (red): (2002) *Fucking Film: den nya svenska filmen*. Stockholm: AlfabetaAnamma.

Lindell, Ingrid: (2004) *Att se och synas: filmutbud, kön och modernitet.* Göteborg, Stockholm: Makadam.

Lindgren, Simon: (2002) *modernitetens markörer*. Umeå: Umeå Universitet.

Lindquist, Bosse: ”Förnekelsen – om rasistiska brott i nyheterna”. i Brune, Ylva (red): (2001) *Mörk magi i vita medier, svensk nyhetsjournalistik om invandrare, flyktingar och rasism*. Stockholm: Carlssons

Lindqvist, Sven: (1998) *Utrota varenda Jävel*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.

Lindström, Göran: (1971) *Att läsa dramatik*. Lund: Gleerups förlag

Ljung, Margareta: ”Feministisk teori” i Månsson, Per (red): (1998) *Moderna samhällsteorier: traditioner, riktningar, teoretiker*. Stockholm: Rabén Prisma.

Lodenius, Anna-Lena & Wingborg, Mats: ”Flyktingar har vi råd med, men inte våra gamla” – om dold och öppen rasism i invandringsdebatten”. i Brune, Ylva (red): (2001) *Mörk magi i vita medier, svensk nyhetsjournalistik om invandrare, flyktingar och rasism*. Stockholm: Carlssons

Lundahl, Mikaela: ”Förord” i *Postkoloniala studier, konst och representation*. (2002) Skriftserien Kairos nummer 7. Stockholm: Raster.

Lundborg, Herman & Wahlund, S: (1932) *The race biology of the Swedish lapps*. Uppsala: Almqvist & Wiksell.

Löwander, Birgitta: ( 1997) *Rasism och antirasism på dagordningen – studier av televisionen nyhetsrapportering i början av 1990-talet.* Umeå: Umeå universitet, sociologiska institutionen.

Löwander, Birgitta: ”Rasism i verkligheten och i nyheterna”. i Brune, Ylva (red): (2001) *Mörk magi i vita medier, svensk nyhetsjournalistik om invandrare, flyktingar och rasism.* Stockholm: Carlssons

Macdonald, Myra: (1995) *Representing Women: Myths of Femininity in the popular Media.* London: Arnold.

*Makt och rättvisa, Filmer och samtal (*2002). Programinformationsskrift från LO-idédebatt, Folkets Bio, Filmcentrum, Folkets Hus och Parker, ABF.

Matthis, Moa: ”Från Temple till Thorvall” i Mc Eachrane, Michael & Faye, Louis (red): (2001) *Postkoloniala perspektiv*. Stockholm: Natur och kultur.

Mc Eachrane, Michael & Faye, Louis (red): (2001) *Postkoloniala perspektiv*. Stockholm: Natur och kultur.

Mc Eachrane, Michael & Faye ”Inledning” i Mc Eachrane, Michael & Faye, Louis (red): (2001) *Postkoloniala perspektiv*. Stockholm: Natur och kultur.

Meillassoux, Claude: (1991) *Maidens, Meal and Money: Capitalism and the Domestic Community*. Cambridge: Cambridge and the University Press.

Mernissi, Fatima: (2002) *Shahrazad reser västerut: olika kulturer, olika harem.* Stockholm: Norstedts förlag.

Miles, Matthew & Huberman A Michael: (1994) *Qualitative Data Analysis.* Thousand Oaks, Caligornia: Sage.

Miles, Robert: (1989) *Racism*. London: Routledge.

Monaco, James: (1981) *How to read a film: the Art, Technology, Language, History, and Theory of Film and Media*. New York: Oxford University Press.

Mulvey, Laura: ”Visual pleasure and narrative cinema” i Evans, Jessica & Hall, Stuart (red): (1999) *Visual culture: the reader*. London: Sage Publications.

Myrdal, Gunnar: (1968) *Objektivitetsproblemet i samhällsforskningen*. Stockholm: Rabén och Sjögren.

Månsson, Per (red): (1998) *Moderna samhällsteorier: traditioner, riktningar, teoretiker*. Stockholm: Rabén Prisma.

Nyström, Örjan (2000): *Mellan anpassning och motstånd, facket och det nya arbetslivet.* Stockholm: Atlas Bokförlag

Pearson, Geoffrey: (1983) *Hooligan, a history of respectable fears*. London: Macmillan

*Postkoloniala studier, konst och representation*. (2002) Skriftserien Kairos nummer 7. Stockholm: Raster.

Qvist, P O: (1986) *Jakten efter den försvunna svenskheten, En sällsam resa genom tiden*. I filmhäftet 1986:1

Radaway, Janice A: (1987) *Reading the romance, Women Patriarchy, and Popular Literature*. London & New York: Verso.

Ristilammi, Per-Markku: ”Den svarta poesin – förorten som speglingsyta”. i Brune, Ylva (red): (2001) *Mörk magi i vita medier, svensk nyhetsjournalistik om invandrare, flyktingar och rasism.* Stockholm: Carlssons.

Ristilammi, Per-Markku: (1994) *Rosengård och den svarta poesin. En studie av annorlundahet.* Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposium.

Rousseau, Jean Jacques: (1917) *Emil eller om uppfostran*, förra delen. Stockholm: Björck & Börjesson

Räthzel, Nora: ”Gender and Racism in discourse”. i Wodak, Ruth (1997) *Gender and Discourse*. London: Sage Publications.

Räthzel, Nora: ”Developements in theories of rasism” i The Evens Foundation (red): (2002) *Europe’s New Racism? Causes, Manifestations and Solutions*. New York: Berghahn Books.

Said, Edward W: (1993) *Orientalism*. Stockholm: Ordfronts förlag.

Sander, Åke: ”Rasismens varp och trasor” i Statens invandrarverk: (1995) *Rasismens varp och trasor: en antologi om främlingsfientlighet och rasism*. Statens Invandrarverk. Norrköping.

Seger, Linda: (1990) *Creating unforgettable characters.* New York: H Holt.

Shakespear, William: (1994) *Romeo och Julia.* Stockholm: Wahlström & Widstrand.

Shohat, Ella & Stam, Robert: (1994) *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the media*. London: Routledge.

Sim, Stuart: (2002) *Irony and Crisis. A Critical History of Postmodern Culture.* Cambridge: Icon.

Simmel, Georg: (1995) ”Storstäderna och det andliga livet” i *Hur är samhället möjligt*? Göteborg: Bokförlaget Korpen.

Sjöberg, Birger: (1929) *Fridas andra bok.* Stockholm Bonnier.

Smelik, Anneke: *”For Venus smiles not in a house of tears”, Interethnic relations in European cinema*. I European Journal of Cultural studies 6/2003.

Smith, Valerie: (1998) *Not just race, not just gender*: black feminist readings. London: Routledge.

*Sociologiskt Lexikon* (2002) Stockholm: bokförlaget Natur och Kultur.

Soila, Tytti: (1991) *Kvinnors ansikte: stereotyper och kvinnlig identitet i trettiotalets svenska filmmelodram*. Stockholm: Institutionen för Teater och filmvetenskap.

