

Lunds universitet

Språk- och litteraturcentrum

Filmvetenskap

Handledare: Ann-Kristin Wallengren

Lars Gustaf Andersson

2008-10-03

Hanna Flodin

FIVM01

Representationen av romer i *Den förste zigenaren i rymden*

Innehållsförteckning

1	Inledning	2
1.1	Syfte, problemformulering, metod och avgränsning	3
1.1.1	Om tillämpat språkbruk.....	4
1.2	Disposition.....	4
1.3	Om <i>Den förste zigenaren i rymden</i>	5
1.4	Tidigare forskning.....	8
1.5	Teoretisk och metodologisk utgångspunkt.....	11
1.5.1	Representation och stereotypering i allmänhet och av romer	11
1.5.2	Motståndsstrategier mot negativ stereotypering	17
1.5.3	Metodologiska riktlinjer för representationsstudier	18
2	Analys av <i>Den förste zigenaren i rymden</i>	23
2.1	Framställningens innehåll	23
2.1.1	Skildringen av romerna.....	23
2.1.2	Skildringen av romernas kultur	28
2.1.3	Skildringen av romernas situation.....	30
2.2	Framställningens form	35
2.2.1	Kamerapositionering	36
2.2.2	Bildutsnitt och bildkomposition	37
2.2.3	Sång och musik	39
2.2.4	Textning	43
3	Diskussion av analysresultatet	45
4	Sammanfattning	54
5	Referenslista.....	55
5.1	Tryckt material	55
5.1.1	Akademiska texter.....	55
5.1.2	Tidningsartiklar	57
5.2	Otryckt material.....	58
5.2.1	Audiovisuella verk	58
5.2.2	Elektroniska källor	59

1 Inledning

Romer, i folkmun ofta benämnda zigenare, är en etnisk minoritet vars tillvaro kantats och än idag kantas av marginalisering, förtryck och förföljelse, eftersom de ideligen betraktats som paria både i samhället i stort och i romaner, filmer m.m. I och med detta har den stereotypa ”zigenaren” vuxit fram, en lika mytomspunnen och klichéartad som motsägelsefull och utbredd karaktär, vars särpräglade drag inte sällan används för att kontrastera mot den inhemska befolkningen, ibland i positiv mening men långt oftare i ytterst nedvärderande och negativ bemärkelse.

Trots att ”zigenaren” varit frekvent förekommande i utländska filmer (jämte romaner, noveller och konstverk m.m.) sedan mediets födelse, hade vid 1990-talets slut endast två svenska audiovisuella verk, *Singoalla* (1949, Christian Maudet) och *Katitzi* (1979, Ulf Andréé), haft centrala romska karaktärer.¹ 2002 adderades dock ett verk till listan i och med att Sveriges Television visade *Den förste zigenaren i rymden*, en prisbelönt² miniserie i regi av Agneta Fagerström-Olsson efter manus av Peter Birro (i samarbete med Fagerström-Olsson), som handlar om två romska syskon (spelade av romer) som söker sin försvunna mamma.

Med tanke på att audiovisuella medier, och därmed deras representationspraktiker, såväl speglar som utgör en viktig del i utformningen av allas vår världsuppfattning, föreligger flera faktorer som gör *Den förste zigenaren i rymden* särskilt intressant med hänseende på hur romer, som kulturell konstruktion och folkgrupp, betraktas och behandlas i vår samtid. Främst av dessa är att seriens huvudpersoner är romska karaktärer, att samtliga romska roller för första gången i svensk filmhistoria gestaltades av romer³, och att två icke-romer skapat miniserien, utöver att den är en av få svenska audiovisuella produktioner där romer har en framträdande roll. Den undran som således väcks är hur de två icke-romerna Fagerström-Olsson och Birro framställer seriens romer. Lyckas de undvika den stereotypning och exotifiering som inte sällan blir följden när icke-romer skildrar romer? Hur kan åskådaren tänkas påverkas av att romska karaktärer är huvudpersonerna? Vilken är 00-talets syn på romer utifrån vad miniserien ger vid handen?

