

PETER BERGWALL
750513-3996
SOC K01, Uppsats
2008-01-17

Sociologiska institutionen
Sociologi
Handledare: Mats Beronius

Ideologi och hegemoni i svensk film

—

En innehållsanalys av de tre
guldbaggevinnarna
En kärlekshistoria,
Pelle Erövraren
&
Lilja 4-ever

Abstract

Författare: Peter Bergwall

Titel: Ideologi och hegemoni i svensk film – En innehållsanalys av de tre guldbaggevinnarna

En kärlekshistoria, Pelle Erövraren och Lilja 4-ever

Kandidatuppsats i sociologi 15 hp

Handledare: Mats Beronius

Sociologiska institutionen HT 2007

Bakgrund för studien är ett intresse för filmens förmåga att spegla ett samhälle och ge uttryck för olika hegemoniska ideologier. Sverige är ett litet land med en liten, till stora delar statssubventionerad, filmindustri och det är därför intressant att se vilken ideologi som uttrycks i de filmer som belönas med Guldbaggar och därmed framhävs som filmer av god kvalitet.

Syftet är att genom analys av tre utvalda prisbelönta filmer försöka ge exempel på hur i Sverige rådande hegemoni och dess ideologi avspeglas i svensk film.

Frågeställningen lyder: går det att spåra några trender i uttryck av ideologi och hegemoni i studiet av *En kärlekshistoria* (1970 – Roy Andersson), *Pelle Erövraren* (Bille August) och *Lilja 4-ever* (2002 – Lukas Moodysson).

Studiens utförande har skett i formen av en innehållsanalys av filmerna med fokusering på deras tema och stil.

Studiens resultat pekar på att det finns ett intresse bland dagens svenska filmmakare att skildra och kritisera sin samtid i större utsträckning än vad 1980-talets regissörer gjorde, något som dagens film verkar ha gemensamt med 1960- och 1970-talsfilmen. Det som är svårt att säga är vilken hegemoni eller ideologi som kritiseras.

Nyckelord: ideologi, hegemoni, mothegegoni, film, Guldbagge, folkhem, välfärdssamhälle, medelklass, borgerlig, Roy Andersson, Bille August, Lukas Moodysson, filmanalys

BAKGRUND OCH SYFTE	1
FRÅGESTÄLLNING	1
METOD	1
DISPOSITION	2
INLEDNING	4
GULDBAGGAR – TRE TIDSPERIODER	4
”DE STORA KONSTNÄRERNA” (1963 – 1980).....	4
TILLBAKABLICKANDE MOT HISTORIEN (1981 – 1996)	6
ÅTER I NUET (1997 – 2006)	7
FOLKHEMMET I SVENSK FILM	8
OM IDEOLOGI OCH HEGEMONI	10
DEN BORGERLIGA IDEOLOGIN	10
HEGEMONI OCH MOTHEGEMONI.....	11
HEGEMONI I GULDBAGGEVINNARE – TRE FILMANALYSER	13
<i>EN KÄRLEKSHISTORIA</i> (1970 – ROY ANDERSSON)	14
<i>Tema</i>	14
<i>Stil</i>	15
<i>PELLE ERÖVRAREN</i> (1987 – BILLE AUGUST)	16
<i>Tema</i>	17
<i>Stil</i>	18
<i>LILJA 4-EVER</i> (2002 – LUKAS MOODYSSON)	19
<i>Tema</i>	20
<i>Stil</i>	20
DISKUSSION	21
AVSLUTNING	25
LITTERATURFÖRTECKNING	i
FILMFÖRTECKNING	ii
BILAGA 1	iii
BILAGA 2	vii

Bakgrund och syfte

Det föreligger hos mig ett intresse för filmens förmåga att spegla ett samhälle och ge uttryck för olika hegemoniska ideologier. Sverige är ett litet land med en liten, till stora delar statssubventionerad, filmindustri och det är därför intressant att se vilken ideologi som uttrycks i de filmer som belönas med Guldbaggar och därmed framhävs som filmer av god kvalitet. Film är ett medium som kan verka väldigt övertygande och det är inte en slump att film alltsedan sitt genombrott har använts av både auktoritära och demokratiska regimer som del i hegemoniska propagandaapparater för att fostra medborgare i rätt anda. Det är ur sociologisk synvinkel intressant att undersöka hur och om svensk prisbelönt film ger uttryck för någon speciell hegemonisk ideologi, speciellt med tanke på att det är den svenska filmbranschen och i synnerhet det Svenska Filminstitutet som genom ett jurysystem avgör vilka filmer som får en Guldbagge, det mest prestigefyllda svenska filmpriset. Svensk film befinner sig ju också i en beroendeställning i förhållande till Svenska Filminstitutet på grund av det nästan omöjliga att i Sverige producera film utan statligt ekonomiskt stöd från Filminstitutet. Jag anser det därför vara sociologiskt relevant att analysera ett urval av svensk prisbelönt film för att undersöka om det finns spår av någon specifik ideologi och huruvida denna ideologi kan betraktas som hegemonisk alternativt mothegegonisk. Syftet är att genom analys av tre utvalda prisbelönda svenska filmer försöka ge exempel på hur i Sverige rådande hegemoni och dess ideologi avspeglas i svensk film.

Frågeställning

Frågeställningen lyder: **går det att spåra några trender i uttryck av ideologi och hegemoni i studiet av *En kärlekshistoria* (1970 – Roy Andersson), *Pelle Erövraren* (1987 – Bille August) och *Lilja 4-ever* (2002 – Lukas Moodysson)?**

Metod

Tanken är alltså att se om man kan se några trender till hegemoniska eller ideologiska uttryck i svensk film. Studien är av kvalitativ art och jag har betraktat filmerna, min empiri, som en typ av dokument. Det här förhållningssättet har både sina för- och nackdelar. Dokumentet,

filmen, är inte en bild av verkligheten utan någons, filmregissörens, subjektiva tolkning av verkligheten. I betraktandet av en film från till exempel 1970 kan man alltså inte dra slutsatsen att det sätt på vilket filmen skildrar verkligheten nödvändigtvis också överensstämmer med hur verkligheten faktiskt var 1970. Samtidigt är det här värdefullt för mig eftersom det snarare är en framskjuten regissörs kommentar av verkligheten än objektiva ”snapshots” av Sverige anno 1970 som är intressant i studiet av hegemonins uttryck.

För att göra uppgiften gripbar har jag varit tvungen att göra flera urval stegvis. Först beslöt jag mig för att rikta in mig på Guldbaggevinnare. Detta för att jag ville ha film som på något sätt har satt spår i svensk filmhistoria och dessutom har uppskattats av antingen en kritikerkår, en jury eller publiken eller kanske till och med av alla tre. Efter att ha studerat de filmer som har vunnit Guldbagge eller motsvarande sedan 1964 då den första vinnaren utsågs identifierade jag tre olika grupper av filmer som var och en representerade en viss trend av filmer, trender som förändrades ungefär vid de olika tidsperiodernas brott. Jag valde sedan en film ur varje grupp för att sedan analysera dessa tre mer ingående. Att jag valde dessa tre beror delvis på att jag var intresserad av just dessa filmer men även för att det är ungefär lika lång tid mellan dem samt att jag rent godtyckligt ansåg att de kunde vara representativa för respektive period. Sedan tillämpade jag en innehållsanalys av filmerna där jag fokuserade på tema och stil, det vill säga *vad* filmerna behandlar och *hur* de skildrar det som de behandlar.

Disposition

Jag kommer först att ge en kort historisk beskrivning av Guldbaggegalan och dess jurysystem för att sedan beskriva de tre tidsperioder i prisets historia som jag menar att jag har identifierat. Sedan följer ett avsnitt om det svenska folkhemmet skildrat i svensk film. Till grund för detta avsnitt ligger antologin *Solskenslandet – svensk film på 2000-talet* (2006), sammanställd av de båda filmvetarna Erik Hedling och Ann-Kristin Wallengren. Det har visserligen gjorts ett stort antal sociologiska studier på ämnet film men få som beskriver svensk film och dess skildrande av det svenska folkhemmet på det utmärkta sätt som *Solskenslandet* gör och det är därför jag använder mig av denna, i huvudsak, filmvetenskapliga antologi.

Vidare följer ett avsnitt om ideologi, och i synnerhet borgerlig ideologi. Jag tar här avstamp i Louis Althusserns teorier rörande ideologi dock tolkade av filmvetaren Richard Allen som menar att Althusser syn på ideologi är användbar i studiet av film som en illusion av verkligheten. Jag använder mig också av medieforskaren Douglas Kellners teorier rörande

hegemoni. Antonio Gramsci är vore förstås den mest uppenbara teoretikern att använda sig av när det gäller hegemoni men då Gramscis texter ofta är väldigt fragmentariska och då Kellner har lyft upp Gramscis resonemang till en diskussion gällande film och medier (förvisso med utgångspunkt i Gramscis definition av hegemonibegreppet) ansåg jag att Kellner passade bättre. Efter avsnitten om ideologi och hegemoni följer så analyserna av filmerna *En kärlekshistoria*, *Pelle Erövraren* och *Lilja 4-ever* där jag söker efter hegemoniska och mothegegoniska drag med fokus framförallt på filmernas respektive tema och stil. Resultatet av mina analyser presenteras sedan i diskussionsavsnittet.

Inledning

När man reflekterar över svensk film under de senaste decennierna så tycker jag att man kan se tecken på vissa tendenser när det gäller områden som tema och tid och rum. Det är i betraktandet av de filmer som har vunnit en Guldbagge i kategorin Bästa film som jag har funnit de här tendenserna. Det tycks som att vi i Sverige från att ha framhävt nostalgisk tillbakablickande film har skiftat tonvikten mot film som utspelar sig i nuet och som istället behandlar aktuella företeelser. Detta tycks dock inte vara något nytt utan något som kommer och går under olika tidsperioder.

Guldbaggar – tre tidsperioder

Guldbaggegalan, Sveriges motsvarighet till den amerikanska Oscarsgalan, hölls för första gången 1963. Från början belönades bästa regi och manlig respektive kvinnlig skådespelare med en guldbagge medan en jury bestående av sju personer röstade fram filmernas kvalitetspoäng (guldbagge för bästa film utdelades alltså inte från början). Desto högre kvalitetspoäng en film tilldelades, desto högre bidrag kunde dess producent kvittera ut. 1963/64 fick till exempel *Tystnaden* (1963 – Ingmar Bergman) högst kvalitetspoäng (2,75). 1984 avskaffades systemet med kvalitetspoäng. Istället infördes ett system som innebar att Guldbagge för bästa film delades ut av en jury som utsåg årets bästa film. 1991 började man nominera tre kandidater till guldbaggen för att sedan utse vinnaren och nu har systemet än en gång förändrats. Nu utser en nomineringsjury de tre nominerade filmerna vartefter en sexmannajury utser vinnaren (för mer detaljerad information om jurysystemet, se bilaga 1; för en förteckning över alla nominerade kandidater samt vinnare, se bilaga 2).