Spivak, Gayatri Chakravorty: (1993) *Outside in the teaching machine*. London: Routledge.

Spivak, Gayatri Chakravorty: ”Kan den subalterna tala?” i Landström, Catharina (red): (2001) *Postkoloniala texter.* Stockholm: Federativs förlag.

Statens invandrarverk: (1995) *Rasismens varp och trasor, en antologi om främlingsfientlighet och rasism.* Norrköping: Statens Invandrarverk.

Storey, John (red): (1999) *Cultural Consumption and Everyday Life.* London: Arnold.

Sundbärg, Gustav: (1911) *Det svenska folklynnet. Aforismer.* Stockholm.

Svallfors, Stefan (1989): *Vem älskar välfärdsstaten? Attityder, organiserade intressen och svensk välfärdspolitik.* Lund: Arkiv.

Svallfors, Stefan (1996): *Välfärdsstatens moraliska ekonomi, välfärdsopinionen i 90-talets ekonomi.* Umeå: Boréa Bokförlag

Svanberg, Ingvar & Tydén, Mattias: (1992) *Tusen år av invandring, en svensk kulturhistoria*. Stockholm: Gidlunds bokförlag.

*Svensk filmografi 7, 1970-1979* (1989) Stockholm: Svenska filminstitutet.

*Svensk filmografi 8, 1980-1989* (1997) Stockholm: Svenska filminstitutet.

*Svensk filmografi 9, 1990-1999* (2000) Stockholm: Svenska filminstitutet.

Tamas, Gellert: (2002) *Lasermannen, en berättelse om Sverige.* Stockholm: Ordfront.

Tesfahuney, Mekonnen: ”Globaliserad apartheid, Fästning Europa, migration och synen på de Andra” i Mc Eachrane, Michael & Faye, Louis (red): (2001) *Postkoloniala perspektiv*. Stockholm: Natur och kultur.

The Evens Foundation (red): (2002) *Europe’s New Racism? Causes, Manifestations and Solutions.* New York: Berghahn Books.

Thomas, Julia (red): (2000) *Reading Images.* New York: Palgrave.

Thomas, Julia: ”Introduction” i Thomas, Julia (red): (2000) *Reading Images.* New York: Palgrave.

Thorgren, Gunilla: (2004) *Grupp 8 och jag.* Stockholm: Pan.

Thwaites, Tony, Davis, Lloyd & Mules, Warwick: (2002) *Introducing cultural and media studies: a semiotik approach*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave.

Tigervall, Carina: (2003) *Tigerns avklippta morrhår. Vi och de Andra i den nya svenska filmen, anno 2000.* Umeå: Umeå Universitet.

Todorov, Tzvetan: ”the origin of genres” i Duff, David (red): (2000) *Modern genre theory.* London: Longman.

Tuchman, Gaye: ”The symbolic annihilation of women by the massmedia” i Cohen, Stanley & Young, Jock (red): (1978) *The Manufacture of news. Social problems, deviance and the mass media*. Beverly Hills, California: Sage.

Turner, Graeme: (1988) *Film as Social Practice.* London: Routledge.

Waldekrantz, Rune: (1976*) Så föddes filmen. Ett massmediums uppkomst och genombrott.* Stockholm: Bokförlaget Pan/Norstedts.

Weber, Max: (1983) Ekonomi och samhälle. Förståelsesociologins grunder. Lund: Argos.

Weber, Max: (1977) *Vetenskap och politik.* Göteborg: Korpen.

Wendt Höjer, Maria & Åse, Cecilia: (1999*) Politikens paradoxer. En introduktion till feministisk teori*. Lund: Academia Adakta.

Westerberg, Jacob (2003): *Den nationella drömträdgården. Den stora berättelsen om den egna nationen i svensk och brittisk Europadebatt.* Stockholm: Stockholm studies in politics 94, Statsvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

Williams, Alan (red): (2002) *Film and Nationalism.* New Brunswick: N.J.: Rutgers University press.

Willis, Sharon: (1997) *High Contrast: Race and Gender in Contemporary Hollywood Film*. Durham: Duke University Press.

Winther Jørgensen, Marianne & Phillips, Louise: (1999) *Diskursanalys som teori och metod*. Lund: Studentlitteratur.

Wodak, Ruth: (1997) *Gender and Discourse.* London: Sage Publications.

Wright, Rochelle: (1998) *The visible vall; jews and other ethnic outsiders in Swedish film.* Uppsala: Uppsala universitet

Wright, Will: (1975) *Sixguns and society. A structural study of the Western.* Berkley, California: University of California Press.

Young, Lola: (1996) *Fear of the Dark: "Race" Gender and Sexuality in the Cinema.* London: Routledge.

Ågren, Marja: "Vad sägs om finskhet? Stereotypa skildringar av finnar i Sverige" i Berg, Magnus, Reinvelt, Riina, Ytrehus, Line Alice (red): (2002) *Etnisk komplexitet. Nordliga länder – kulturvetenskapliga perspektiv.* Göteborg: Etnologiska föreningen i Västsverige.

Ålund, Alexandra & Schierup, Carl-Ulrik: (1991) *Paradoxes of multiculturalism: essays on Swedish society.* Aldershot: Avebury.

Ålund, Alexandra: "Belonging, not belonging". i (1994) *Europe and her Others: three Essays.* Merge Rapport 1994:4 Umeå: Sociologiska institutionen, Umeå Universitet.

### *Tidningsartiklar, hemsidor*

Dagens Nyheter (14/1 2001) Wennö, Nicolas: *Lukas evangelium frälste filmen.*

Dagens Nyheter (14/1 2001) Lindblad, Helena: *Bergmans bikter behövdes inte mer*

Dagens Nyheter (12/10 2004) Jonsson, Stefan: *Misstänksamhetes filosof*

Östgöta Correspondenten (11/10 2003) Lundberg, Helena: *Frågor till Jan Hammarlund*

Svenska filminstitutet. www.sfi.se

www.alltomstockholm.se

Nöjesguiden. www.nojesguiden.se/film/article.asp?aID=5311

Nerikes allehanda. www.nerikes.se/meny/rec/visa_post.asp?id=3549

Svenska dagbladet. www.svd.se/statiskt/kultur/video/JallaJalla.asp

Cinema.se. cinema.se/recensioner/_bio/_jalla!/jalla!_jalla!.html

Ursula Dahlberg i Premiär

Svenska dagbladet. www.svd.se/statiskt/kultur/video/Vingaravglas.asp

Russin.nu www.russin.nu/film/v/vingar.shtml

Premiär. www.premiar.se/recension.asp+film_id=2122

Premiär. www.premiar.se/recension.asp?film_id=2166

Expressen. www.expressen.se/article.asp?id=47727

Svenska dagbladet. www.svd.se/statiskt/kultur/video/Detnyalandet.asp

## Filmer:

I kronologisk ordning.
Titel (premiärår), regi, distributör • produktionsbolag)

SFI = Stiftelsen Svenska Filminstitutet i Stockholm
SVT = Sveriges Television AB i Stockholm