¹ Se Rochelle Wright, *The Visible Wall: Jews and Other Ethnic Outsiders in Swedish Film*, Uppsala: Universitetsbiblioteket 1998, s. 147 som dock förbiser *Katitzi*.

² Bland annat belönades manuset med ”Guldhatten”, se mer om detta under **1.3 Om *Den förste zigenaren i rymden***.

³ *Singoallas* statister var visserligen romer, men titelrollen gjordes av den etniskt svenska Viveca Lindfors, liksom övriga romska karaktärer med dialog gestaltades av etniskt svenska skådespelare, se Wright, *The Visible Wall*, s. 416. Av skådespelarna som spelade romska karaktärer i *Katitzi* har endast Angelina Amico romskt påbrå, övriga var etniskt svenska eller hade turkiskt påbrå, se Wikipedia, sökord: Katitzi (TV-serie), [http://sv.wikipedia.org/wiki/Katitzi_\(TV-serie\)](http://sv.wikipedia.org/wiki/Katitzi_(TV-serie)); Om att resande (d.v.s. romer och ”tattare”) under 20-talet generellt spelades av etniskt svenska skådespelare, se Tommy Gustafsson, *En fiende till civilisationen: Manlighet, genusrelationer, sexualitet och rasstereotyper i svensk filmkultur under 1920-talet*, Lund: Sekel Bokförlag 2007, s. 243f, 250f, 295, 307).

1.1 Syfte, problemformulering, metod och avgränsning

Syftet med föreliggande uppsats är att genomföra en genomgripande analys av representationen av romer i miniserien *Den förste zigenaren i rymden* (Agneta Fagerström-Olsson, 2002), där lika stor vikt läggs vid verkets presenterade bild av romerna, som vid hur de audiovisuella uttrycksmedlen tillämpats i detta hänseende. Studien sker därför utifrån följande problemformulering:

- **På vilket sätt representeras romer i *Den förste zigenaren i rymden* med avseende på vad som förevisas (innehåll) och hur det förevisas (form)?**

Arbetet för att nå detta mål kommer ske i två parallella steg. Å ena sidan kommer jag närläsa den audiovisuella texten med primärt fokus på den förmedlade bilden av de romska karaktärerna, för att kunna redogöra för deras karaktärisering och funktion i verket. Iakttagelserna jag gör kommer fortlöpande relateras till vad tidigare forskning givit vid handen gällande konventionella stereotypa konstruktioner av romer och den narrativa funktion dessa haft/har. Frågor som implicit kommer präglade denna del av analysarbetet är: I vilka avseenden kan miniserien sägas anspela på/förstärka stereotypa uppfattningar om romer? I vilka avseenden kan miniserien sägas underminera stereotypa uppfattningar om romer? Skapas nya stereotypa konstruktioner? Hur skildras förhållandet mellan den romska minoriteten och den etniska majoriteten och kan de romska karaktärerna sägas fylla någon narrativ funktion i detta hänseende?

Å andra sidan kommer jag närläsa den audiovisuella texten med primärt fokus på hur de specifikt audiovisuella uttrycksmedlen kamerapositionering, bildutsnitt och -komposition, sång och musik samt textning tillämpas. Observationerna jag gör kommer kontinuerligt analyseras utifrån filmvetenskapliga teorier om hur åskådare, p.g.a. konventionella filmiska identifikationsmekanismer styrda av audiovisuella uttrycksmedel, positioneras politiskt/kulturellt i förhållande till det i verket förevisade. Spörsmål som indirekt kommer genomsyra denna del av analysarbetet är: Vem konstrueras som huvudperson och hur går det till? Vilka karaktärer föräras point-of-view-sekvenser? Vilka är i förgrunden och vilka är i bakgrunden? Vilka visas i närbild? Vilka förekommer tidsmässigt mest? Är romerna exotisk ”dekoration” eller aktiva, drivande karaktärer? Vilka språk tillämpas i dialogerna, vad textas och vilka ord används i översättningen? Vad signifierar musiken? Vilka konsekvenser får allt detta för åskådaren gällande möjlighet till intimitet och identifikation med de romska karaktärerna?