”De stora konstnärerna” (1963 – 1980)

Under 1960- och 1970-talen är det en ganska brokig skara filmer, ur tematisk synvinkel, som vinner guldbagge för bästa film. Det är dock de stora manliga filmskaparna, ”de stora moderna konstnärerna”, som dominerar. Det handlar om moderna konstfilmsregissörer med stor personlig integritet och konstnärlig frihet (läs: Bergman) eller som har influerats av italiensk neorealism eller den franska nya vågen (till exempel Jan Troell och Bo Widerberg). De här filmerna, som ofta uppskattades av kritikerkåren både i Sverige och internationellt, kan klassificeras som hög kultur, det vill säga kultur som dels utmanar och

ifrågasätter gällande normer och värderingar men som samtidigt kan vara svår att förstå och därmed riskerar att bli elitistisk. Frankfurtskolan, med rötter i 1930-talets Tyskland och senare 1940-talets USA, vars anhängare ansåg att film var något fördummande menade att kultur som inte var avantgarde eller abstrakt gav uttryck för en reaktionär och borgerlig ideologi (Sharrock, Hughes & Martin, 2003). Detta är tankar som kom att prägla den moderna konsten som grovt hugget och generellt kan beskrivas med ett ord: svår. Frankfurtskolans anhängare kritiserades dock för sin pessimistiska syn på film och masskultur. Walter Benjamin menade till exempel att masskultur, just på grund av sin förmåga att nå de stora massorna, hade en stor potential att påverka social förändring (Hughes, Sharrock & Martin, 2003). Den sociala kritiken saknas inte heller bland de svenska filmerna från den här perioden, som till exempel i *Ett anständigt liv* (1979 – Stefan Jarl) och historisk film representeras till exempel av *Utvandrarna* (1971 – Jan Troell). 1960- och 1970-talen kan beskrivas som en avspeglning av sin tid; arbetet med det moderna projektet och uppbyggnaden av den folkbildande välfärdsstaten. Så gott som samtliga filmer från den här perioden är verk av regissörer med höga konstnärliga och/eller socialt medvetna ambitioner och mål. Ingmar Bergmans filmer *Tystnaden*, *Persona* (1966) och *Viskningar och rop* (1972) räknas till regissörens mest konstnärligt fulländade verk medan radikal socialrealism och socialdemokratisk solidaritet levererades av Bo Widerberg (*Heja Roland!*, 1966 och *Mannen på taket*, 1976), den kollektivt gjorda *Den vita sporten* (1968), Roy Andersson (*En kärlekshistoria*, 1970), Tage Danielsson (*Äppelkriget*, 1971; *Släpp fångarne loss – det är vår!*, 1975 och *Picassos äventyr*, 1978), Vilgot Sjöman (*En handfull kärlek*, 1974), Stefan Jarl (*Ett anständigt liv*) och Kay Pollak (*Barnens ö*, 1980).

Från den här tiden hittar vi bland de poäng- och baggebelönade filmerna totalt noll filmer regisserade av kvinnor. Det är intressant nog först premiäråret 1984, då systemet med kvalitetspoäng avskaffats, som en film regisserad av en kvinna vinner en guldbagge i kategorin bästa film, nämligen *Smärtgränsen* (1983 – Agneta Elers-Jarleman). Det skulle dröja sexton år till nästa gång då *Tsatsiki, morsan och polisen* (1999 – Ella Lemhagen) tilldelades statyetten. 2004 var inledningen på en kvinnlig trippel då *Masjävlar* (2004 – Maria Blom) vann baggen vilket följdes upp med *Ninas resa* (2005 – Lena Einhorn) och *Förortsungar* (2006 – Catti Edfeldt och Ylva Gustavsson).

Tillbakablickande mot historien (1981 – 1996)

I filmerna som belönades under 1980-talet tycker jag mig se en tendens till nostalgiskt tillbakablickande. Från 1981 till och med 1996 är det en anmärkningsvärd hög andel filmer bland vinnarna som utspelas i en annan tidsepok, vare sig de behandlar händelser som är uppbyggda eller baserade på verkliga händelser. *Den enfaldige mördaren* (1981 – Hans Alfredson) utspelas i Skåne under mellankrigstiden, *Fanny och Alexander* (1982 – Ingmar Bergman) handlar om ”den store regissörens” barndom, *Smärtgränsen* är en historia om 68-rörelsen och dess efterdyningar, *Mitt liv som hund* (1985 – Lasse Hallström) utspelas på den småländska landsbygden i slutet av 1950-talet, *Pelle Erövraren* (1987 – Bille August) handlar om skånska fattighjon på 1800-talets Bornholm, *Vid vägen* (1988 – Max von Sydow) om ett litet stationsområde vid förra sekelskiftet, *God afton, herr Wallenberg* (1990 – Kjell Grede) handlar om Raoul Wallenbergs arbete under andra världskriget, *Kådisbellan* (Åke Sandgren – 1993) utspelas i Stockholm under 1920-talet, *Lust och fågring stor* (1995 – Bo Widerberg) i andra världskrigets Malmö och *Hamsun* (1996 – Jan Troell) handlar om den norske nationalskaldens ålderdom från mitten av 1930-talet fram till hans död 1952. *Miraklet i Vallby* (1989 – Åke Sandgren) utspelas visserligen i nutid men huvudkaraktärerna reser till medeltiden med en tidsmaskin och filmens tidsliga hemhörighet är alltså inte glasklar. Låt oss då raskt gå över till undantagen. *Offret* (1986 – Andrej Tarkovskij) är en konstfilm som tycks utspelas i nutid. *Il Capitano* (1991 – Jan Troell) utspelas under förfluten tid men då den handlar om händelser som inträffade bara några år tidigare, 1988, får filmen ändå sägas skildra sin samtid. *Änglagård* (1992 – Colin Nutley) utspelas i nutid och kan ses som den första i en rad svenska filmer som behandlar konflikten mellan stad och land och på temat ”återvändande”. Två av filmerna från den aktuella perioden är dokumentärfilmer. Filmerna är *Tillbaka till Ararat* (1988 - PeÅ Holmquist, Suzanne Khardalian, Jim Downing och Göran Gunér) och *En pizza i Jordbro* (1994 – Rainer Hartleb). *Tillbaka till Ararat* handlar om armeniers längtan efter ett eget land och om konsekvenserna av folkmordet på armenier 1915 utfört av turkisk militär och milis. *En pizza i jordbro* i sin tur utgör femte delen i Hartlebs Jordbrosviten, en serie dokumentärfilmer om människor som växer upp och lever i miljonprogramsområdet Jordbro. Hartlebs studie inleddes 1972 och avslutades 2006 då den sista delen, *Alla mår bra* (2006 – Rainer Hartleb), kom ut.

Av periodens femton prisbelönade filmer tillhör alltså två kategorin dokumentärfilm, en kategorin spelfilm som utspelas sig både i nutid och i en annan tidsepok, tre är spelfilmer som avgjort utspelas sig i nutid och slutligen tio är spelfilmer som utspelas sig i en annan

tidsepok. *Offret* präglas av Tarkovskijs stil och estetik och även då regissören säkert avsåg kommentera sin egen samtid så säger filmen, liksom de flesta konstfilmer, mer om filmarens konstnärliga vision än om den tid den gjordes i. Troell berättar i *Il Capitano* den samtida historien om de avskyvärda Åmselemorden och vad som utvecklades till en nordisk "road movie" i vilken vi får följa psykopaten Juha Valjakkala och hans flickvän på flykt undan lagen. Det är ett medvetet försök av regissören att skapa ett dokument av sin egen samtid. *Änglagård* i sin tur är på sätt och vis en återgång till den svenska soliga landsorten som romantiserades i svensk 1930-, 1940- och 1950-talsfilm. Det nya är dock motsättningen mellan folk på landet och folk från staden och *Änglagård* kan sägas vara en av de första av filmer som implicit visar på hur folkhemmets kollektivism krackelerar till förmån för individualistiskt tänkande och handlande samtidigt som individers längtan efter samhörighet är konstant.

Åter i nuet (1997 – 2006)

I och med 1997 års guldbaggevinare *Tic Tac* (1997 – Daniel Alfredson) så kan man så här i backspeglarna urskilja ett trendbrott. Från 1997 till och med 2006 (nästa gala hålls i januari 2008) är förhållandet det omvända jämfört med perioden 1981 till 1996. *Tic Tac*, *Fucking Åmål* (1998 – Lukas Moodysson), *Tsatsiki, morsan och polisen*, *Sånger från andra våningen* (2000 – Roy Andersson), *Lilja 4-ever* (2002 – Lukas Moodysson), *Masjävlar* och *Förortsungar* utspelar sig alla i nutid samtidigt som de i övrigt skiljer sig åt tematiskt. *Så vit som en snö* (2001 – Jan Troell) utspelar sig på 1920-talet, *Ondskan* (2003 – Mikael Håfström) på 1950-talet och *Ninas resa* under andra världskriget. Av periodens tio filmer utspelar sig alltså sju i nutid och tre i en annan tidsperiod. Det bör dock noteras att de tre filmerna belönades 2001, 2003 och 2005 och det går alltså inte att säga att historiska filmer på något sätt har spelat ut sin roll i svensk film. Inte heller kan man dra för långtgående slutsatser av att en film utspelar sig i en specifik tidsperiod. Det är mer komplext än så. Filmvetaren Erik Hedling menar att man i svensk film under 1990-talet kan se gemensamma ideologiska strukturer som pekar på ett Sverige i ekonomiskt och moraliskt förfall, filmer som skildrar illasinnat gruppträck och med antydningar om politiskt vanstyre (E. Hedling, 2006). Liksom sin kollega Ann-Kristin Wallengren ser Hedling i de svenska småstads- och landsortsskildringarna en förtryckande gruppmentalitet (E. Hedling, 2006; Wallengren, 2006) och i storfilmer som *Jägarna* (1996 – Kjell Sundvall) och *Fucking Åmål* är det individualistiskt handlande mot det konservativa kollektivet som är vägen till frigörelse.

Hedling menar vidare att de här filmerna har blivit publiksuccéer till stor del på grund av att populära berättelser med stor genomslagskraft representerar en ideologisk föreställningsvärld som publiken delar (E. Hedling, 2006). Om man under den första tidsperioden kan tala om socialt fostrande eller modernistiskt krävande filmer och under den andra tidsperioden om nostalgiskt tillbakablickande och hegemoniskt bekräftande filmer så kan man alltså i den tredje tidsperioden tala om film som förespråkar individualism som uppror mot en ihålig och konservativ kollektivism och om teman som pekar på brister i systemet. *Tic Tac*, *Fucking Åmål*, *Tsatsiki, morsan och polisen*, *Sånger från andra våningen*, *Lilja 4-ever*, *Ondskan*, *Masjävlar*, *Ninas resa* och *Förortsungar* är alla filmer som behandlar alienation och utanförskap, grupptruckets mekanismer, ibland med en pessimistisk syn och inte sällan med individualistiskt handlande som lösningen på de konflikter som historien berör. *Så vit som en snö* handlar om visserligen om att längta bort till något annat men kan inte direkt ses som en film kritisk mot den svenska folkhemsmodellen.

En film gjord av en regissör med utomeuropeisk bakgrund har hittills aldrig blivit belönad med en guldbagge för bästa film även om två filmer av Josef Fares (*Jalla! Jalla!* år 2000 och *Zozo* år 2005) och en av Reza Bagher (*Vingar av glas* år 2000) har varit nominerade.