Uppgifter om filmerna hämtade från www.svenskfilmdatabas.se/

---

*West side story* (1961), Robert Wise and Jerome Robbins, Warner Home Video • Mirisch Pictures

*Vill så gärna tro* (1971), Gunnar Höglund, Pallas Film AB Stockholm • GH-produktions AB Stockholm

*Jag heter Stelios* (1972), Johan Bergenstråle, SFI • SFI

*Georgia, Georgia* (1972), Stig Björkman, (Distributionsbolag okänt) • Kelly Jordan Enterprises New York, Jorkel Productions Inc. New York, Diotima Film Stockholm

*Hemåt i natten* (1977), Jon Lindström, Fox-Stockholm Film Distribution AB Stockholm • SFI

*Frihetens murar* (1978), Marianne Ahrne, SFI • SFI

*Man måste ju leva…* (1978), Margareta Vinterheden, svensk Filmindustri • Fria Filmare Produktion AB, Vita Duken Film

*Kejsaren* (1979), Jösta Hagelbäck, SFI • Treklövern HB Stockholm, SFI

*”Lyckliga vi…”* (1980), Tuncel Kurtis, SFI, • Sekur Film Spånga, SFI

*Montenegro eller Pärlor och svin* (1981), Dusan Makavejev, AB Europa Film Bromma, SFI • Viking Film AB Bromma, Smart Egg Pictures SA London, AB Europa Film Bromma

*Hägring* (1984), Saeed Assadi, SFI • Arash Film Productions & Distributions Stockholm, Kulturama Stockholm

*Splittring* (1984), Muammer Özer, Föreningen Folkets Bio Import & Distribution Stockholm • Devkino Stockholm

*Seppan* (1986), Agneta Fagerström-Olsson, SFI • MovieMakers Sweden AB Solna, SVT TV1, SFI

*Consuelo* (1988), Luis R. Vera, SFI • SFI, Arauco Films, FilmStallet AB Stockholm, SVT TV2, Andres Martorell y Cia Ltda Santiago, Exat AB & Co. KB Stockholm, Latino Film HB Stockholm

*Så går ett år – tiden i Sjöbo* (1988), Ebbe Gilbe, SFI • Mexfilm AB Stockholm, SFI, SVT TV2

*Livsfarlig film* (1988), Suzanne Osten, Sandrew Film & Teater Stockholm • Sandrew Film & Teater Stockholm, SFI, SVT TV2, Film Teknik AB Solna, Sandrew Film 87 KB Stockholm

*Exil – en mors berättelse* (1989), Mikael Wiström, Föreningen Folkets Bio Import & Distribution Stockholm • Månharen & Film HB Stockholm, Garantinämnden för kort- och barnfilm Stockholm, SFI, SVT kanal 1, kommissionen mot rasism och främlingsfientlighet

*Ett paradis utan biljard* (1991), Carlo Barsotti, Sandrew Film & Teater AB Stockholm • Paradise Poduction, SFI, Filmteknik AB Solna, Sandrew Film & Teater AB Stockholm, FilmLance International AB Stockholm, Nordisk Film Produktion A/S København, Italian International Film SRL Rom, Mandraqola Film & Teater, Fonds Eurimages du Conseil de l’europe Strasbourg

*Änglagård* (1992), Colin Nutley, Sonet Film AB, Svenska Filminstitutet • Memfis Film & Television, SVT AB TV 2, SFI, Danmarks Radio, Norsk Rikskringkasting, nordisk Film &TV Fond

*Tala! Det är så mörkt* (1993), Suzanne Osten, SFI • Göta Film AB Göteborg, SFI, SVT TV2, Kodak AB Järfälla

*Sökarna* (1993), Daniel Fridell, Peter Cartriers, AB Svensk Filmindustri Stockholm, SFI • Sökarna AB Stockholm, SFI

*Bara du och jag* (1994), Suzanne Osten, United International Pictures AB Stockholm • Mekano Pictures AB Stockholm, SFI, FilmTeknik AB Solna, Mutter Media AB Stockholm, Getfilm, Per Holst Filmproduktion ApS Köpenhamn

*Änglagård andra sommaren* (1994), Colin Nutley, SFI, Svensk filmindustri, SF Video • Memfis Film & Television, SVT AB TV 2, SFI, Sweetwater AB, SFI, SVT AB Göteborg, Seneca Falls Productions

*Lust och fägring stor* (1995), Bo Widerberg, Egmont Film AB • Per Holst Filmproduktion ApS

*30:november* (1995). Daniel Fridell, AB Svensk Filmindustri Stockholm, SFI • Reaction Pictures AB Stockholm, Film Teknik AB Solna, Fenix Film AB, Ltr Invest AV Bålsta, MT Movietracks, Sound Station Stockholm AB Stockholm,

*Jägarna* (1996), Kjell Sundvall, Sonet Film AB • Spice Filmproduktion AB, TV 4 nordisk Television AB, Sandrew Film AB, FilmhusAteljéerna AB, FilmTeknik AB, TV 1000 Sverige AB, Spice Filmfinans KB

*Vinterviken* (1996), Harald Hamrell, Sonet film AB • Filmlance International AB, TV 4 Nordisk Television AB, TV 1000 Sverige AB. FilmTeknik AB, FilmhusAteljéerna AB, Spice Filmproduktion AB

*Vredens Barn* (1996), Mikael Wiström, Föreningen Folkets Bio & Distribution Stockholm • Månharen & Film AB, SVT, Landsorganisationen Stockholm

*Nattbuss 807* (1997), David Flamholc, Sonet Film AB Bromma, Sandrew Film AB Stockholm • Caravan Film AB Stockholm

*Tic Tac* (1997), Daniel Alfredsson, Sandrew Film AB Stockholm • Sandrew Film AB Stockholm

*Jalla! Jalla!* (2000), Josef Fares, Sonet Film AB • AB Memfis Film & Television Stockholm, Film i Väst AB Trollhättan, TV 1000 Sverige AB Stockholm, Dramatiska Institutet Stockholm

*Vingar av glas* (2000), Reza Bagher, Sonet Film AB Bromma • Omega Film & Television AV Bromma, Sonet Film AB Bromma, Filmpool Nord AB Luleå, Persson – Mothander Film AB Stockholm, The Chimney Pot AB Stockholm, Mac Support AB

*Före stormen* (2000), Reza Parsa, Columbia TriStar Films (Sweden) AB Stockholm, Egmont Entertainment AB Täby • Illusion Film & Television AB Göteborg, Felicia Film AB Stockholm, Film i Väst AB Trollhättan, Norsk Film A/S Jar, Per Holst Filmproduktion ApS Köpenhamn, SVT, TV 1000 Sverige AB Stockholm, Ríkisútvarpið – Sjónvarpid (RÚV) Reykjavik, MTV3 OY Helsinki

*Det nya landet* (2000), Geir Hansteen–Jörgensen, Sonet film AB Bromma • GötaFilm AB Göteborg, SVT Göteborg, Film i Väst Trollhättan

*Lilja 4-ever* (2002), Lukas Moodysson, Sonet Film AB • Memfis Film & Television, Zentropa Entertainements5 ApS, Film i Väst AB, SVT AB Göteborg, nordisk Film & TV Fond