Först därefter kommer analysresultaten ställas mot varandra för att avtäckas huruvida de synsätt med tillhörande maktstrukturer som de tillämpade audiovisuella uttrycksmedlen ger vid handen, ligger i linje, eller går stick i stäv, med de synsätt med tillhörande maktstrukturer som verkets bild

av romer förmedlar. Slutligen kommer detta ligga till underlag för den konklusion som dras gällande på vilket sätt romer representeras i *Den förste zigenaren i rymden* och vad detta implicerar.

Fokus för föreliggande studie kommer således ligga på den audiovisuella texten. Naturligtvis är jag medveten om hur betydelsefull den historiska kontexten och produktionsförhållanden (av exempelvis ekonomisk och organisatorisk karaktär) är när det gäller utformningen av kulturella konstruktioner, liksom att samma kulturella konstruktion kan uppfattas på multipla vis beroende på visningskontext och åskådarens sociala situation.⁴ Av utrymmesskäl kommer dock kontextuella faktorer inte beröras i någon större omfattning och när så sker är syftet antingen att orientera läsaren eller att fördjupa en aspekt av analysresultatet.

1.1.1 Om tillämpat språkbruk

I föreliggande studie kommer jag genomgående nyttja ordet **rom/romer** vid rubricering av den folkgrupp(ering) som i dagligt tal ofta kalla(t)s zigenare. Orsaken till att jag väljer bort benämningen zigenare är ordets värdeladdning till följd av att det använd(t)s nedvärderande eller som skällsord. Anledningen till att jag istället tillämpar beteckningen romer är dels att det är den officiella svenska benämningen på denna etniska minoritet och dels för att de ofta omnämner sig själva på detta vis.⁵ Ordet ”zigenare” (inom citattecken) kommer däremot användas med avseende på stereotypa konstruktioner av romer gjorda av icke-romer.

Därtill kommer jag bruka termen grupper(ingar) för att markera medvetenhet om att identitets-kategorier inte är av naturen givna eller fixerade, utan ständigt föränderliga sociala konstruktioner.⁶

1.2 Disposition

Föreliggande uppsats är uppdelad i fyra kapitel. Det första öppnar med en kort **Inledning** där ämnesområdet presenteras och dess relevans motiveras, i vars spår **Syfte, problemformulering,**

⁴ Detta om åskådares reception av ett audiovisuellt verk utvecklas under **1.5.3 Metodologiska riktlinjer för representationsstudier.**

⁵ På svenska är det dock problematiskt att på mest respektfulla sätt benämna denna etniska minoritet. Det på svenska använda substantivet ’rom’ motsvaras internationellt av termen *Roma*, en benämning för alla som pratar/pratat romani, förespråkad av flera romska organisationer (däribland The Nordic Roma Council). Dock finner vissa romska grupper(ingar) denna beteckning oacceptabel, då *rom* på romani betyder ’gift man [som tillhör det egna folket]’ eller ’make’. Däremot brukar alla grupper(ingar) som ingår i denna minoritet adjektivet *Romani* för att beskriva sig själva. För att på svenska tillämpa samma beteckning fodras det dock att ordet substantiveras, vilket kräver konstruktion av en pluraländelse (t.ex. romanier eller romaneser) eller den omständliga omskrivningen ’flera romanipersoner’ och ’romanifolket’. Som en gyllene medelväg står jag därför fast vid rom/romer. För information om beteckningar av romer, se Ian Hancock, *We are the Romani people – Ame sam e Rromane džene*, Hatfield: University of Hertfordshire Press 2002, s. xix ff.