Folkhemmet i svensk film

Ann-Kristin Wallengren skriver i sin essä ”Kultur och okultur – bilden av landsbygdens folk” om hur svensk landsbygdspolitik på 1930-, 1940- och 1950-talen var ett slags reaktion mot moderniseringen och samhällsutvecklingen och hade en ideologisk strategi. Filmerna ger uttryck för så kallad agrarromantik, det vill säga de romantiserade den svenska landsbygden och dess befolkning och var ett sätt att slå vakt om det som man såg som det genuint svenska (Wallengren, 2006). Den ideologi som lyftes fram här var alltså den som försvarade det traditionella svenska bondesamhället och de värderingar som så kallat vanligt hederligt folk stod för. Om man tar en titt på film från senare decennier, från 1980- och 1990-tal och fram till våra dagar, så har det hänt mer än en gång att svensk film har återvänt till landsbygden som skådeplats, både i nutid och i dåtid. En av svensk films stora succéer, *Änglagård*, är ett klassiskt exempel på hur en solig landsbygdsidyll invaderas av dekadenta stadsbor vilket leder till motsättningar mellan det moderna och det omoderna, mellan konservativa och radikala värderingar och, givetvis, mellan gott och ont. Även under senare tid har det producerats en hel del filmer som bygger på temat om kollisionen mellan stad och land. Wallengren tar bland

annat upp *Den bästa sommaren* (2000 – Ulf Malmros) och *Masjävlar* och beskriver hur landsbygden ofta banaliseras i svensk film till skillnad mot hur landsbygden skildrades på vita duken för till exempel sextio eller sjuttio år sen. Landsbygden och dess folk skildras som något förmodernt, som en plats där tiden har stått still och vars värderingar är desamma som de alltid varit. Samtidigt framställs de besökande eller återvändande stadsborna som i avsaknad av något. Den gemenskap och solidaritet som döljer sig bakom landsbygdsbornas svartsjuka och misstänksamhet står inte att finna i stadsbornas hemmiljö (Wallengren, 2006). Jag tycker mig se ideologiska undertoner här som går ut på att den moderna människan intellektuellt och kulturellt står över de förmoderna landsbygdsborna men samtidigt har de bildade stadsborna tappat färdriktningen i konsumtionssamhället och saknar mening och gemenskap i sina liv. På landet kan man däremot återvända till en familjär och omtänksam famn och till en harmoni man saknar i staden. Wallengren beskriver hur svensk film alltså idylliserade livet på landet fram till 1960-talet, ”den stora förändringens tid”, och hur skildrandet av provinsiell uppväxt sedan utvecklades till att från 1980-talet ungefär i det närmaste beskrivas som Guds straff (Wallengren, 2006), som ett förmodernt helveteshål man gör bäst i att lämna så fort som möjligt. Jag har också i föregående avsnitt pekat på hur svensk film, representerad av guldbaggevinnare, har gått från att verka folkhemsbildande, till folkhemsbekräftande och vidare till folkhemsifrågasättande. Wallengren menar att *Såsom i himmelen* (2004 – Kay Pollak) och dess skildring av dirigenten Daniel Daréus (Michael Nyqvist) återvändande till sin barndomsby i Norrland är ett exempel på en skildring av den bildade mannens upptäckt av naturen och hur Daréus får agera messias och frälsare för de som förtrycks av det förmodernas krafter. Wallengren ser det här som tecken på hur den svenska folkhemsmodellen är på väg att krackelera och hon ser de här filmerna som skildringar av kollektiv instängdhet i behov av individuell frälsning. Vidare noterar hon hur invandrare genomgående är frånvarande i svenska landsortsfilmerna och hur ”bonnkläppen” istället får agera Den Andre i filmer där allt som skiljer sig från medelklasskultur ses som avvikande (Wallengren, 2006).

I en essä om könsrelationer och stereotyper i ung svensk ungdomsfilm på 2000-talet talar Tommy Gustafsson om hur svensk film om ungdomar traditionellt sett har gjorts av medelålders män ”som vill berätta om sin ungdomstid med ett relativt stort mått av nostalgi” (Gustafsson, 2006, s.171). Som exempel nämner Gustafsson *Barnens Ö*, *Mitt liv som hund* och *Kådisbellan*. Ända sedan 1940- och 1950-talen har det också varit vanligt att medelålders män har gjort film om ungdomar som inte speglar verkligheten som den är utan snarare ger uttryck för vuxnas farhågor och för hur de anser att ungdomar borde vara. Snarare än att

skildra samtida ungdomskultur är filmerna en projektion av den aktuella tidens ungdomsdebatt (Gustafsson, 2006). Gustafsson är här inne på liknande tankegångar som mig, nämligen att det har funnits, och till viss del fortfarande finns, en upptagenhet av nostalgi bland svenska filmmakare vilket man kan tolka som en ovilja att skildra samtiden. Filosofen Jean Baudrillard menade att människor tar sin tillflykt till historien, och då även till den historiska filmen, när meningsfullhet tycks vara svår att finna i samtiden (Baudrillard, 1994). Att nostalgiskt skildra en svunnen tid kan alltså ses som ett ointresse för vad som pågår i nuet och därmed till ett passivt samtycke till den rådande ordningen. Då ett liv i ett konsumtionsfokuserat överflödssamhälle ter sig meningslöst menar jag alltså med utgångspunkt i Baudrillards tankar att filmare hellre väljer att skildra en tid då livet var en kamp och därmed meningsfullt. Gustafsson ser Lukas Moodysson och hans *Fucking Åmål* (1998) som ett trendbrott. Äntligen skildras vår samtids unga människor av en ung människa (Moodysson hade inte fyllt trettio vid tiden för *Fucking Åmål*). Kring den här perioden ser jag och andra (Hedling, 2006; Wallengren, 2006) även andra trendbrott som tecken på sprickor i det svenska folkhemmets fasad.

Om ideologi och hegemoni

Film har en förmåga att spegla samhället. Vad jag avser analysera i den här uppsatsen är den ideologi som en film kan ge uttryck för och huruvida ideologin å sin sida är ett uttryck för eller emot en viss hegemoni. Med hegemoni menar jag ett dominerande samhällsskikt och dess strävan att bevara sakers tillstånd som oförändrade. Jag har haft mina utgångspunkter främst i Richard Allens bok *Projecting Illusion – Film Spectatorship and the Impression of Reality* angående begreppet ideologi, samt i Douglas Kellners bok *Media Culture – Cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern*, angående begreppet hegemoni. Nedan följer en presentation av de båda begreppen.

Den borgerliga ideologin

Den samtida filmteorin är enligt Richard Allen bland annat influerad av Louis Althusserns teori om ideologi. Samtida filmteoretiker betraktar ideologi som en form av kunskap i vilken människor är blinda för det faktum att vad de tror är sant inte är en produkt av hur världen är utan av språket de använder. Den filmiska bilden av världen uppträder för många betraktare som en bild av verkligheten vilket är en illusion. Den filmiska bilden är i själva verket ett

intryck av verkligheten. Althusser hävdade det nödvändiga med ett revolutionärt element i marxismen vilket han menade att den västerländska humanistiska vänsterrörelsen har övergivit. Allen återger ett klassiskt exempel: den borgerliga staten erbjuder fri- och rättigheter åt sina medborgare vilket ger politisk legitimitet åt staten. Dessa politiska rättigheter fungerar som kamouflage för det verkliga förhållandet i samhället där bourgeoisien utnyttjar arbetarklassen. Bourgeoisien är omedveten om att det föreligger en diskrepans mellan den politiska sfären och den civila sfären i samhället för det ligger helt enkelt inte i bourgeoisiens intresse att uppfatta denna diskrepans. Eftersom det inte ligger i dess intresse så kommer bourgeoisien inte heller att kunna identifiera sig med arbetarklassen och dess situation enbart genom utbildning. För att inse missförhållandet mellan uppenbara rättigheter och faktisk exploatering måste den intellektuelle anta arbetarens synvinkel eftersom arbetaren är den som upplever alienation (Allen, 1995, s.10). Den ideologi som den demokratiska vänstern står för är alltså, om jag förstår Allens läsning av Althusser, bedräglig. Ideologi likställs i det närmaste med borgerlig ideologi, det vill säga att den ideologi som är dominerande i västerländska demokratier är en slags medelklassideologi oavsett om den aktuella politiken är i huvudsak socialdemokratisk eller borgerlig. Samhällets dominerande institutioner och positioner besätts i första hand med medlemmar ur medelklassen som, medvetet eller omedvetet och oavsett partipolitisk hemvist, utövar makt på ett sätt som gynnar dem själva men missgynnar arbetarklassen. I *Solskenslandet* skriver Ingrid Esping i en essä om Stefan Jarl och Lukas Moodyssons dokumentär *Terrorister – en film om dom redan dömda* (2003) och om hur objektivitet i en film ger emfas åt en viss dominerande syn på en situation eller händelse som ges företräde framför andra subjektiva eller alternativa synsätt (Esping, 2006). Man kan alltså säga att en film som på ytan inte tycks vara ideologisk i själva verket ger uttryck för den dominerande ideologin, en ideologi eller hegemoni som tjänar den dominerande klassen – medelklassen. Den ideologiska tro som förmedlas via film och andra medier döljer i själva verket sanningen. Avantgardistisk film kan visserligen bryta den här illusionen av sanning men fungerar inte subversivt gentemot ideologi. Däremot kan film genom att reproducera subjektivitet förändra världen (Allen, 1995).

Hegemoni och mothegemoni

Den amerikanska medieforskaren Douglas Kellner strävar efter att utveckla en metod för studier av mediekultur baserad dels på Frankfurtskolans idéer men också på den så kallade Birminghamskolans idéer. Dessa teoretiker talade om en teori om social produktion och

reproduktion och menade att kulturella former antingen tjänar fortsatt social dominans eller möjliggör motstånd mot dominansen. Samhället uppfattas som hierarkiskt och som fyllt av antagonistiska relationer och förtryck av underordnade klass-, kön-, ras-, etnicitet- och nationalitetsstrata. Birminghamskolan byggde mycket av sin diskussion på Antonio Gramscis modell om hegemoni och mothegemoni och de analyserade styrande/hegemoniska sociala och kulturella former av dominans och sökte mothegemoniska krafter av motstånd och kamp. Gramsci menade att samhällen behåller sin stabilitet genom en kombination av våld och hegemoni. Vissa myndigheter (polis och militär) utövar våld för att upprätthålla sociala gränser medan till exempel religion, utbildningsväsende och medier verkar för att inlemma samtycke till den dominerande ordningen bland folket genom etablerande av hegemonin, en specifik typ av samhällelig ordning (liberal kapitalism, fascism, vit överhöghet, demokratisk socialism, kommunism eller vad som helst). Birminghamskolan inspirerades också av traditionell marxism då de menade att kapital och ekonomiska relationer spelar stor roll i samhällsstrukturer. I motsats till Frankfurtskolan ville Birminghamskolan framhäva populärkulturens betydelse för progressivt motstånd men har också anklagats för att ignorera finkultur och därmed misslyckats med att inkludera modernistiska infallsvinklar i sin analys. Birminghamskolan förkastade termen ”masskultur” vilken de menade antyder en elitistisk syn på massorna och bidrar till ett binärt motståndsförhållande mellan högt och lågt. Kellner ogillar själv termen ”populärkultur” och vill helst bara tala om ”kultur” rätt och slätt. Kellner menar att den brittiska kulturstudietraditionen riskerar att mynna ut i en sorts eklektisk populism där politisk ekonomi, klass och ideologi ignoreras, där publiken och det populära hyllas besinningslöst och där en misslyckad kulturkritik riskerar att förvandla Birminghamskolan till ännu en akademisk undergrupp utan udd.