*Den osynlige* (2002), Joel Bergvall & Simon Sandquist, Sonet Film AB • Sonet Film AB, Film i Väst AB, SF Bio AB, TV4 AB, nordisk Filmpro-

ductions Sverige AB, TV 1000 Sverige AB, Castingkompaniet, Chimney Pot AB, CA Billqvist AB

*Capricciosa* (2003), Reza Bagher, Triangelfilm AB • Sweep Film & amp; TV HB, Søren Stærmose AB, Triangle Art Film Procuction AB, Film i Skåne, SVT Malmö, Nostromo Stockholm AB, Chimney Pot AB, Canal + Television AB, Kokos & amp; Kajenn, MIC Studio AB, Filmekonomi AB, Maremma Produktion AB

*Kopps* (2003), Josef Fares, Sonet Film AB • AB Memfis Film & Television Stockholm, Film i Väst AB, Zentropa Entertainements5 ApS, Nordisk Film- & TV Fond

*Terrorister* (2003), Stefan Jarl, Lukas Moodysson, Folkets Bio Import & Distribution • Moodysson & Moodysson AB, Filmekonomi AB

*Populärmusik från Vittula* (2004), Reza Bagher, SFI • Happy End Filmproductions AB, Solar Films Inc. OY, SFI, Filmpool Nord AB, Fine & Mellow Productions

## Summary in English

*Representations of 'The Sympathetic Immigrant' in Swedish films*

This doctoral thesis focuses on film, ethnicity and gender. The empirical material comprises 10 Swedish films from three different historical periods. Representations of ethnicity and gender have been analysed in these films.

*The study's starting point*

The present study takes as its starting point the British tradition of cultural studies. The point of departure is that film is a cultural phenomenon that is of significance in society in that it intervenes in human relationships in various ways. Film is seen as a *power technology*.

Some people think that many films primarily reproduce current values, and that they thus primarily have the function of uniting society and reproducing the social consensus. From this perspective film is seen as an *ideological practice* that contributes towards creating and maintaining power relationships. Conversely, others think film is a powerful *cultural practice* that can contribute to changing dominant ideologies. This dual notion of film as potentially contributing to change or to preserve power relations constitutes the core of my interest in film and film analysis. From this standpoint, analysing a cultural phenomenon such as film is about discovering patterns that can contribute towards reproducing or challenging existing power relationships and injustices.

The question then is: how and with what means are dominant representations of men and women and Swedes and 'immigrants' reproduced and/or challenged? More specifically, I have analysed how characters and relationships between characters are portrayed with regard to ethnic origin, gender, class and age. I have also studied how Swedish society and Swedish culture are portrayed through the relationships between men and women, Swedes and 'immigrants', young and old, and different socioeconomic groups.

The study is to be seen as a *discourse analysis* in which dialogue, images and action in films are seen as parts of discourses. In this context, discourse is seen as a collection of images and utterances, offering a common language to represent knowledge of a given theme at a particular point in history.

The analyses identify discourses as being different by virtue of whether they have the potential of reproducing or challenging current power structures in society. I have called these discourses ideological and cultural practices respectively:

| **Discourse**<br>Different practices produce specific knowledge | |
|---|---|
| **Ideological practices**<br>Basis for production of knowledge that contributes towards reproduction and rendering invisible society's current power relations. | **Cultural practices**<br>Basis for production of knowledge that contributes towards challenging and questioning of society's current power relations. |
| **Characteristic concepts in the analyses** | |
| **Dominating discourse**<br>Describes utterances that I interpret as being ideological, i.e. potentially reproducing current power relations. | **Counter discourse**<br>Describes utterances that I interpret as potentially challenging current power relations. |

Film is thus seen as *both* an ideological *and* a cultural practice in which discourses from other cultural and ideological practices are expressed. In addition to these concepts I have used feminist and postcolonial theories as devices for the interpretation of my empirical material.

*Empirical approach: Three periods of time – three different themes*

The first four films analysed in the first empirical chapter have been labelled ‘the new immigrant films’ in cultural debates in Sweden. The analyses showed that there was a link to traditional colonial discourses in these films, despite film critics having perceived them (rightly) to be manifestations of anti-racism. I have also looked at the links between the films' accounts and current social debates and events. To better under-

stand the ways in which films relate to the social debates and events within which they are produced, I studied films from two other periods.

To select the films of these two periods for analysis I focused on what I identified as common denominators in several different films. The three periods of time and the central themes in them have constituted the subdivision into the thesis' three empirical chapters:

New Swedish Films in 2000

The ‘immigrant films’ from 2000 present a theme that also occupied a central role in the medias' accounts of the ‘immigrant’ at this time. This theme is about young people from so-called Muslim cultures who want to integrate into Swedish culture against the will of their families, particularly their fathers. Two films in which this is the fundamental theme are *Vingar av glas* [Wings of Glass] and *Jalla! Jalla!* [The Best Mans Wedding]. The ‘immigrants’ in these films have different attitudes to Swedish culture: the young ones take it for granted, whilst the older ones and certain young men see it as a threat to their traditions.

Strangers in modern Sweden – 1970-1991

During the first chronological period, the theme 'stranger meets cold, modernised Swedish social and working life' was a common one. The stranger is an immigrant man (e.g. from northern Sweden, Finland, Argentina, Italy, Iran or Greece) and has arrived either as a refugee or as a worker. I have analysed three of these films: *Jag heter Stelios* [Foreigners] from 1972, *Frihetens murar* [Walls of Freedom] (1978) and *Ett paradis utan biljard* [A Paradise without Billiards] (1991). They are characterised by a criticism of the consequences of modernisation and urbanisation. The ‘immigrant’, with his different lifestyle and/or the problems he encounters in Sweden, is used to expose the problems of modernity faced by Swedish society at large.

Darkness in the welfare state – 1991-1999

A popular theme of the 1990s was 'Young people with different ethnic backgrounds and urban racism'. This theme occurs in several Swedish films from the 1990s, two of which have been analysed: *30:e November* [30th November] from 1995 and *Vinterviken* [Winter Bay] from 1996. The films of this period are characterised by pessimism in relation to a society characterised by segregation, racism and xenophobia, as well as by a vision about the positive side of meetings across cultural boundaries. A desire for the Other is presented as a possibility to bridge different, incompatible worlds.

*The study's overall conclusions*

Conclusion 1: *The image of the 'immigrant' in Swedish films is characterised by contradictory discourses.* On the one hand the films break to a certalin extent with the dominant images of 'immigrants' that appear in other mass media: e.g. images of the older 'immigrant man' as a dictatorial patriarch and the young 'immigrant woman' as a helpless victim. Such images are examined in greater detail and complicated. On the other hand (some of) the films reproduce other common notions about 'immigrants' and Swedes, e.g. the image of Swedes whose lives is centered on their working life, in contrast to 'immigrants', whose lives are centered on family life.

1 a) The 'immigrant' as a sympathetic person:

In Swedish films the 'immigrant' is nearly always depicted as a sympathetic person. Together with the films' way of describing his problems in Swedish society, this indicates that the films are based on an ethical, humanist standpoint, and I have described this approach as constituting an anti-racist theme.