⁶ Denna distinktion är inspirerad av Richard Dyer, *The Matter of Images: Essays on representation*, 2nd edition, London; New York: Routledge 2002, s. 3.

metod och avgränsning följer, vari avsikten att syna representationen av romer i *Den förste zigenaren i rymden* klargörs och uppsatsens bärande fråga formuleras. Detta åtföljs av förtydliganden **Om tillämpat språkbruk**. Under rubriken **Om Den förste zigenaren i rymden** ges läsaren sedan en kortfattad bakgrund till miniseriens handling, produktion och mottagande, medan efterföljande **Tidigare forskning** är ett avsnitt om vad som i academia skrivits om representationen av romer. Det första kapitlet avslutas därefter med **Teoretisk och metodologisk utgångspunkt**, där för uppsatsen bärande begrepp och idéer rörande representation och audiovisuella uttrycksmedel definieras och/eller förklaras, vilket leder fram till metodologiska klargöranden.

Kapitel två omfattar **Analys av Den förste zigenaren i rymden** där jag, genom närläsning av miniserien med fokus på den förmedlade bilden av romer och de audiovisuella uttrycksmedlen, synar karaktäriseringen av romerna och verkets uttrycksmedel. De tematiskt organiserade iakttagelserna analyseras kontinuerligt utifrån tankestoffet återgivet i **Teoretisk och metodologisk utgångspunkt** under rubriker som klargör det sammanhållande temat. Dessa är i ordningsföljd **Skildringen av romerna**, **Skildringen av romernas kultur** och **Skildringens av romernas situation** respektive **Kamerapositionering**, **Bildutsnitt och bildkomposition**, **Sång och musik** samt **Textning**, där således **Framställningens innehåll** följer på **Framställningens form**.

I tredje kapitlet, titulerat **Diskussion av analysresultatet**, skärskådas slutligen resultatet av analysen från föregående kapitel. Hållningen är här kritisk och reflekterande. Därtill görs en jämförelse med fynden från min tidigare studie av representationen av romer i filmen *Gadjo Dilo* (Tony Gatlif, 1997). Dessutom ges förslag på vidare forskning som föreliggande uppsats väcker.

Uppsatsens fjärde och sista kapitel utgörs av en **Sammanfattning**, där studiens syfte, problemformulering, teori, metod och konklusion summeras i koncisa ordalag. Därmed kan detta avsnitt antingen inledningsvis läsas som en lapidarisk översikt över föreliggande studie eller avslutningsvis läsas som en koncentrerad rekapitulering av densamma.

1.3 Om Den förste zigenaren i rymden

Nedan ges en kort beskrivning av handlingen i *Den förste zigenaren i rymden* samt miniseriens produktion och mottagande. Syftet är att bistå läsaren med orienterande bakgrundsinformation.

Den förste zigenaren i rymden (regi: Fagerström-Olsson, manus: Birro, 2002) är ett svenskt tv-drama i fyra entimmesavsnitt (först sända på SVT1 kl. 20.00 den 2002-04-01, 2002-04-08, 2002-04-15, resp. 2002-04-22) och utgör den andra fristående delen i vad som, tillsammans med den föregående *Hammarkullen* (regi: Fagerström-Olssons, manus: Birro, 1997) och den efter-

följande *Kniven i hjärtat* (regi: Fagerström-Olssons, manus: Birro, 2004), omväxlande kallas Fagerström-Olssons/Birros trilogi om förorten eller det nya Sverige/Europa.⁷

Serien handlar om det romska syskonparet, tillika bosniska flyktingarna, Valentino (Bylent Veckollari) och Daphne (Sunita Memetovic) som bor i en förort till Göteborg tillsammans med sin farbror Fatos (Josef Balok) och dennes familj, eftersom deras pappa och lillasyster dog och mamma försvann under flykten undan kriget. För den driftige och charmigt skrävlande Valentino präglas tillvaron av kompisar, skola och småfiffel, men främst av längtan efter att bli något stort/drömmen bort från förorten, medan den rara men kavata Daphne blir retad i skolan. Båda är dessutom föremål för farbroderns familjs klart uttalade ogillande, dock inte delat av farbrodern själv som älskar syskonen som vore de hans egna. När farbrodern lika oväntat som plötsligt dör, bestämmer sig således Valentino för att tillsammans med sin lillasyster leta upp modern.