Kellner ser sina mediekulturstudier som ett försök till att bestämma kulturella artefakter genom vilka större ekonomiska, sociala och politiska kontexter framträder och vilka effekter dessa kontexter har på mediekulturen inom vilken de existerar. Vissa artefakter antar liberala positioner, andra radikala eller konservativa positioner. Artefakterna uttrycker alltså inte nödvändigtvis en hegemonisk ideologi och det existerar inte heller en enda stabil, enad och dominant ideologi. Däremot verkar Kellner se att den vite, västerländske, heterosexuelle medel- eller överklassmannens ideologi ges företräde. Han menar att de styrande gruppernas dominans underlättas av förvrängning, mystifiering och maskering av ideologi. Kellner förespråkar att kritiska kulturstudier i sin analys bör utgå från vissa värden som styrs av parametrar som klass, kön, ras och sexualitet och som hör hemma i mothegemoniska

ideologier. Man bör också läsa en medietext mothårs, det vill säga, man bör i hegemoniska texter även leta efter mothegegoniska inslag och vice versa (Kellner, 1995).

Hegemoni i Guldbaggevinnare – tre filmanalyser

Jag har i tidigare avsnitt delat in de med högst kvalitetspoäng eller en guldbagge för bästa film tilldelade filmerna i tre olika tidsperioder som var och en för sig kännetecknas av specifika förhållningssätt gentemot en kollektivistisk ideologi och det svenska folkhemmet. Genom att utföra analyser på tre filmer, en från vardera tidsperioden, vill jag exemplifiera hur svensk film kan ge uttryck för hegemoni alternativt mothegegoni. De tre filmer jag tänker analysera är *En kärlekshistoria* (1970) av Roy Andersson, *Pelle Erövraren* (1987) av Bille August och *Lilja 4-ever* (2002) av Lukas Moodysson.

Det är givetvis problematiskt att tala om en specifik ideologi eller hegemoni när man talar om tre filmer som har producerats över en period av 32 år. Vid tiden för *En kärlekshistoria* (1970) hade Tage Erlander precis dragit sig tillbaka. Erlander, som hade varit socialdemokratisk partiledare och statsminister i 23 år, förespråkade ”det starka Sverige” eller ”det starka samhället” och det värdefulla i en ständigt expanderande offentlig sektor. Då människor får det bättre kräver de också mer. I 1968 års val fick socialdemokraterna mer än 50 % av rösterna och min hypotes är att den socialdemokratiska hegemonin och dess ideologi vid tiden för *En kärlekshistoria* var stark och genomsyrade det svenska samhället.

Under 1980-talet rådde högkonjunktur i Sverige. Socialdemokraterna hade förlorat valen 1976 och 1979 men vann 1982 och igen 1985. Det fanns en del motsättningar mellan näringslivet och de som förespråkade och utövade socialdemokraternas politik. Samtidigt engagerade sig Olof Palme (statsminister 1969-1976 och 1982-1986) mycket mot orättvisor i utvecklingsländer. Under Palmes tid som socialdemokratisk partiledare och statsminister drevs det även igenom en rad reformer. Min hypotes är att det vid tiden för *Pelle Erövraren* (1987) rådde ett genomgående samtycke för socialdemokratisk hegemoni och ideologi. De motsättningar som fanns överglänstes av de goda tiderna ända tills Palme mördades 1986.

1990-talet präglades mycket av den ekonomiska kris som inledde decenniet och de åtgärder som följde. Efter att ha förlorat valet 1991 vann socialdemokraterna åter igen makten 1994 och behöll den till 2006. Min hypotes är att *Lilja 4-ever* (2002) producerades under en tid då förtroendet till den socialdemokratiska välfärdsstaten har börjat bli naggat i kanten. Besparingar har lett till en viss nedmontering av välfärdsstaten och intresset för politik i traditionell mening verkar befinna sig i en kris. Den era som Göran Persson stod för i

socialdemokratins och Sveriges historia verkar mera ha varit förknippad med Perssons och socialdemokraternas förmåga att regera än om det faktiska politiska och ideologiska innehållet.

En kärlekshistoria (1970 – Roy Andersson)

En kärlekshistoria handlar om de två tonåringarna Pär och Annika och deras familjer. Pär jobbar på sin fars verkstad medan Annika kommer från en borgerlig medelklassmiljö och bor inne i Stockholm. Pär hänger med sitt mopedgäng och Annika drar omkring med sina tjejkompisar och de spanar på varandra och gör trevande försök att närma sig varandra. De förälskar sig och blir till slut tillsammans. Samtidigt skildrar filmen de liv som föräldrarna och deras generation lever och hur ensamheten och hopplösheten hela tiden lurar runt hörnet. I synnerhet de båda ungdomarnas fäder verkar djupt bittra och besvikna på det liv som ”det nya Sverige” har gett dem. Pär och Annika påverkas av vuxenvärldens problem men är lyckliga och bekymmerslösa tillsammans. Filmen kulminerar i en kräftskiva där de båda familjerna för första gången träffas och den kollision som hotar då människor från olika samhällsskikt strålar samman. Annikas far, försäljaren John, får ett slags sammanbrott och irrar rasande ut i skogen. När de andra männen på festen ger sig ut på nattfiske inser de att John är borta och börjar leta efter honom. Paniken växer men vänds till en antiklimax när de inser att John själv deltar i sökandet. De lommar snopna tillbaka till sommarstugan medan Pär och Annika, som varit för sig själva under kvällen, oförstående ser på.

Tema

Kärlekshistorien mellan Pär och Annika är hela tiden i förgrunden men det är tydligt att Andersson vill skildra den mot bakgrund av den tidens välfärdssverige. Själva kärlekshistorien i sig är ganska konventionell på samma tema som Shakespeares Romeo och Julia. Ungdomarnas fäder, den ene verkstadsinnehavare och den andre kylskåpsförsäljare, ogillar varandras sociala och professionella bakgrund och speciellt John tycker att Pär är olämpligt sällskap för Annika. De gör dock inga aktiva försök att förbjuda Pär och Annika att träffas. Tvärtom så bjuds Annika till Pers föräldrars sommarstuga, platsen för den ödesdigra kräftskivan i filmens sista del. Filmen kan ses som ett slags klasskamp inom samma klass, medelklassen. Lasse, Pärns far, kommer från arbetarklassbakgrund men har jobbat sig upp och driver nu sin egen verkstad. John, Annikas far, är renodlad medelklass med en önskan att

klättra högre. Han är dock bitter eftersom hans jakt på pengar och status har gett dålig utdelning. De båda föraktar varandra. Lasse tycker John är en skrävlande streber och John anser att Lasse är en simpel torpare utan bildning. Samtidigt känner de båda bitterhet över ett liv fyllt av olönsamt slit. Speciellt John mäter framgång i form av pengar och hans känsla av misslyckande späds på ytterligare när hans fru, Elsa, beklagar sig över bristen på nya statussymboler. John, till Annika: *"Där inne ligger din mor och är fattig. Och jag är en skit"*. Elsa, till Annika: *"Jag känner mig inte riktigt glad. Det blir nog bättre när vi får en ny våning"*. Förhållandet mellan Annikas föräldrar präglas av kyla och distansering. Över huvud taget är ensamhet ett genomgående tema i filmen. Alla är ensamma och längtar efter samhörighet och känslan av att passa in i ett sammanhang. I filmens inledning säger Pär farfar då familjen besöker honom på ett sjukhem: *"Dagens tillvaro är inte konstruerad för ensamma människor. Det är inte lika för alla människor"*. På samma sjukhem besöker Annikas familj Annikas moster Eva som till synes verkar återhämta sig från en depression eller ett nervöst sammanbrott. Eva lever ensam och ser det som ett misslyckande att inte vara gift och har ett destruktivt förhållande med Lennart som på kräftsdivan slår henne inför alla gäster. Offentlig förnedring drabbar även Pär då han får stryk av en större kille inför sin flickvän och sina kompisar som bara tittar på och han ger sig av ensam. Även John och Lasse känner sig ensamma i sina betungande och otacksamma roller som familjeförsörjare. Elsa, den borgerliga och besvikna hemmafrun, är ensam i sin tillvaro och omgiven av cigarettrök drömmer hon sig bort till Spanien. De enda i filmen som framstår som lyckliga är ungdomarna och det är enbart gentemot dem som de vuxna visar äkta och uppriktig ömhet. Kommunikationen sinsemellan de vuxna liksom den kollektiva gemenskapen tycks ha havererat.

Stil

Roy Anderssons senaste två filmer *Du levande* (2007) och *Sånger från andra våningen* (2000) präglas stilistiskt av en estetik som är mycket typisk för Andersson och som har väldigt lite gemensamt med konventionellt filmmakeri. Regissören använder sig i de här filmerna nästan uteslutande av amatörskådespelare vilket tillsammans med ett minimalistiskt kameraarbete och en minutiöst och rigoröst utarbetad scenografi leder till en känsla av att det är en serie målningar snarare än en film man betraktar. Andersson tar aktivt och bestämt avstånd från all form av realism i sin konst, för de här filmerna är konstfilmer, det råder det ingen tvekan om. *En kärlekshistoria*, Anderssons debutfilm, skiljer sig väldigt mycket från

hans senare filmer när det gäller den här aspekten. Även om filmen är löst sammansatt så följer ändå händelseförloppet en röd tråd och har en kronologisk berättarstruktur. *En kärlekshistoria* uttrycker snarare en strävan efter realism än ett avståndstagande från den. Flera av rollerna spelas av etablerade skådespelare och dialogen präglas av naturalism. Speciellt i scenerna med ungdomar får man känslan av att Andersson har strävat efter en autenticitet som närmast kan jämföras med dokumentärfilm. Samtidigt får man i betraktandet av de olika karaktärerna känslan av att Anderssons film i vissa delar är en demonstration. De vuxna karaktärerna, speciellt de båda papporna, framträder som idealtyper för att statuera olika exempel. Lasse är den trötte knegaren, John är den desillusionerade karriäristen, Elsa den olyckliga medelklasshemmafrun och Eva är den ogifta misslyckade ungmön. Ur den synvinkeln innehåller *En kärlekshistoria* ett mått av stilistisk estetik vilket den alltså har gemensamt med Anderssons senare filmer. En annan parallell till Anderssons sena verk är de komiska och tragikomiska inslagen vilket ytterligare bryter med realismen. Även i de mörkaste scenerna har regissören infogat dråpliga repliker som i sitt sammanhang blir oerhört roliga samtidigt som de understryker det tragiska i situationen. Ofta håller de vuxna karaktärerna små tal som inhöljda i ett realistiskt uttryckssätt ändå är ett slags manifesterande över vilka typer av personer de är och hur de upplever sin livssituation. Karaktärerna har kläder som jag förmodar väl representerar hur folk såg ut 1970 och filmen innehåller inga specialeffekter för att förstärka upplevelsen av specifika scener. Inte heller ljussättning eller klippning gör mycket väsen av sig och stör därmed inte filmens realistiska utseende. Detsamma kan sägas om kameraarbetet som jämfört med till exempel kameraarbetet i *Sånger från andra våningen* är väldigt rörligt men samtidigt relativt anonymt. Sammanfattningsvis kan *En kärlekshistoria* beskrivas som en stilistisk och därmed modernistisk film men med en relativt hög grad av realism. Det är viktigt att komma ihåg att modernism i det här sammanhanget, i beskrivningen av film, bör ses som en typ av estetik snarare än en tidsperiod, även om de två begreppen givetvis överlappar varandra.