1 b) The 'immigrant' as someone fundamentally different:

On closer inspection, though, most of the films are colonised by dominating discourses with their roots in racist and sexist practice. Thus, the

‘immigrant’ is often portrayed as someone who is fundamentally different from native Swedes.

What could be demonstrated is that the anti-racist intentions and representations can co-exist with representations rooted in racist and sexist practice. It is this contradiction that caracterises most films.

Conclusion 2: *Accounts of the ‘Immigrant’ in Swedish films are often strongly linked to central events and debates in society and follow certain patterns of discourse.* In this study the films' accounts of ‘immigrants’ in Swedish society are perceived as being parts of a bigger *chain of discourses.* In this context I have noted and tried to explain three such genre specific patterns of discourse:

2 a) Film as a representative of counter discourse:
One clear tendency is for films from a specific period to present a counter discourse in relation to dominating contemporary discourses, regarding (in this case) the presented qualities of ‘immigrants’ in society. In other respects, too, the films present counter discourses: for example, when ‘young people’ are represented as being dangerous and problematic this image is questioned in the films by presenting young people's perspectives of the social problems. The fact that films primarily present the antithesis of the dominating discourse is a pattern I have observed in all the films I have analysed. The relationship between society, discourses in film and dominating discourses has been outlined as follows:

| | |
|---|---|
| 1) Society => | Internal conflicts (e.g. financial crises and unemployment) |
| 2) Dominating discourse | =>Internal conflicts are externalised as caused by the Other (talk about 'immigrant problems') |
| 3) Counter discourse => | The Other serves as the magnifying glass through which internal conflicts become visible as internal conflicts. |

Seen in this light, the films seem to act as cultural practices that challenge power structures in society from below by presenting a counter discourse

in relation to the dominating discourses. But as I have also shown, film's role as a challenger of dominating discourses conflicts with its colonisation by sexist and racist discourses.

2 b) The 'immigrant' as representative of a political standpoint:

Another tendency is for the 'immigrant' (and/or "his/her culture") to represent something which in the contemporary political debate is portrayed as being more desirable. The 'immigrant' embodies some kind of opposition in that his utterances, his behaviour or his problematic situation exemplify certain political standpoints. This means the perceived qualities of the 'immigrant' change over time in relation to the changes of political conflicts in society at large.

2 b I) The 'immigrant' as a pawn in the debate on modernity

The old-fashioned 'immigrants' presented in both Swedish news media and Swedish films of the 1970s can be seen as personifications of a criticism of modernity that was particularly predominant at that time. The difference between Us (Swedes) and Them ('immigrants') is portrayed by the link between the 'immigrant' and the allegedly more sympathetic traditional way of life. The 'immigrant' is used to illuminate something opposite and better. Through this a dominating Eurocentric presentation of the Other as a representative of an earlier stage in the development of society is reproduced.

2 b II) The 'immigrant' as a pawn in the internal equality debate

I also maintain that inter-gender problems in society that are typical of the period influence the way in which images of the 'immigrant' are produced. When in a given society inter-gender relationships are accentuated and problems are examined, these relationships can be fictitiously discussed by using the contrasting Other. Using a standpoint such as this, it can be asserted that the films are actually about problematic inter-gender relationships, and to demonstrate the latter the 'immigrant' is used as a tool to negotiate these problems.

What I have indicated is that on the one hand the ‘immigrant’ is used to represent the opposite, and on the other hand that what is portrayed as being the opposite changes in pace with the lines of conflict in society. The difference of the ‘immigrant’ is thus constant in that traditional discourses based on colonial practices determine the qualities portrayed as being typical of the ‘immigrant’. But other more contemporary discourses influence which of the qualities presented are to be accentuated at a given period of time. The image of the ‘immigrant’ can thus be said to be both the same and different over time. What is constant is that the ‘immigrant’ represents the opposite, what is changing is the content of what the opposite is in relation to the changing features of social conflicts in sociaty at large.

2 c) The ‘immigrant’ as representative of Utopian desire:

The ‘immigrant’ often embodies a desire that contrasts with negative feelings in Swedish society at a certain point in time. This also means that the presented qualities of the ‘immigrant’ change over time as the negative feelings change direction. *The Utopian feeling,* i.e. the positive feeling created by fiction's portrayals of flight from reality and wish fulfilment, is the opposite of the negative feelings in a society at a specific time. Utopia constitutes the opposite of (feelings about) reality. I suggest that the films analysed in the three different chapters relate to three different problems regarding contemporary society, and that there is an interplay with three different Utopian feelings in the films' accounts of them. The Other is 'used' on this basis to personify the desire for something other and better.

| **Period of time** | **Experienced conflicts** | **Utopian desires** | **Role of the ‘immigrant’** |
|---|---|---|---|
| **1970- 1991** Urbanisation | Modernity = Rationality Individualisation | Tradition, Emotionality Community | Embodying the lost emotionality and communal belonging |
| **1991-1999** Financial crisis | Segregation, Hatered (racism) | Trancending boundaries through love | Representing the desirable Other, bridging the abyss |
| **2000** Dismantling of the welfare state | Disintegration | Integration | Becoming an equal partner |

Considering the difference between the dominant discourse, where the 'immigrant' is represented as the cause of internal conflicts and the counter-discourse, where s/he is used to represent the solution of these problems, one can also find a disturbing similarity between those discourses: In both cases the Other is constructed as the bearer of an essentialised, absolut difference. In the first case s/he occupies the negative pole, in the second the positive pole. However, in neiter case is s/he allowed to be a normal part of society: an individual, who is at the same time different and the same, 'good' and 'bad', sympathetic and less sympathetic.

Despite of the fact that the analysed films all present the Other as a solution to internal conflicts, not as their cause, they have something in common with the dominant discourse in that they present them as essentially different. In this sense, film is both a cultural practice which can challenge dominating discourses, *and* an ideological practise reproducing dominating discourses. This constitutes an inherent paradox. Since films tend to create counter discourses, this should mean that the image of the 'immigrant' in films could be contradictory, representing both positive and negative aspects of human life. However, as I have shown in my analyses it is the 'immigrant' as the positive *and* as the ultimate different, that is the opposing pole of what is seen as representing Swedishness, that is presented in Swedish 'immigrant films'.

*Conclusions in a broader context*

When talking about positive aspects of *multiculturalism*, the Other is connected with differences and exoticism that are assumed to enrich Our Culture. Alternatively, the Other is exhorted to remove her veil and become like Us. But why cannot the fictitious Other exist here and be like Us in that s/he is allowed to be as everyday, ugly and beautiful, boring and interesting as human beings are? Why must the 'immigrant' always be good, sympathetic and sometimes almost superhuman in order to gain admittance? When will we be seeing Swedish films with 'immigrants'

who are contradictory and show the whole caleidoscope of human behaviour and existence including ugliness and stupidity, without an ironic touch? Would films with such a presentation of the Other appear racist and thus politically impossible? This question can be posed with regard to positive images of 'immigrants' in general, not just regarding film.