De åker färja till Tyskland och fortsätter där sin resa genom att lifta, bl.a. med gigolon Isaac av afrikanskt ursprung. Väl i Polen undflyr syskonen kidnappare och träffar fyra romska ungdomar med vilka de bl.a. besöker Birkenau, innan de når King Babos (Waldemar Szmidt) residens. Hos denne rike romska släkting, som bl.a. förestår en textilfabrik tillverkande piratkopierade märkesdamunderkläder, stannar syskonen ett tag och hjälper till med verksamheten. Under tiden förälskar sig Valentino och King Babos dotter Emilia (Sima Millon) i varandra. Genom King Babos och en av hans anställdas förtjänst erhåller dock syskonen ett tips om att modern befinner sig i en by i Rumänien, varför de styr kosan dit. Väl framme visar det sig att modern inte är kvar – kanske har hon flyttat tillbaka till familjens hemby Veseli Brijeg utanför Banja Luka i Bosnien.

På den sista etappen blir syskonen av med sina pengar och tvingas därför tillbringa en tid med romska gatubarn. Genom ekonomiskt bistånd från den svenska ambassaden i Rumänien når de emellertid Veseli Brijeg och gör där ett kärt återseende med modern. Valentino stannar dock inte länge; dels vill han rädda Emilia undan äktenskap med hans kusin Dubrakov (Rasim Ahmetovic) och dels vägrar han bli fast på en plats om vilken han säger ”Här finns inget liv.”. Slutsekvensen visar honom styrande ett rymdskepp som färdas genom en rymd fylld av romer.

Den förste zigenaren i rymden spelades in med DV-kamera på plats i Sverige, Tyskland, Polen, Rumänien och Bosnien. Förutom tre biroller spelade av professionella skådespelare, gestaltades alla karaktärer, ca 70 till antalet, av romska amatörskådespelare. Undantaget de svenska amatörskådespelarna bakom de centrala karaktärerna, var dessa lokala förmågor funna genom omfattande eftersökningar och provfilmningar på gator, bakgårdar, järnvägsstationer, marknader, barnhem och

⁷ Se exempelvis Kajsa Heinemann, ”Ensamvargen som jagar riktiga hjältar”, *Dagens arbete* nr 5 maj 2007; Karin Johansson, ”Succéduo med ny tv-serie”, *Sydsvenskan* 2002-03-31; Cecilia Malmström/SVT ”Prisbelönad trilogi ger en ny bild av Sverige”, svt.se/svt/jsp/Crosslink.jsp?d=58360&a=529901&printerfriendly=true.

barer. Därtill utgjorde romer lejonparten av de mer än 1500 statister som serien begagnade sig av.⁸ I en TV-intervju berättar Fagerström-Olsson att ”Innan vi började göra den här TV-serien så fanns det liksom inga romska skådespelare. Men nu finns det faktiskt många som är fruktansvärt bra!”⁹

Som en följd därav är de språk som talas i miniserien till övervägande del (olika dialekter av) romani samt svenska, engelska, italienska, polska, rumänska och bosniska.¹⁰ Dessutom står den romska gruppen Svarta safirer för majoriteten av miniseriens musik.¹¹

Mottagandet av *Den förste zigenaren i rymden* var övervägande gott. Birro belönades för sitt manus med ”Guldhatten”, ett stipendium på 10 000 kr utdelat av tidskriften Filmkonst. Motivering: lod:

Med sitt sedvanliga vibrerande berättarsätt har Peter Birro skapat en ny fängslande historia för oss att följa i TV-sofforna. Peter Birro har skrivit manus till ’Den Förste Zigenaren i Rymden’ som är en märkvärdig och angelägen roadmovie. De två unga romernas resa från Göteborg till Bosnien skildrar människor och miljöer som visar att det Europa vi lever i har fler sidor än de vi vanligtvis möter.¹²

Därtill tilldelades miniserien Europaparlamentets ”Prix Europa specialpris” i TV-fiktionsklassen.¹³

I recensioner som uppmärksammade *Den förste zigenaren i rymden* berömdes inte sällan föresatsen att skildra en i media ofta förbisedd, tillika mångkulturell och angelägen bild av Sverige och Europa.¹⁴ Därjämte gavs miniserien epitet som ”nervigt dallrande, rörande och burlesk”¹⁵, för-ärades omdömen som ”brutalt och romantiskt”¹⁶ eller ”fruktansvärt fasansfullt och fruktansvärt roligt [... s]å poetiskt, så rått, så vansinnigt bra”¹⁷, men omnämndes även som ”den här poetiska och frodiga skrönan [till] ghettoparodi utöver det vanliga”¹⁸. Frekvent liknades den vid Emir Kusturicas *Zigenarnas tid*.¹⁹ Flera recensenter påtalade dessutom *Den förste zigenaren i rymdens* stereotypering med doft av svunna tiders zigenarromantik.²⁰ Vissa ansåg dock att

⁸ Se t.ex. Kajsa Heinemann, ”Jakten på en zigenisk mamma”, *Dagens nyheter* 2001-06-02; SVT Morgon - Om ”Den förste zigenaren i rymden”, 2002-03-26, arkivklipp tillgängligt via svt play: svt.se/svt/play/video.jsp?a=609715.

⁹ SVT Morgon - Om ”Den förste zigenaren i rymden”, 2002-03-26.

¹⁰ Se exempelvis Heinemann, ”Jakten på en zigenisk mamma”, *Dagens nyheter* 2001-06-02; Marie Kennedy, ”Film i öst – ett rymdäventyr”, *Göteborgs-Posten* 2002-01-26.

¹¹ Se exempelvis Annika Gustafsson, ”Än en gång höjer de sig över mängden”, *Sydsvenskan* 2002-03-31; Heinemann, ”Jakten på en zigenisk mamma”, *Dagens nyheter* 2001-06-02

¹² ”Pris till ’Den förste zigenaren i rymden’”, text hämtat från: www.stagepool.se/docs/news/news_detail.asp?id=485

¹³ ”Fyra priser till SVT i Berlin”, *Dagens nyheter* 2002-10-19.

¹⁴ Se exempelvis Gustafsson, ”Än en gång höjer de sig över mängden”, *Sydsvenskan* 2002-03-31; Cecilia Malmström/SVT, ”Prisbelönad trilogi ger ny bild av Sverige”.

¹⁵ Kennedy, ”Film i öst – ett rymdäventyr”, *Göteborgs-Posten* 2002-01-26.

¹⁶ Heinemann, ”Ensamvargen som jagar riktiga hjältar”, *Dagens arbete* nr 5 maj 2007.

¹⁷ Malena Jansson, ”TV-krönika – Lördag 6 april”, *Svenska dagbladet* 2002-04-06.

¹⁸ Clemens Poellinger, ”Mixern snurrar för fort i Birros ghettoparodi”, *Svenska dagbladet* 2002-04-08.

¹⁹ Se exempelvis Jan Olov Andersson, ”Historien griper tag”, *Aftonbladet* 2002-04-01; Maria Domelöf-Wik, ”Ett manus mättat av metaforer”, *Göteborgs-Posten* 2002-03-31.