***Pelle Erövraren* (1987 – Bille August)**

Det är maj, 1877. Pelle och hans far, änkemannen Lasse Karlsson, emigrerar från skånska Tomelilla till danska Bornholm för att söka arbete. Lasse är utfattig och gammal och det är först ingen som vill anställa honom men det blir till sist inhysta som tjänstehjon på ett gods. Tillvaron på gården är ett liv i misär och Pelle trakasseras av både folk på gården och av sina skolkamrater. På gården arbetar också Erik, en rebellisk svensk, som drömmer om Amerika

och om att bli en fri man. Han och Pelle bestämmer att om två år, då Eriks kontrakt löper ut, då ska de emigrera till Amerika. Den stolte Lasse märker sårad hur åldern börjar komma ikapp honom och han längtar efter en hustru och ett eget hem så att han kan få en lycklig ålderdom. Han träffar madam Olsen vars man har varit försvunnen på sjön i över ett år. De båda bestämmer sig för att slå sig ihop så att Lasse och Pelle får ett hem och madam Olsen får en efterlängtd karl i huset. Men precis när de ska till och gifta sig så återvänder madam Olsens make från sjön och Lasses planer på en lycklig ålderdom går i stöpet. På gården arbetar också pigan Anna, också hon från Sverige, som blir med barn med Nils, en ung man från en fin familj. Eftersom äktenskap är otänkbart håller de graviditeten hemlig och tar sedan livet av det nyfödda barnet. Anna tar på sig skulden och hamnar i fängelse medan Nils, besatt av sorg, omkommer i en våghalsig räddningsaktion. Erik, som är den ende som vågar stå upp mot tyranniet, trakasseras mer och mer av förvaltaren. En dag är måttet rågat och Erik, beväpnad med en lie, går för att en gång för alla göra slut på förtrycket och sin plågoande. De övriga tjänstehjonen ser upp till Erik och sluter upp bakom honom. Men Erik slås medvetlös av brunnsstenen och förlorar sansen och med honom försvinner möjligheten till uppror. Godsägare Kongstrup och hans fru lever i ett barnlöst och kärlekslöst äktenskap. Kongstrup har barn över hela ön och frun är alkoholiserad och jämrar sig nätterna igenom. När Kongstrup förför fru Kongstrups systerdotter är dock måttet rågat för hustrun som en natt nästintill kastrerar den otrogne godsägaren med en kniv. Kongstrup överlever dock. Fru Kongstrup fattar tycke för Pelle och vill till Lasses stora lycka och stolthet att Pelle ska bli den nye lantbrukseleven på gården, ett stort steg uppåt på klasstegen. Pelle, som har insett vilket förtryck han och de andra tjänstehjonen lever under, vägrar dock. Han har bestämt sig. Han ska ut och erövra världen som en fri man, med eller utan Erik eller sin far. Filmen slutar med att Lasse och Pelle skiljs åt då Pelle ger sig av från gården medan Lasse väljer att stanna kvar.

Tema

Pelle Erövraren är en film om livet innan det moderna samhällets framväxt.

Industrialiseringen och moderniseringen kom sent till Sverige och en stor del av befolkningen levde i extrem fattigdom vilket föranledde att en stor del av befolkningen emigrerade. Filmen skildrar det elände och den misär som de fattiga tjänstehjonen tvingades utstå i sin vardag. De kontrakt de slöt med godsägarna var rena rama slaverikontrakten och det kunde till och med vara brottsligt att olovligen lämna sin arbetsgivare. Det genomgående temat i filmen är hur

alla är i behov av respekt och frihet. När Pelle växer upp ser han hur hans far hunsas av överheten. När de är ensamma lovar Lasse vitt och brett att han ska sätta ner foten men när det väl kommer till kritan är han rädd för att förlora den lilla trygghet han har. Pelle ser istället upp till Erik som inte står ut med förnedringen. När de talar om Amerika frågar Pelle om han inte är rädd för att fly. ”Fly? Nej, jag vill bli en fri man”, svarar Erik och han lovar att ta Pelle med sig till Amerika och ut i den stora vida världen. Lasse som börjar bli gammal minns sin ungdom och den tid då hans person förde respekt med sig. Han längtar efter ett hem, något eget som kan ge en känsla av frihet. Fru Kongstrup vill ha respekt av sin bedragande man som har blivit godsägare genom ingifte. Hon älskar honom dock djupt och kan inte göra sig fri från honom utan dövar istället smärtan med sprit. Till slut ser hon ingen annan utväg än att skära mandomen av honom. Nils och Anna som kommer från olika samhällsklasser vill bli fria att få leva tillsammans men förmår inte stå upp mot Nils far och allt slutar i tragedi. Filmen skildrar hur överheten, representerad av godsägaren (med förvaltaren som verkställande tyrann) och även av prästen och till viss del av skolläraren, håller de fattiga tjänstehjonen i ett skruvstäd. Överhetens förtryck upplevs som förfärligt men konsekvenserna av att göra uppror mot förtrycket skrämmer de förtryckta ännu mer. Eftersom de är så fatiga är de beredda att göra nästan vad som helst för pengar. När Pelle får behålla växeln efter att ha gått ett ärende åt fru Kongstrup ligger han och beundrar myntet när hans vän Rud kommer förbi. Rud är beredd att låta Pelle piska honom hundra gånger med ett knippe brännässlor om Pelle ger honom myntet. Pelle går med på erbjudandet och börjar ursinnigt piska Rud. ”Du slår så hårt”, jämrar sig Rud och Pelle står inte ut med att fullfölja misshandeln utan ger Rud myntet och springer från platsen. Rud lägger sig ner i ett vattenbryn och tittar hänförd på sin femtioöring. Det genomgående temat i filmen är hur de som har mycket förtrycker de som inte har någonting alls och hur de fattiga slåss sinsemellan om smulorna som blir över och hur fattigdom och ofrihet resulterar i att de fattiga tar ut sin frustration på varandra.

Stil

Pelle Erövraren är en klassiskt berättad film. Det är inga modernistiskt stilistiska grepp som drar publikens uppmärksamhet till sig från handlingen. Till skillnad från *En kärlekshistoria* som strävade efter ett slags dokumentär realism strävar *Pelle Erövraren* efter en konventionell filmisk realism. Publiken är hela tiden medveten om att det är en film den betraktar och inte en dokumentär. Men samtidigt innebär den här illusionistiska formen av realism att publiken identifierar sig med karaktärerna och upplever att det som pågår i filmen är högst trovärdigt

och att det mycket väl skulle ha kunnat gå till på det viset i verkligheten. Filmen är ett slags historiskt dokument över en svunnen tid då förhållandena för arbetarklassen var mycket värre än vid tidpunkten för filmens tillkomst. Det innebär att det är viktigt att kläder, farkoster, verktyg och föremål som används är överensstämmande med hur de faktiskt såg ut och var konstruerade på 1870-talet, den tid då filmen utspelar sig. Vi ser inga spår av modernistiskt filmmakeri som vi kunde se exempel på i *En kärlekshistoria* och det kanske inte är en slump att *Pelle Erövraren* inte bara vann en Guldbagge utan också en Oscar som bästa utländska film och att Max von Sydow (Lasse) blev nominerad till ytterligare en Oscar för sina skådespelarinsatser (von Sydow vann dessutom en Guldbagge för bästa manliga huvudroll). *Pelle Erövraren* är en mycket gripande och mycket välregisserad och välspelad melodramatisk historia, vilket alltid har varit ett lyckat framgångsrecept i Hollywood.

Lilja 4-ever (2002 – Lukas Moodysson)

16-åriga Lilja bor i en förfallen del av en rysk stad. Hon och hennes mamma ska flytta ifrån misären och tristessen till USA tillsammans med mammans nya kille. Men när det är dags att åka säger mamman att hon och killen ska åka i förväg och de lämnar Lilja ensam kvar i lägenheten. Senare kommer Liljas moster och kör ut Lilja från lägenheten och tvingar henne att bo i en mindre och totalt nedsliten lägenhet. Senare kommer det fram att mostern själv har flyttat in i Liljas gamla hem. Lilja blir vän med den två år yngre Volodja och tillsammans med andra kompisar sniffar de lim och festar. Volodja lever praktiskt taget på gatan och sover för det mesta över hos Lilja. Snart börjar pengarna som Liljas mamma lämnade efter sig ta slut och Lilja blir mer och mer desperat. En tjejkompis till henne prostituerar sig för att skaffa pengar och när hennes föräldrar hittar pengarna säger hon att det är Lilja som har sålt sex. Lilja får rykte om sig att vara hora och blir utstött och hånad i skolan. Den ende vän hon har kvar är Volodja. När Lilja sen får höra från socialtjänsten att hennes mamma har skrivit från USA och avsagt sig vårdnaden av sin dotter ger hon upp och prostituerar sig för att få pengar till mat. En kväll tvingar sig några killar från hennes gamla kompisgäng sig in i hennes lägenhet och våldtar Lilja och ger Volodja stryk. De båda försöker fly tillvaron genom att sniffa mer lim och att fantisera om hur det skulle vara om Lilja var Britney Spears istället. Lilja träffar sedan Andrej som verkar vara perfekt. Han har fin bil, jobb i Sverige och är jättesnäll mot Lilja. Han säger att han kan ordna arbete till Lilja i Sverige och hon beslutar sig för att flytta dit med honom. Lilja åker själv eftersom Sergej måste ”hälsa på sin sjuka farmor” innan han åker. Väl i Sverige blir Lilja inlåst av hallicken Witek som låter svenska

män utnyttja Lilja som sexslav. När Lilja försöker fly misshandlar Witek henne. Volodja, som har begått självmord hemma i Ryssland, uppenbarar sig som en ängel för Lilja. Slutligen lyckas Lilja fly men ser ingen annan utväg än att ta sitt eget liv genom att hoppa från en bro. Sedan återförenas Lilja och Volodja i himlen som änglar.

Tema

Man kan fråga sig varför jag väljer att fokusera på en film med ryska karaktärer och som till största del utspelar sig i dagens ryska samhälle i en uppsats om hur det svenska samhället avspeglas i svensk film. Jag menar att Moodyssons film är ett exempel på hur svensk film kan försöka spegla att allt hänger samman. Ryssland efter kommunismens fall har kollapsat och skapar fattigdom och desperation och Lilja tvingas till prostitution och luras slutligen till Sverige i hopp om ett bättre liv. Moodysson skildrar hur svenska män är delaktiga i förgörandet av en människa men också att sexköparna ofta är ”vanliga” män. Sexhandeln är alltså en integrerad del i det svenska samhället och det svenska folkhemmet. Filmen vill öppna våra ögon för det faktum att det elände som drabbar människor i andra länder även förföljer dem i vårt land och att sexhandeln är en del i ett globalt sammanhang där också Sverige ingår. Det solidariska folkhemmet fungerar uteslutande och avskärmande mot dem som försöker ta sig in. Filmen är pessimistisk när det gäller de möjligheter som fattiga och utsatta människor har att ta sig ur misären och starta ett annat och bättre liv på en annan plats. Drömmen om Amerika och Britney Spears är och förblir en illusion. Istället låter Moodysson Lilja fästa sitt hopp till religionen och livet efter detta. Lilja har en liten tavla med änglar som ett slags beskyddare och det är först när hon och Volodja dör och blir änglar som de till slut undkommer allt hemskt i den här världen och får lov att vara barn och lyckliga. I dagens samhälle, både i och utanför Sverige, har solidariteten försvunnit. Vare sig det är i ett postkommunistiskt Ryssland eller i ett socialdemokratiskt Sverige. Och det är alltid barnen som drabbas värst då vuxna i sin jakt på pengar och materiell lycka inte bara vänder dem ryggen utan också utnyttjar dem.