In a society in which negative images of 'immigrants' are alive, flourish and are reproduced, positive counter-images are seen as a powerful means to oppose dominating discourses. But as I have demonstrated in my thesis, such positive counter-images tend to reproduce the dominating discourses they appear to criticise. The relationship between dominating racist discourses and the typical Swedish antiracist attitude to them is outlined in the table below:

<table>
<tr><td>Ideological practices</td><td colspan="4">Cultural practices</td></tr>
<tr><td>Dominating discourse (Racism)</td><td colspan="4">Counter discourse (Antiracist strategies)</td></tr>
<tr><td>Negative images</td><td colspan="2">Positive images</td><td rowspan="2">3) Resolution of stereotypes. Alluding to intertextual knowledge</td><td rowspan="2">4) The Other as HUMAN with merits, faults and shortcomings</td></tr>
<tr><td>The Other as STEREOTYPE with faults and shortcomings</td><td>1) The Other as essentially different</td><td>2) The Other as assimilated</td></tr>
<tr><td>Reproduces dominating discourses</td><td colspan="2">Challenges AND reproduces dominating discourses</td><td colspan="2">Challenges dominating discourses</td></tr>
</table>

1, 2 and 3 are the antiracist strategies I have found in my analyses. What most commonly happens is that negative images found in society at large are weighed up in anti-racist representations with positive ones. But positive images also risk consolidating images about fundamental differences between ethnic groups because they portray them in an essentialised way, and can thus contribute to confirm dominating discourses. Of the three strategies used, the third is the one I think has the greatest potential for challenging negative stereotypes. Allusion to (supposedly) well-known negative stereotypes brings them to the surface for critical inspection. The fourth possible way of reacting to (the fictitious) Other has been marked with grey text to emphasize that this is a strategy which I did not find in Swedish representations, but which ought to occur in a

multicultural society. I interpret the fact that it hardly ever occurs as a fear of arousing xenophobic feelings.

In various institutional contexts where anti-racism is accentuated (e.g. in politics, schools, public service TV and, as I have demonstrated, in film), as a result of all these positive images the Other tends to be placed on a pedestal – at a level nobody can live up to. This means that people's conceptions will inevitably contradict their own experiences of 'immigrants', who turn out to be just human beings when you meet them. By extension, the preconception that 'immigrants' are a kind, incapable of any evil, can thus contribute towards increased enmity towards foreigners instead of less enmity.

It is the *generalisation* and *essentialisation* that is problematic: groups and individuals are never *either or*, but *as well as*. Anti-racist forces (filmmakers and others) ought thus to put more energy into fighting the problem of generalisation and essentialisation than to balancing negative images with positive ones, if we want to achieve credibility. If we wish to change stereotyped perceptions, the best strategy is to break down stereotypes, instead of producing positive ones.

**FÖRTECKNING ÖVER LICENTIATUPPSATSER OCH DOKTORS-AVHANDLINGAR VID SOCIOLOGISKA INSTITUTIONEN, UMEÅ UNIVERSITET**

**Licentiatuppsatser**

| | | |
|---|---|---|
| L 1 | Hass, Rita<br>The Homophile Movement Conflict: Controversy and Change | vt -68 |
| L 2 | Linné, Agneta<br>Fruktsamhet och familjeplanering | vt -68 |
| L 3 | Cottino, Amedeo<br>Social differentiering och socialt byte: en referensram | vt -70 |
| L 4 | Romàn, Ola<br>Hastighetsöverträdelser i sociologisk belysning | vt -72 |
| L 5 | Åström, Torsten<br>Fem glesbygdsområden ur sociologisk synvinkel | vt -72 |
| L 6 | Ericsson, Thomas<br>Arbetsvärdering med poängsystem. Några lönebild-ningsteorier | vt -88 |
| L 7 | Södergran, Lena<br>Invandrar- och flyktingpolitik i praktiken - Exemplet Umeå Kommun | vt -97 |
| L 8 | Lindgren, Simon<br>Ungdomsbilder - Text och kontext i den norrbottniska mediediskursen från trettiotal till åttiotal | ht -98 |
| L 9 | Miettinen, Antti<br>Institutional Characteristics of Co-operatives Providing Welfare Services. Theoretical Study of Co-operatives and Their Members | vt -00 |
| L 10 | Tigervall, Carina<br>Tigerns avklippta morrhår. Vi och de Andra i den nya svenska filmen anno 2000 | vt -03 |

**Doctoral Theses at the Department of Sociology**

| | | |
|---|---|---|
| D 1 | Cerha, Jarko<br>Selective Mass Communication | vt -68 |
| D 2 | Boethius, Inga<br>Individuellt och socialt betingande faktorer vid olika grupprocesser | vt -70 |
| D 3 | Cottino, Amedeo<br>Slavmarknad - eller om lagens effektivitet. En studie av den grå arbetskraften | vt -73 |
| D 4 | Åberg, Rune<br>Changes in work conditions as a result of changes in economic structure | vt -73 |
| D 5 | Sahlman-Karlsson, Siiri<br>Finska studenter i Umeå. Språkfärdighet och studie-framgång | vt -74 |
| D 6 | Hedman, Eva<br>Boende och samhällsförändring | vt -74 |
| D 7 | Pettersson, Lars-Göran<br>Hushållens inkomst- och konsumtionsförhållanden regionala skillnader och urbaniseringseffekter | vt -75 |
| D 8 | Marklund, Staffan<br>Living Conditions and Social Policy in Rural Change | vt -75 |
| D 9 | Cigéhn, Göran<br>Stabilitet och instabilitet i partipolitiska sympatier | vt -76 |
| D 10 | Wolvén, Lars-Erik<br>Kabel-TV - Försök med ett annorlunda medium i när-samhället; sammanfattning och analys av resultaten från första försöksperioden | vt -76 |
| D 11 | Eriksson, Ingalill<br>Sociala relationer: Orsaker samt myndighetsåtgärder och sociologisk metod | ht -77 |

| | | |
|---|---|---|
| D 12 | Bergroth, Alf<br>Handikappade och åldringar i en glesbygdskommun.<br>Om effekter av socialpolitiska åtgärder | vt -77 |
| D 13 | Ålund, Aleksandra<br>Migration och sociala förändringsprocesser.<br>Om samtida jugoslaviska arbetsmigranter | vt -78 |
| D 14 | Drugge, Ulf<br>Domstolar som konfliktreglerare. En komparativ undersökning av underrätternas konfliktreglerande verksamhet | ht -78 |
| D 15 | Källtorp, Ove<br>Transformation of social structure in peripheral village communities | ht -78 |
| D 16 | Höglund, Sten<br>Centralisering och reduktion av medlemsinflytandet i en stor facklig organisation | vt -79 |
| D 17 | Höglund, Lars och Persson, Olle<br>Kommunikation inom vetenskap och teknik | vt -80 |
| D 18 | Berglund, Staffan<br>Resisting Poverty - Perceptives on Participation and Social Development. The Case of CRIC and the Eastern Rural Region of Cauca in Colombia | vt -82 |
| D 19 | Frick, Willy<br>Strukturomvandling och social utslagning - en analys av sambanden mellan social struktur och social miss-anpassning och utslagning under perioden 1860-1975 | ht -82 |
| D 20 | Lindblad, Anders<br>Lokal radio och tv - en analys av publikstruktur och deltagande | vt -83 |
| D 21 | Dahlgren, Lars<br>Samhällsplanering och lokalsamhälle - en sociologisk analys av den sociala samhällsplaneringens möjligheter och begränsningar, illustrerad av tre ortsstudier i Norrbottens län | vt -84 |
| D 22 | Höög, Jonas - Arbetstillfredsställelse och frånvaro | vt -85 |