²⁰ Se exempelvis Domelöf-Wik, ”Ett manus mättat av metaforer”, *Göteborgs-Posten* 2002-03-31; Poellinger, ”Mixern snurrar för fort i Birros ghettoparodi”, *Svenska dagbladet* 2002-04-08.

tilltaget för-mildrades eller rent av underminerades genom bl.a. identifikationen med de individualiserade romska karaktärerna och den burliska humorn.²¹ Såväl upphovspersonerna som några recensenter uttryckte en farhåga om att åskådarna skulle tolka framställningen av romerna som negativ.²²

1.4 Tidigare forskning

I detta avsnitt redovisas vad som i akademiska skrifter om representationen av romer. Då flera berörda forskare delvis påvisar samma saker om den kulturellt konstruerade "zigenaren", redovisar jag i det följande inte deras "zigenar"-slutsatser var för sig, för att undvika upprepningar. Istället skisserar jag här den tidigare forskningens respektive huvuddrag och överlåter utförlig och tematisk redogörelse av slutsatserna till **Teoretisk och metodologisk utgångspunkt**.

Förvånansvärt få akademiska texter synar representationen av romer i audiovisuella verk. Av denna anledning gav *FRAMEWORK: The Journal of Cinema and Media* ut ett specialnummer (vol. 44, no. 2, fall 2003) redigerat av Dina Jordanova, som helt ägnas bilder av romer i internationell film. De texter som ingår är olika både till stil och innehåll, men två återkommande ämnen är representationen av romer i östeuropeisk film och skildringen av förintelsen av romer under andra världskriget. Därmed påvisar flera textförfattare (i regel gällande filmer gjorda av icke-romer) att och på vilket sätt romer stereotyperats, att ett begränsat antal handlingsmönster återkommer när romska karaktärer är centrala, att romernas öde under andra världskriget i stort är förbisett eller nedtonat, samt pekar på orsaker och konsekvenser i samhället.

Gällande svensk film har ingen studie gjorts som enkom fokuserar representationen av romer. Nära kommer emellertid Rochelle Wrights *The Visible Wall: Jews and Other Ethnic Outsiders in Swedish Film* (1998), som granskar hur främst judar men även andra etniska minoriteter boende i Sverige framställts i svensk film och tv-drama från 1930-1995. Av dessa ägnas dock romerna litet utrymme, vilket implicit förklaras med att "[t]he relative absence of gypsies from Swedish film may be due to the fact that *tattare* took over their function."²³ Funktionen Wright syftar på är den som negativ och fördomsfullt utformad kontrast till den positivt porträtterade etniskt svenska, djupt rotade, lantbrukande befolkningen. I linje med detta framhåller Wright också att romer och *tattare* visuellt och temperamentsmässigt konstruerades mycket lika, då *tattare* troddes ha romskt påbrå eller utgöra samma pariagrupp. Wright påpekar också att skildringen av romer blev mer nyanserad och välinformerad efter andra världskriget och ger tre bidragande orsaker till detta:

²¹ Gustafsson, "Än en gång höjer de sig över mängden", *Sydsvenskan* 2002-03-31; Håkan Jaensson, "Det nya landet på Europas botten", *Aftonbladet* 2002-04-01.

²² Se exempelvis Fagerström-Olsson citerad i Heinemann, "Jakten på en zigeners mamma", *Dagens nyheter* 2001-06-02; Maria Soomro, "Med blicken riktad mot stjärnorna", *Östgöta Correspondenten* 2002-04-09.

²³ Wright, *The Visible Wall*, s. 147.

sympati med grupp(ering)en när deras öde i Hitlers koncentrationsläger blev känt; ökad förståelse tack vare Ivar Lo-Johanssons skrifter om grupp(ering)en; ökad kunskap till följd av romska talespersoners informeraande ansträngningar från och med 60-talet.