Stil

Lilja 4-ever har en i det närmaste dokumentär stil vilket blir allt vanligare i dagens fiktionsfilm. Det som skiljer den realism som den dokumentära stilen visar prov på från den realism som traditionellt berättad film ger uttryck för är att en film som *Lilja 4-ever* hämtar

sin realistiska estetik från nyhetsreportaget och dokumentärfilmen medan en film som *Pelle Erövraren* syftar till att störa publiken så lite som möjligt. Den största skillnaden ligger i att estetiken i *Lilja 4-ever* väldigt lite liknar den verklighet som vi själva upplever. Den ryckighet som en handhållen kamera åstadkommer, det korniga fotot eller blekt återgivna färger representerar inte verkligheten på det sätt som det mänskliga ögat registrerar den. Ur den synvinkeln är en film som *Pelle Erövraren* estetiskt sett mer realistisk än *Lilja 4-ever*. Men efter att ha sett nyhetsreportage, dokumentärer och dokusåpor som använder sig av enklare utrustning för att smidigt kunna vara på plats ”där det händer, när det händer” identifierar publiken verklighet och realism med sämre ljud- och bildkvalitet än med ett filmspråk som snarare är inriktat på att återge det känslomässiga intrycket. Det här är ett stilistiskt grepp som har blivit allt vanligare i och med den danska Dogmarörelsens genombrott på 1990-talet, dokumentärfilmaren Michael Moores framgångar samt enstaka filmer som *The Blair Witch Project* (1999 – Daniel Myrick och Eduardo Sánchez). Dagens filmpublik är alltså väl förtrogen med den här typen av estetik på vita duken och jag vill mena att den oftast värderar graden av autenticitet högre när en film ser ut på det här sättet. Samtliga filmer som Lukas Moodysson har regisserat kan sägas vara gjorda i en stil med den här typen av estetik. Moodysson blandar också realism med icke-realistiska inslag som scenerna med Volodja och sedan också *Lilja* som änglar. Filmen innehåller också ett par scener där slow motion används som specialeffekt för att, liksom användandet av rock- och technomusik, för att förstärka den avsedda effekten. Den här blandningen av realistiska och icke-realistiska element, skildringen av Sverige som del i ett globalt sammanhang och den pessimistiska synen på det moderna samhället och hoppet till religionen gör att man skulle kunna beskriva *Lilja 4ever* som en senmodern film som skildrar ett senmodernt samhälle.

Diskussion

Ann-Kristin Wallengren diskuterade hur den tidiga svenska ljudfilmen ofta producerade så kallad agrarromantik men att detta ändrades i och med 1960-talet och framväxten av det moderna, svenska folkhemmet. *En kärlekshistoria* utspelar sig både i Stockholm och på landet. Här representerar landsbygden det förgångna. Pärns familj har ett litet sommartorp som troligtvis har funnits i släkten under flera generationer. Kanske har Lasses far eller farfar varit torpare. Nu är torpet en idyllisk sommarstuga för stadsfolket och landsbygden är något man besöker för att koppla av från storstadens stress. Det är också på landet som spänningarna mellan de båda familjerna brister och gästerna på kräftsivan tror ett tag att John har gått ner

sig i sjön. Landsbygden framstår här som något okuvligt, en plats som inte gör någon skillnad på folk och folk. Ur den synvinkeln är *En kärlekshistoria* en film med en mothegegonisk ideologi. Den kritiserar det moderna samhällets rationalitet och materiella besatthet. *Pelle Erövraren* är på många sätt en tragisk historia men den skildrar dock det lantliga 1800-tals-Bornholm som en underskön plats. Här målas bilden av det förmoderna som något förtryckande och det är istället mot Amerika och den nya världen, det moderna, som längtan riktas mot. Under förmodern tid tillhörde naturen och vad den gav överheten, nu tillhör den oss alla. Ur den synvinkeln ger *Pelle Erövraren* uttryck för en hegemonisk ideologi, den vill fokusera på hur förtryckande livet på landsbygden var förr i tiden istället för att fokusera på samtiden. I *Lilja 4-ever* ser vi ingen landsbygd över huvud taget. Men det maktspel som ryms i motsättningarna mellan stad och land finns också i *Lilja 4-ever* i en mycket tydlig form, nämligen i motsättningarna mellan de som har allt och de som inte har någonting alls. Det är nästan som att man tror att det inte finns någon lantlig natur i Liljas värld, bara grå betong. Wallengren talar också om kollektiv instängdhet som ett återkommande tema i ny svensk film. Om vi betraktar de tre filmerna som jag har analyserat i den här uppsatsen kan man säga att *En kärlekshistoria* är ett slags kritik mot hur det svenska folkhemmet har blivit, en besviken smocka mot kollektivet i vilket människor istället för att värna varandra bara bryr sig om materiella ting och status. Filmen menar att strävan efter statussymboler leder till alienation och ensamhet medan kärlek och samvaro med andra människor leder till lycka. Filmen förespråkar kollektivistiskt tänkande samtidigt som den kritiserar den svenska medelklassen vilken har vuxit fram mycket tack vare den socialdemokratiska hegemonin. Andersson vill inte ha mindre kollektivism – han vill ha *mer* kollektivism. I *Pelle Erövraren* vill Bille August skildra hur de förtryckta tjänstehjonerna på 1800-talets landsbygd var i behov av en kollektiv handling, en revolution. Samtidigt är det de mest utpräglade individualisterna, Pelle och Erik, som får något utträttat i filmen. Filmen är en hyllning till det moderna samhällets framväxt som sopade bort det gamla ojämlika agrarsamhället. På så sätt uttrycker filmen samtycke till sin samtids hegemoni. I *Lilja 4-ever* kan man se hur den kollektiva instängdheten som Wallengren talar om i själva verket också fungerar uteslutande. Den rika världen exploaterar den fattiga världen och dess invånare men vill inte se vilka konsekvenser det här har för dem som drabbas. Lilja drömmer om Sverige men släpps inte in i kollektivet när hon kommer hit. Alla i hennes omgivning verkar totalt likgiltiga för hennes öde. Olof Hedling skriver i sin essä ”Om *Lilja 4-ever* – en svensk film” att filmen ger uttryck för en hegemonisk ideologi eftersom den i sitt fördömande av sex- och slavhandel håller med om politiken som den sittande regeringen för (O. Hedling, 2004). Mariah Larsson menar att

Moodysson i sin önskan att vara subversiv blev hyllad av socialdemokrater som även de ville vara subversiva fast regissören i själva verket hade för avsikt att ”störta” samma socialdemokrater (Larsson, 2006). Att vara emot sex- och slavhandling är inget konstigt, det är säkert mycket få regeringar, om ens någon, som tycker annorlunda i den frågan. Men att påstå att filmen därmed ger uttryck för socialdemokratisk hegemoni är att förenkla saken. Filmen är, som jag ser det, en attack på det samhälle som officiellt fördömer och bekämpar den här sortens brottslighet men samtidigt inte gör tillräckligt för dem som drabbas eller åt de orsaker som driver människor till prostitution. Därför är filmen mothegegonisk, ur den här synvinkeln. Hedling menar också att filmen är hegemonisk eftersom den är antikommersiell. Därmed, menar Hedling, är den också elitistisk eftersom den stora massan inte attraheras av den (O. Hedling, 2006). Men att den inte attraherade den stora massan beror inte, som Hedling tycks tro, på att den ger uttryck för en hegemonisk ideologi utan troligtvis på att den är en obehaglig upplevelse och inte den må bra-film som publiken gärna ser på bio. Kellner menade ju att man måste hålla en balans mellan publik tillvänd kultur och finkultur och genom att avfärda svårsmälta uttryck som elitistiska så riskerar man att förlora de mer modernistiska infallsvinklarnas potential till att bidra till förändring. *Lilja 4-ever* är ett exempel på det här. Filmen är, enligt vissa, hegemonisk i meningen ”politiskt korrekt”, men samtidigt antikommersiell och med en motvilja att behaga, vilket gör den till en mothegegonisk film som inte väjer undan eller kompromissar. Filmen är inte vacker på något sätt, varken tematiskt eller visuellt. *En kärlekshistoria* och *Pelle Erövraren* är båda en fröjd för ögat (det är den mycket skicklige filmfotografen Jörgen Persson som står för fotot i båda filmerna) och är, ur den synvinkeln, inte lika subversiva som *Lilja 4-ever*. Frankfurtskolan menade ju att en film som inte utmanar gällande normer och konventioner aldrig kan vara något annat än ett uttrycksmedel för en borgerlig ideologi. En film som alltså medvetet presenteras på ett sätt som är krävande, och kanske till och med stötande, för publiken är alltså mindre borgerlig och mer radikal – och därmed mothegegonisk – än en film som, trots ett samhällskritiskt innehåll, följer de filmiska konventioner och traditionella narrativ som publiken är vana vid att se och gärna ser igen på vita duken. Både *Pelle Erövraren* och *En kärlekshistoria* är var och en på sitt sätt ganska traditionella historier, även om Roy Anderssons film ger en tydlig försmak av det modernistiska berättarsätt och visuella bildspråk som han senare skulle renodla. Samtidigt kan Anderssons film ses som ett perfekt exempel på masskultur med potential att förändra, något som till exempel Walter Benjamin var positiv till.

Om man jämför de tre behandlade filmerna kan man säga att *Lilja 4-ever* är en film som ifrågasätter den socialdemokratiska hegemonins otillräcklighet och ihåliga välvilja. *Pelle*

Erövraren är i sin avsaknad av samtidsskildring en hyllning eller åtminstone i besittning av en likgiltig inställning till 1980-talets nordiska blandekonomiska modell. Samtidigt kan man se den som en längtan till att berätta en historia om en tid då livet stod på spel, en nostalgisk djupdykning i historien då samtiden erbjöd allt för lite inspiration. *En kärlekshistoria*, slutligen, visar hur den svenska modellen visserligen har lett till en förbättring av arbetarklassens materiella standard och uppgående i den expanderande medelklassen. Samtidigt är filmen en skarp kritik mot kapitalismen som drivkraft och hur jakten på materiell och symbolisk status driver medelklassen till alienation. Vad det gäller spänningen mellan kollektivism och individualism anser jag att man kan se klara skillnader mellan de tre filmerna. Anderssons film propagerar för mer kollektivism medan Augusts film visar i skildringen av Erik och Pelle på nödvändigheten av individualister men att de är förlorade utan kollektivets uppbackning. Lilja är dock totalt utlämnad till sig själv i en tillvaro då de kollektiva och sociala stödmekanismerna har havererat totalt. Hon, liksom Volodja, utför till slut den ultimata individualistiska handlingen, nämligen självmord, för att bryta det förtryck och lidande hon utsätts för. Filmerna har alltså utvecklats från att ge uttryck för en kollektivistisk men kritisk ideologi till en kollektivistisk men inte så kritisk ideologi till slutligen en individualistisk och kritisk ideologi. Lilja utsätts konstant för de gruppträckets mekanismer som Erik Hedling talar om. Hon blir utstött av sitt kompisgäng i Ryssland som falskeligen anklagar henne för att vara hora innan hon faktiskt har tvingats till prostitution. Senare, i klorna på Witek och de svenska torskarna, upprätthålls gruppträcket med våld och sexuella övergrepp. Även i *En kärlekshistoria* kan vi se exempel på gruppträckets mekanismer men i Anderssons film är det snarare ett resultat av rädslan för att bli utanför och att kanalisera den rädslan genom att mobba någon annan, som till exempel när en svartsjuk kille ger Pär stryk inför Annika och Pär's kompisar som inte vågar ingripa för rädslan att själva bli offentligt förödmjukade. De grupper som förtrycker Lilja visar däremot upp en total likgiltighet för Lilja som människa. För Witek är hon en handelsvara, en affärsidé, och ingenting annat.