| | | |
|---|---|---|
| D 23 | Lindgren, Gerd<br>Kamrater, kollegor och kvinnor - en studie av könssegregeringsprocessen i två mansdominerade organisationer | ht -85 |
| D 24 | Gisselberg, Margareta<br>Att stå vid spisen och föda barn. Om hushållsarbete som kvinnoarbete | vt -86 |
| D 25 | Johansson, Mats<br>Arbetararistokrater och arbetarbyråkrater - Om reformistiska och revolutionära tendenser inom den svenska arbetarklassen i början av seklet | vt -86 |
| D 26 | Schierup, Carl-Ulrik<br>Danser de for traditionens skyld? Invandrere, kultur og samfund | vt -87 |
| D 27 | Svallfors, Stefan<br>Vem älskar välfärdsstaten? Attityder, organiserade intressen och svensk välfärdspolitik | vt -89 |
| D 28 | Lindqvist, Rafael<br>Från folkrörelse till välfärdsbyråkrati. Det svenska sjukförsäkringssystemets utveckling | ht -90 |
| D 29 | Ekström, Marianne<br>Kost, klass och kön | ht -90 |
| D 30 | Ericsson, Thomas<br>Systematisk arbetsvärdering: Ett lönesättningsinstrument i närbild | vt -91 |
| D 31 | Halleröd, Björn<br>Den svenska fattigdomen | vt -91 |
| D 32 | Alalehto, Tage,<br>Teknik och konflikt. LKAB 1946-1989 | ht -92 |
| D 33 | Hägg, Kerstin<br>Kvinnor och män i Kiruna. Om kön och vardag i förändring i ett modernt gruvsamhälle 1900-1990 | ht -93 |

D 34 Schrieber, Trine
Förhåbninger og skuffelser i kvindeerhvervene. Kvinders möde med ny teknologi og organisatorisk Forandring ht -94

D 35 Hansson, Carl-Gösta
Fackliga karriärer. Boréa bokförlag. Umeå vt -96

D 36 Waara, Peter
Ungdom i gränsland. Boréa bokförlag. Umeå vt -96

D 37 Eriksson, Nils
The Psychosocial Work Environment and Illness among Office Workers vt -96

D 38 Augustsson, Gunnar
Etniska relationer i arbetslivet - Teknik, arbetsorganisation & etnisk diskriminering i svensk bilindustri vt -96

D 39 Stern, Peter
Prisoners of the Crystal Palace - Mapping & Understanding the Social and Cognitive Organization of Scientific Research Field ht -96

D 40 Eriksson, Helén & Gunnarsson, Elly
På tröskeln till omvårdnadsvärlden vt -97

D 41 Löwander, Birgitta
Rasism och antirasism på dagordningen - Studier av televisionens nyhetsrapportering i början av 90-talet ht -97

D 42 Melin, Göran
Co-production of Scientific Knowledge - Research Collaboration between Countries, Universities and Individuals ht -97

D 43 Stattin, Mikael
Yrke, yrkesförändring och utslagning från arbetsmarknaden - en studie av relationen mellan förtidspension och arbetsmarknadsförändring vt -98

| | | |
|---|---|---|
| D 44 | Nordenmark, Mikael<br>Unemployment, Employment Commitment and Well-being – The Psychosocial Meaning of (Un)employment among Women and Men | vt -99 |
| D 45 | Edlund, Jonas<br>Citizens and Taxation: Sweden in Comparative Perspective | vt -99 |
| D 46 | Appelqvist, Maria<br>Responsibility in Transition. A Study of Refugee Law and Policy in Sweden | vt -99 |
| D 47 | Nyman-Kurkiala, Pia<br>Att flytta bort och hem igen. Sociala nätverk i kedjemigration | vt -99 |
| D 48 | Hjerm, Mikael<br>My People Right or Wrong? A Comparative Analysis of National Sentiments and their Meaning | vt -00 |
| D 49 | Jacobsson, Mats<br>'Att blifva sin egen' - Ungdomars väg in i vuxenlivet i 1700- och 1800-talens övre Norrland | vt -00 |
| D 50 | Södergran, Lena<br>Svensk Invandrar- och Integrationspolitik. En fråga om jämlikhet, demokrati och mänskliga rättigheter | vt -00 |
| D 51 | Bihagen, Erik<br>The Significance of Class. Studies of class inequalities, consumption and social circulation in contemporary Sweden | ht -00 |
| D 52 | Strandh, Mattias<br>Varying Unemployment Experiences? The economy and mental well-being | ht -00 |
| D 53 | Slavnic, Zoran<br>Existens och temporalitet. Om det samtida flyktingskapets komplexitet | ht -00 |
| D 54 | Kadhim, Abdul M.<br>Svenskt kommunalt flyktingmottagande. Politik och implementering | ht -00 |

| | | |
|---|---|---|
| D 55 | Bengs, Carita<br>Looking good. A study of gendered body ideals among young people | ht -00 |
| D 56 | Danell, Rickard<br>Internationalization and Homogenization: A Bibliometric Study of International Management Research | vt -01 |
| D 57 | Grape, Owe<br>Mellan morot och piska. En fallstudie av 1992 års rehabiliteringsreform | ht -01 |
| D 58 | Mellberg, Nea<br>När det overkliga blir verklighet. Mödrars situation när deras barn utsätts för sexuella övergrepp av fäder | vt -02 |
| D 59 | Nyman, Charlott<br>Mine, yours or ours? Sharing in Swedish couples | vt -02 |
| D 60 | Evertsson, Lars<br>Välfärdspolitik och kvinnoyrken. Organisation, välfärds-stat och professionaliseringens villkor | vt -02 |
| D 61 | Danielsson, Erna<br>Är delaktighet möjlig i en byråkrati? En fallstudie inom Försvarsmakten av det arbete som föregick försvarsbeslut -96 | vt -02 |
| D 62 | Nordlund, Anders<br>Resilient Welfare States – Nordic Welfare State Develop-ment in the Late 20th century | vt -02 |
| D 63 | Lindgren, Simon<br>Modernitetens markörer. Ungdomsbilder i tid och rum | vt -02 |
| D 64 | Olofsson, Anna<br>Waves of Controversy. Gene Technology in Dagens Nyheter 1973-96 | vt -02 |
| D 65 | Öhman, Susanna<br>Public Perceptions of Gene Technology – On the Edge of Risk Society | vt -02 |

D 66 Sundström, Eva
Gender Regimes, Family Policies and Attitudes to Female Employment: A Comparison of Germany, Italy and Sweden vt -03

D 67 Mählck, Paula
Mapping Gender in Academic Workplaces: Ways of Reproducing Gender Inequality within the Discourse of Equality vt -03

D 68 Karlsson, Peder
Forskares socialisation: Kunskapssociologisk visit i doktoranders livsvärldar vt -04

D 69 Gustafson, Åsa
Sköra livsmönster. Om integrations- och normaliseringsprocesser bland bosniska flyktingar vt -04

D 70 Grönlund, Anne
Flexibilitetens gränser. Förändring och friktion i arbetsliv och familj ht -04

D 71 Hult, Carl
The way we conform to paid Labour: Commitment to Employment and organization in a comparative perspective ht -04

D 72 Westberg, Annika
Becoming an Adult. Living Conditions and Attitudes among Swedish Youth vt -05

D 73 Tigervall, Carina
Folkhemsk film: med "invandraren" i rollen som den sympatiske Andre vt -05

Fr o m 1994 utges en ny avhandlingsserie
**"Akademiska avhandlingar vid sociologiska institutionen, Umeå universitet"**

A 1 Schreiber, Trine
Forhåbninger og skuffelser i kvindeerhvervene. Kvinders möde med ny teknologi og organisatorisk forandring ht -94

| | | |
|---|---|---|
| A 2 | Eriksson, Nils<br>The Psychosocial Work. Environment and Illness<br>Among Office Workers | vt -96 |
| A 3 | Augustsson, Gunnar<br>Etniska relationer i arbetslivet - Teknik, arbetsorganisation & etnisk diskriminering i svensk bilindustri | vt -96 |
| A 4 | Eriksson, Helén & Gunnarsson, Elly<br>På tröskeln till omvårdnadsvärlden | vt -97 |
| A 5 | Södergran, Lena<br>Invandrar- och flyktingpolitik i praktiken<br>(licentiatavhandling) | vt -97 |
| A 6 | Löwander, Birgitta<br>Rasism och antirasism på dagordningen -<br>Studier av televisionens nyhetsrapportering<br>i början av 1990-talet | ht -97 |
| A 7 | Melin, Göran<br>Co-production of Scientific Knowledge -<br>Research Collaboration between Countries,<br>Universities and Individuals | ht -97 |
| A 8 | Stattin, Mikael<br>Yrke, yrkesförändring och utslagning från arbetsmarknaden - en studie av relationen mellan förtidspension och arbetsmarknadsförändring | vt -98 |
| A 9 | Lindgren, Simon<br>Ungdomsbilder - Text och kontext i den norrbottniska mediediskursen från trettiotal till åttiotal<br>(licentiatavhandling) | ht -98 |
| A 10 | Nordenmark, Mikael<br>Unemployment, Employment Commitment and<br>Well-being – The Psychosocial Meaning of<br>(Un)employment among Women and Men | vt -99 |
| A 11 | Edlund, Jonas<br>Citizens and Taxation: Sweden in Comparative<br>Perspective | vt -99 |

| | | |
|---|---|---|
| A 12 | Appelqvist, Maria<br>Responsibility in Transition. A Study of Refugee Law and Policy in Sweden | vt -99 |
| A 13 | Hjerm, Mikael<br>My People Right or Wrong? A Comparative Analysis of National Sentiments and their Meaning | vt -00 |
| A 14 | Jacobsson, Mats<br>'Att blifva sin egen' - Ungdomars väg in i vuxenlivet i 1700- och 1800-talens övre Norrland | vt -00 |
| A 15 | Miettinen, Antti<br>Institutional Characteristics of Co-operatives Providing Welfare Services. Theoretical Study of Co-operatives and Their Members<br>(licentiatavhandling) | vt -00 |
| A 16 | Södergran, Lena<br>Svensk Invandrar- och Integrationspolitik. En fråga om jämlikhet, demokrati och mänskliga rättigheter | vt -00 |
| A 17 | Bihagen, Erik<br>The Significance of Class. Studies of class inequalities, consumption and social circulation in contemporary Sweden | ht -00 |
| A 18 | Strandh, Mattias<br>Varying Unemployment Experiences?<br>The economy and mental well-being | ht -00 |
| A 19 | Slavnic, Zoran<br>Existens och temporalitet. Om det samtida flyktingskapets komplexitet | ht -00 |
| A 20 | Kadhim, Abdul M.<br>Svenskt kommunalt flyktingmottagande. Politik och implementering | ht -00 |
| A 21 | Bengs, Carita<br>Looking good. A study of gendered body ideals among young people | ht -00 |

| | | |
|---|---|---|
| A 22 | Danell, Rickard<br>Internationalization and Homogenization: A Biblio-<br>metric Study of International Management Research | vt -01 |
| A 23 | Grape, Owe<br>Mellan morot och piska. En fallstudie av 1992 års<br>rehabiliteringsreform | ht -01 |
| A 24 | Nyman, Charlott<br>Mine, yours, or ours? Sharing in Swedish couples | vt -02 |
| A 25 | Evertsson, Lars<br>Välfärdspolitik och kvinnoyrken. Organisation, välfärds-<br>stat och professionaliseringens villkor | vt -02 |
| A 26 | Danielsson, Erna<br>Är delaktighet möjlig i en byråkrati? En fallstudie<br>inom Försvarsmakten av det arbete som föregick<br>försvarsbeslut -96 | vt -02 |
| A 27 | Nordlund, Anders<br>Resilient Welfare States – Nordic Welfare State Develop-<br>ment in the Late 20th century | vt -02 |
| A 28 | Lindgren, Simon<br>Modernitetens markörer. Ungdomsbilder i tid och rum | vt -02 |
| A 29 | Olofsson, Anna<br>Waves of Controversy. Gene Technology in Dagens<br>Nyheter 1973-96 | vt -02 |
| A 30 | Öhman, Susanna<br>Public Perceptions of Gene Technology – On the Edge<br>of Risk Society | vt -02 |
| A 31 | Sundström, Eva<br>Gender Regimes, Family Policies and Attitudes to Female<br>Employment: A Comparison of Germany, Italy and Sweden | vt -03 |
| A 32 | Tigervall, Carina<br>Tigerns avklippta morrhår. Vi och de Andra i den nya<br>svenska filmen anno 2000 (licentiatuppsats) | vt -03 |

| | | |
|---|---|---|
| A 33 | Mählck, Paula<br>Mapping Gender in Academic Workplaces: Ways of Reproducing Gender Inequality within the Discourse of Equality | vt -03 |
| A 34 | Karlsson, Peder<br>Forskares socialisation: Kunskapssociologisk visit i doktoranders livsvärldar | vt -04 |
| A 35 | Gustafson, Åsa<br>Sköra livsmönster. Om integrations- och normaliseringsprocesser bland bosniska flyktingar | vt -04 |
| A 36 | Hult, Carl<br>The way we conform to paid Labour: Commitment to employment and organization from a comparative perspective | ht -04 |
| A 37 | Westberg, Annika<br>Becoming an Adult. Living Conditions and Attitudes among Swedish Youth | vt -05 |
| A 38 | Tigervall, Carina<br>Folkhemsk film: med “invandraren” i rollen som den sympatiske Andre | vt -05 |