Douglas Kellner beskriver hur man måste söka efter mothegegoniska drag i en hegemonisk film och vice versa. Det är alltid svårt att identifiera vilken hegemoni som en film ger uttryck för och vilken ideologi som är dominerande i ett samhälle. Kellner menar dock att den vite, västerländske, heterosexuelle medel- och överklassmannen är den som privilegieras mest. Jag har visat hur jag identifierar *Pelle Erövraren* som hegemonisk i det att den implicit hyllar det svenska 1980-talets samhällssystem samt att jag identifierar *En kärlekshistoria* och *Lilja 4-ever* som, till största del, mothegegoniska filmer eftersom de kritiserar den samtid

som de skildrar. Men kan man hitta mothegegoniska respektive hegemoniska drag i de här filmerna? I *Pelle Erövraren* skildras hur överheten förtrycker tjänstehjonen. De är en historisk film, en berättelse om fröet till den ideologi som skulle leda till den socialdemokratiska hegemonin. Prästen och förvaltarna är historiens stora skurkar. Men samtidigt är godsägaren och hans fru ganska snälla mot Pelle och erbjuder honom till och med att få bli lantbrukselev på godset. På så sätt, att de rikaste inte är de mest elaka, ger filmen uttryck för ett mothegegoniskt drag. Man kan också se de invandrande svenskarna som en metafor för det moderna samhällets invandrare och som en påminnelse om att även vi har varit utstötta och bespottade en gång i tiden. I *Lilja 4-ever* framställs Witek som en stereotypisk öststatsman. Han är kriminell, känslökall och kör Mercedes. Det är ett hegemoniskt drag i filmen. *En kärlekshistoria* kan kritiseras för att fokusera för ensidigt på män och deras situation. Kvinnorna har visserligen inte direkt undanskymda roller men det är trots allt tvekampen mellan Lasse och John som, rent ideologiskt, står i centrum.

Avslutning

Frågeställningen löd: går det att spåra några trender i uttryck av ideologi och hegemoni i studiet av *En kärlekshistoria* (1970 – Roy Andersson), *Pelle Erövraren* (1987 – Bille August) och *Lilja 4-ever* (2004 – Lukas Moodysson)? Svaret är både ja och nej. De svenska guldbaggevännarna tyder på att det finns ett intresse bland dagens svenska filmmakare att skildra och kritisera sin samtid i större utsträckning än vad 1980-talets regissörer gjorde, något som dagens film verkar ha gemensamt med 1960- och 1970-talsfilmen. Det som är svårt att säga är vilken hegemoni eller ideologi som kritiseras, något som illustreras av det faktum att en person som Olof Hedling är lika övertygad om *Lilja 4-evers* hegemoniska karaktär som jag är övertygad av dess mothegegoniska karaktär. Det är alltså frågan om en högst subjektiv värdering. Jag menar ändå att jag har visat att bara för att en film är politisk korrekt i den meningen att den överensstämmer med en regerings politik så betyder det inte att den är hegemonisk.

Litteraturförteckning

- Allen, Richard, *Projecting Illusion – Film Spectatorship and the Impression of Reality*, New York: Cambridge University Press, 1995
- Baudrillard, Jean, *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994
- Esping, Ingrid, ”*Terrorister – en film om dom dömda*. Subjektiva upplevelser av våld och orätt efter Göteborgskravallerna”, *Solskenslandet – svensk film på 2000-talet*, s. 221-244, red. Erik Hedling och Ann-Kristin Wallengren, Stockholm: Atlantis, 2006
- Gustafsson, Tommy, ”Ett steg på vägen mot en ny jämlikhet? Könrelationer och stereotyper i ung svensk ungdomsfilm på 2000-talet”, *Solskenslandet – svensk film på 2000-talet*, s. 171-193, red. Erik Hedling och Ann-Kristin Wallengren, Stockholm: Atlantis, 2006
- Hedling, Erik, ”Gruppsyckets tragik – om skildringen av kollektiva mekanismer i moderna svenska blockbusters”, *Solskenslandet – svensk film på 2000-talet*, s. 303-333, red. Erik Hedling och Ann-Kristin Wallengren, Stockholm: Atlantis, 2006
- Hedling, Olof, ”Om *Lilja 4-ever* – en svensk film”, *Från Eden till damavdelningen – En vänbok till Christina Sjöblad*, s. 323-334, red. Bibi Jonsson, Karin Nykvist och Birthe Sjöberg, Lund: Absalon, 2004
- Kellner, Douglas, *Media Culture – Culture studies, identity and politics between the modern and the postmodern*, New York: Routledge, 1995
- Larsson, Maria, ”Om kön, sexualitet och moral i *Ett hål i mitt hjärta*”, *Solskenslandet – svensk film på 2000-talet*, s. 245-266, red. Erik Hedling och Ann-Kristin Wallengren, Stockholm: Atlantis, 2006
- Sharrock, Wes W., Hughes, John A. & Martin, Peter J., *Understanding Modern Sociology*, London: SAGE, 2003
- Wallengren, Ann-Kristin, ”Kultur och okultur – bilden av landsbygdens folk”, *Solskenslandet – svensk film på 2000-talet*, s. 51-79, red. Erik Hedling och Ann-Kristin Wallengren, Stockholm: Atlantis, 2006

Filmförteckning

En kärlekshistoria, Europafilm, Sverige, 1970, Producent: Ejnar Gunnerholm, Regi: Roy Andersson, Manus: Roy Andersson, Foto: Jörgen Persson, Klippning: Kalle Boman, Musik: Björn Isfält, Rollista: Ann-Sofie Kylin "Annika", Rolf Sohlman "Pär", Anita Lindblom "Eva", Bertil Norström "John", Lennart Tellfelt "Lasse", Margreth Weivers "Elsa", Maud Backéus "Gunhild", Gunnar Ossiander "farfar Gunnar", Lennart Tollén "Lennart", Björn Andréén "Pärs kompis", Lisbeht Tammeleht "Annikas kompis"

Pelle Erövraren, Per Holst Filmproduktion ApS, Svensk Filmindustri, Svenska Filminstitutet, Det Danske Filminstitut, Specialarbejderforbundet i Danmark, Danmark, Sverige, 1987, Producent: Lars Kolvig, Peter Poulsen, Claes Kastholm Hansen, Katinka Faragó, Klas Olofsson, Regi: Bille August, Manus: Bille August, Per Olov Enquist, Bjarne Reuter, Janus Billeskov Jansen, Förlaga: Pelle erobreren, del 1 (roman), Författare: Martin Andersen Nexø, Foto: Jörgen Persson, Klippning: Janus Billeskov Jansen, Musik: Stefan Nilsson, Rollista: Pelle Hvenegaard "Pelle", Max von Sydow "Lasse Karlsson", Erik Paaske "förvaltaren", Björn Granath "Erik", Astrid Vilaume "fru Kongstrup", Axel Strøbye "godsägare Kongstrup", Troels Asmussen "Rud", Kristina Törnqvist "Anna", Karen Wegener "madam Olsen", Sofie Gråbøl "fröken Sine", Lars Simonsen "Nils", Buster Larsen "Nils far", Morten Jørgensen "lantbrukseleven", John Wittig "skolläraren", Nis Bank-Mikkelsen "prästen", Lena-Pia Bernhardsson "Ruds mor", Anna Lise Hirsch Bjerrum "Karna"

Lilja 4-ever, Memfis Film, Det Danske Filminstitut, Film i Väst, Nordisk Film- och TV-fond, Svenska Filminstitutet, Sveriges Television, Zentropa Entertainments, Sverige, Danmark, 2002, Producent: Lars Jönsson, Regi: Lukas Moodysson, Manus: Lukas Moodysson, Foto: Ulf Brantås, Klippning: Michal Leszczykowski, Oleg Morgunov, Bernhard Winkler, Musik: Nathan Larson, Rollista: Oksana Akinshina "Lilja", Artiom Bogucarskij "Volodja", Ljubov Agapova "Liljas mamma", Lilija Sinkarëva "Liljas moster", Elina Benenson "Natasja", Pavel Ponomarëv "Andrej", Tomas Neumann "Witek", Tõnu Kark "Sergej", Nikolaj Bencler "Natasjas pojkvän", Tamara Solodnikova "socialsekreterare"

Bilaga 1

Hur utses guldbaggevinnaren?

Svenska Filminstitutet utser ett antal organisationer/institutioner inom filmsverige som i sin tur väljer ut två eller fyra av sina medlemmar att sitta i nomineringsjuryn. Filminstitutet kompletterar sedan juryn med ytterligare fyra personer. Ledamöterna bör se samtliga svenska biofilmer som har premiär under året. På en tidigare bestämd dag i början av påföljande år lämnar de in röstsedlar där de rangordnar tre filmer eller personer inom samtliga långfilmskategorier (förutom bästa utländska film och de båda klasserna för Särskilda insatser). Röstsedlarna räknas samman av Filminstitutet. En dryg vecka innan Guldbaggegalan får vinnarjuryn se alla de nominerade filmerna och direkt därefter sammanträder den och beslutar vilka som ska få de eftertraktade baggarna. Resultatet presenteras sedan under galakvällen.

Vinnarjuryn består av sex ledamöter och en ordförande som samtliga utses av Svenska Filminstitutet. Organisationer som deltar i den stora nomineringsjuryn samt personer verksamma inom filmbranschen har möjlighet att föreslå ledamöter till vinnarjuryn. En av ledamöterna bör komma från ett annat nordiskt land. Juryn utser Guldbaggevinnarna genom öppna diskussioner. Går besluten till omröstning har ordföranden utslagsröst.

Samma förfarande som beskrivits ovan gäller även för Bästa utländska film respektive Bästa kortfilm och Bästa dokumentärfilm, med undantaget att nomineringsgrupperna här utses direkt av Filminstitutet (utländska film) och Filminstitutets styrelse (kortfilm och dokumentärfilm). För de både senare kategorierna gäller också att nomineringsgruppen består av två personer från vardera filmfestivalen i Göteborg, Uppsala, Umeå samt Tempo dokumentärfilmsfestival i Stockholm.

Jurygruppen för Särskilda insatser utses bland deltagarna i spelfilmernas nomineringsjury av Filminstitutets styrelse. Denna jurygrupp består av högst sex personer. Organisationer som deltar i den stora nomineringsjuryn samt personer verksamma inom filmbranschen har möjlighet att föreslå vinnare till de två Särskilda insatser-kategorierna. Filminstitutet utser en ordförande i jurygruppen som har utslagsröst ifall det blir omröstning.

(<http://www.sfi.se/sfi/smpage.fwx?page=25091>, 2007-12-12)

Nominerings- och vinnarjury

Från och med utnämningarna av Guldbaggevinnarna för året 2007 utses vinnarna på ett helt nytt sätt – genom en namnkunnig sexmannajury.

Den före detta Guldbaggejuryn är numera enbart en nomineringsjury. Den består av 34 personer utsedda av filmbranschen och röstar som tidigare fram nomineringarna. Därefter kommer den nya vinnarjuryn att diskutera och besluta om vilka som kommer att belönas med en Guldbagge.

Sammansättning av nomineringsjuryn

Svenska Filminstitutet utser för varje filmår en nomineringsjury som består av två eller fyra representanter utnämnda av följande organisationer/institutioner och representerande följande yrkeskategorier:

<u>Organisation/institution</u>	<u>Yrkeskategori</u>	<u>Antal</u>
Teaterförbundet		
Fackförbundet för Scen och Media	- regissörer	2
Teaterförbundet		
Fackförbundet för Scen och Media	- skådespelare	2
Teaterförbundet		
Fackförbundet för Scen och Media	- övriga filmarbetare	2
Föreningen Sveriges Filmproducenter	- filmproducenter	4
Sveriges Dramatikerförbund	- manusförfattare	2
Föreningen Sveriges Filmfotografer	- filmfotografer	2
Föreningen Sveriges Filmklippare	- filmklippare	2
Föreningen Svenskt Filmljud	- ljudtekniker	2
Filmvetenskapliga institutionen	- filmvetare	2
Sveriges Biografägarförbund	- biografägare	4
Sveriges Filmthyrareförening	- film Distributörer	4
Sveriges Regissörer		
Fackförbundet för film, scen och media	- regissörer	2

Därutöver utser styrelsen för Svenska Filminstitutet ytterligare 4 personer att ingå i juryn.

SFI:s styrelse utser en ordförande som saknar rösträtt.

De representanter som utnämns förutsätts ha gedigen erfarenhet från professionell yrkesverksamhet inom film.

Vid utnämning av ledamöter i nomineringsjuryn bör jämn könsfördelning, geografisk spridning och jämn åldersspridning eftersträvas.

Nomineringsjuryn 2007

<u>Ledamot</u>	<u>Utsedd av</u>
Susanne Haraldsson	Sveriges Biografägareförbund
Per Mårtensson	Sveriges Biografägareförbund
Are Bengtsson	Sveriges Biografägareförbund
Eva Karin Hallerby	Sveriges Biografägareförbund
Birgit Hageby	Sveriges Dramatikerförbund
Reza Parsa	Sveriges Dramatikerförbund
Tony Forsberg	Föreningen Sveriges Filmfotografer
Ralph M Evers	Föreningen Sveriges Filmfotografer
Petra Ahlin	Föreningen Sveriges Filmklippare
Sofia Lindgren	Föreningen Sveriges Filmklippare
Lars Klettner	Föreningen Svenskt Filmljud
Klas Dykhoff	Föreningen Svenskt Filmljud
Jesper Bergom-Larsson	Föreningen Sveriges Filmproducenter
Peter Kropenin	Föreningen Sveriges Filmproducenter
Rebecka Lafrenz	Föreningen Sveriges Filmproducenter
Kristina Åberg	Föreningen Sveriges Filmproducenter
Kristina Börjeson	Sveriges Filmuthyrareförening
Zoran Slavic	Sveriges Filmuthyrareförening
Eva Svendenius	Sveriges Filmuthyrareförening
Birgitta Holmar	Sveriges Filmuthyrareförening
Malena Janson	Filmvetenskapliga institutionen
Mats Rohdin	Filmvetenskapliga institutionen
Karin Wegsjö	Sveriges Regissörer
Maria Hedman Hvidfeldt	Sveriges Regissörer

Lena Koppel	Teaterförbundet - regissörer
Jon Lindström	Teaterförbundet - regissörer
Kerstin Andersson	Teaterförbundet - skådespelare
Pia Johansson	Teaterförbundet - skådespelare
Gert Wibe	Teaterförbundet - övriga filmarbetare
Ali Boriri	Teaterförbundet - övriga filmarbetare
Lars Gillegård	Svenska Filminstitutets styrelse
Camilla Lundberg	Svenska Filminstitutets styrelse
Malena Engström	Svenska Filminstitutets styrelse
Pontus Plaenge	Svenska Filminstitutets styrelse

Vinnarjuryn 2007

<u>Ledamot</u>	<u>Utsedd av</u>
Stellan Skarsgård (skådespelare)	Svenska Filminstitutets styrelse
Katinka Faragó (producent)	Svenska Filminstitutets styrelse
Nils Petter Sundgren (filmkritiker)	Svenska Filminstitutets styrelse
Maaret Koskinen (filmvetare)	Svenska Filminstitutets styrelse
Vinca Wiedemann (bred filmkunskap)	Svenska Filminstitutets styrelse
Jonas Åkerlund (regissör)	Svenska Filminstitutets styrelse

(<http://www.sfi.se/sfi/smpage.fwx?page=17521>, 2007-12-12)

Se även artikel på www.sfi.se (<http://www.sfi.se/sfi/smpage.fwx?page=25078>, 2007-12-12) för mer information om sexmannajuryn.

Bilaga 2

Guldbaggevinnare

- 1963/64 *Tystnaden* (2,75), Ingmar Bergman
- 1964/65 *Bröllopsbesvär* (1,6), Åke Falck
- 1965/66 *Heja Roland!* (1,2), Bo Widerberg
- 1966/67 *Persona* (2,8), Ingmar Bergman
- 1967/68 *Hugo och Josefin* (1,8), Kjell Grede
- 1968/69 *Den vita sporten* (2,0), ingen officiell regissör
- 1969/70 *En kärlekshistoria* (2,8), Roy Andersson och *Misshandlingen* (2,8), Lars Lennart Forsberg
- 1970/71 *Utvandrarna* (1,4), Jan Troell
- 1971/72 *Äppelkriget* (2,2), Tage Danielsson
- 1972/73 *Viskningar och rop* (4,05), Ingmar Bergman
- 1973/74 *En handfull kärlek* (3,15), Vilgot Sjöman
- 1974/75 *Det sista äventyret* (2,61), Jan Halldoff
- 1975/76 *Släpp fångarne loss - det är vår!* (2,66), Tage Danielsson
- 1976/77 *Mannen på taket* (3,02), Bo Widerberg
- 1977/78 *Picassos äventyr* (2,83), Tage Danielsson
- 1978/79 *Ett anständigt liv* (3,45), Stefan Jarl
- 1979/80 *Mannen som blev miljonär* (1,89), Mats Arehn
- 1980/81 *Barnens ö* (3,50), Kay Pollak
- 1981/82 *Den enfaldige mördaren* (3,55), Hans Alfredson
- 1982/83 *Fanny och Alexander* (4,20), Ingmar Bergman
- 1984 *Smärtgränsen*, Agneta Elers-Jarleman
Producent: Agneta Elers-Jarleman
- 1985 *Mitt liv som hund*, Lasse Hallström
Producent: Waldemar Bergendahl

- 1986 *Offret*, Andrej Tarkovskij
Producent: Katinka Faragó
- 1987 *Pelle Erövraren*, Bille August
Producent: Per Holst
- 1988 *Vid vägen*, Max von Sydow, och *Tillbaka till Ararat*, PeÅ Holmquist, Suzanne Khardalian, Jim Downing och Göran Gunér
Producent: Bo Christensen (*Vid vägen*)
Producent: PeÅ Holmquist (*Tillbaka till Ararat*)
- 1989 *Miraklet i Valby*, Åke Sandgren
Producent: Bo Christensen
- 1990 *God afton, herr Wallenberg*, Kjell Grede
Producent: Katinka Faragó
- 1991 *Il Capitano*, Jan Troell
Producent: Jan Troell
- Nominerade:
Agnes Cecilia – en sällsam historia, Anders Grönros
Producenter: Ingrid Dalunde & Waldemar Bergendahl
Underjordens hemlighet, Clas Lindberg
Producent: Lennart Dunér
- 1992 *Änglagård*, Colin Nutley
Producenter: Lars Jönsson & Lars Dahlquist
- Nominerade:
Min store tjocke far, Kjell-Åke Andersson
Producenter: Bert Sundberg & Anders Granström
Den goda viljan, Bille August
Producent: Ingrid Dahlberg
- 1993 *Kådisbellan*, Åke Sandgren
Producent: Waldemar Bergendahl
- Nominerade:
Mannen på balkongen, Daniel Alfredson
Producent: Hans Lönnerheden
Pariserhjulet, Clas Lindberg
Producent: Lennart Dunér

- 1994 *En pizza i Jordbro*, Rainer Hartleb
Producent: Rainer Hartleb
- Nominerade:
Kalle och änglarna, Ole Bjørn Salvesen
Producent: Anders Birkeland
Pumans dotter, Ulf Hultberg och Åsa Faringer
Producent: Peter Ringgaard
- 1995 *Lust och fägring stor*, Bo Widerberg
Producent: Per Holst
- Nominerade:
En på miljonen, Måns Herngren och Hannes Holm
Producent: Waldemar Bergendahl
Pensionat Oskar, Susanne Bier
Projektledare: Stefan Baron
- 1996 *Hamsun*, Jan Troell
Producent: Erik Crone
- Nominerade:
Jägarna, Kjell Sundvall
Producenter: Joakim Hansson & Björn Carlström
Juloratoriet, Kjell-Åke Andersson
Producent: Dorothee Pinfeld
- 1997 *Tic Tac*, Daniel Alfredson
Producent: Katinka Faragó
- Nominerade:
Adam & Eva, Måns Herngren och Hannes Holm
Producent: Waldemar Bergendahl
Spring för livet, Richard Hobert
Producent: Göran Lindström
- 1998 *Fucking Åmål*, Lukas Moodysson
Producent: Lars Jönsson
- Nominerade:
Liv till varje pris, Stefan Jarl
Producent: Stefan Jarl
Veranda för en tenor, Lisa Ohlin
Producent: Anna Croneman

- 1999 *Tsatsiki, morsan och polisen*, Ella Lemhagen
Producent: Anne Ingvar
- Nominerade:
Noll tolerans, Anders Nilsson
Producent: Joakim Hansson & Björn Carlström
Tiden är en dröm del 1, Jan Lindqvist
Producenter: Klas Olofsson, Ingrid Edström, Anna-Lena Wibom
- 2000 *Sånger från andra våningen*, Roy Andersson
Producent: Lisa Alwert
- Nominerade:
Jalla! Jalla!, Josef Fares
Producent: Anna Anthony
Vingar av glas, Reza Bagher
Producent: Peter Kropénin
- 2001 *Så vit som en snö*, Jan Troell
Producent: Lars Hermann
- Nominerade:
Leva livet, Mikael Håfström
Producent: Anna Anthony
En sång för Martin, Bille August
Producenter: Lars Kolvig & Michael Obel
- 2002 *Lilja 4-ever*, Lukas Moodysson
Producent: Lars Jönsson
- Nominerade:
Alla älskar Alice, Richard Hobert
Producent: Peter Possne
Grabben i graven bredvid, Kjell Sundvall
Producenter: Börje Hansson & Charlotte Denward
- 2003 *Ondskan*, Mikael Håfström
Producenter: Hans Lönnerheden & Ingemar Leijonborg
- Nominerade:
Om jag vänder mig om, Björn Runge
Producent: Clas Gunnarsson
Elina - som om jag inte fanns, Klaus Härö
Producenter: Charlotta Denward & Anders Landström

- 2004 *Masjävlar*, Maria Blom
Producent: Lars Jönsson
- Nominerade:
Fyra nyanser av brunt, Tomas Alfredson
Producent: Caisa Westling
Så som i himmelen, Kay Pollak
Producent: Anders Birkeland, Göran Lindström
- 2005 *Ninas resa*, Lena Einhorn
Producent: Kaska Krosny
- Nominerade:
Mun mot mun, Björn Runge
Producent: Clas Gunnarsson
Zozo, Josef Fares
Producent: Anna Anthony
- 2006 *Förortsungar*, Catti Edfeldt och Ylva Gustavsson
Producent: Peter Holthausen, Pontus Sjöman
- Nominerade:
Farväl Falkenberg, Jesper Ganslandt
Producent: Anna Anthony
Storm, Måns Mårlind och Björn Stein
Producent: Karl Fredrik Ulfung