Nära kommer också *En fiende till civilisationen: Manlighet, genusrelationer, sexualitet och rasstereotyper i svensk filmkultur under 1920-talet* (2007) av Tommy Gustafsson, som undersöker konstruktionen av genus och manlighet med utgångspunkt i att den samtidskänsliga filmen plockade upp och spelade på de samtida farhågorna som den pågående samhällsomvandlingen gav upphov till. Huvudsyftet är att problematisera den förhärskande bilden av modern ideal manlighet (utmärkt av ära, mod, självbehärskning, ansvarstagande, höviskhet och lojalitet, manifesterat både i handling och i en vältrimmad kropp) som överordnad norm sprungen ur manliga homosociala sammanhang, genom att påvisa den komplexa mängd mansbilder framvuxna i relation till såväl män/manlighet som kvinnor/kvinnlighet. Detta sker genom studie av den svenska 20-talsfilmen med fokus på barn och ungdom, faderskap och kärlek, sexualitet och popularitet, samt rasstereotyper och etnicitet. Föranlett det sistnämnda temat adresserar Gustafsson bl.a. konstruktionen och funktionen av resande (d.v.s. romer och ”tattare”) i svensk film under denna period.

Därtill finns texter där avtäckandet av aspekter av hur romer skildra(t)s är en del i eller biprodukt av den huvudsakliga studien. En av dessa är *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media* (2001) av Dina Iordanova, som synar filmer gjorda i respons till Balkankonflikten under 90-talet och då främst kriget i det forna Jugoslavien. Bland dessa återfinns filmer med romska karaktärer, (bi)handlingar och troper, varför Iordanova påvisar romernas funktion i film från Balkan samtidigt som hon nämner hur romer traditionellt representerats.

En annan är Colin Crisps *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929-1939* (2002) där syftet är att kartlägga återkommande handlingsmönster, karaktärer, motiv, teman och tekniska effekter, i franska filmer gjorda år 1929-1939. Som ett led däri blottlägger nämligen Crisp en stående användning av en stereotyp ”zigenerska”, liksom ett vanligt handlingsmönster involverande en ”zigenersk” man.

Ytterligare en är ”Images of Gypsies, a German Case: Gilad Margalit” (2006/2007) av Habiba Hadziavdic som syftar till att utmana idén om sinter och romer som en homogen grupp med nomadisk livsstil och aversion mot lönearbete, vilket enligt Hadziavdic i bästa fall är reducerande och i värsta fall rasistisk. Som ett led i argumentationen mot tilltro till en sintisk och romsk essens, visar Hadziavdic hur anti-romska lagar och den kulturella konstruktionen av ”zigenaren” i många fall ledde till påtvingat nomadliv och jobb utan skolutbildningskrav, men även till utrotningen av sinter och romer under förintelsen och sedermera förbiseendet av detta öde.

Därtill har Ian Hancock, själv rom, i *We are the Romani people – Ame sam e Rromane džene* (2002) tagit sig för att informera om det romska folkets ursprung, historia, språk, kultur m.m. Intentionen är att underminera den stereotypa konstruktionen av ”zigenaren” och därmed skapa bättre förståelse och förutsättning för bra möten mellan icke-romer och romer, men också mellan romer tillhörande olika grupper(ingar) (vilka missledda av ”zigenar”-konstruktionen inte sällan sett och ser på varandra med misstroende och främlingskap).

Fler är de representationsstudier som undersöker den kulturella konstruktionen av romer i litteratur. Bland dessa återfinns Katie Trumpeners ”The Time of the Gypsies: A People without History in the Narratives of the West” (1992), i vilken hon, vid sidan av att redogöra för romernas situation och konstruktion i nazityskland, undersöker funktionen och förändringen av den brittiska litterära representationen av ”zigenare” under 17-, 18- och 1900-talet, samt analyserar romanen *Goddam Gypsy* (1970) för att väcka frågan gällande hur romer kommer att representeras i framtiden. Därmed påpekar Trumpener vid flera tillfällen hur traditionella ”zigenarstereotyper” varit utformade, utan att de för den sakens skull utgör hennes primära fokus.

Trumpener förklarar romernas (situation och) representation som endimensionella birollsstereotyper med rasism, d.v.s. med att de av utomstående inte betraktats som riktiga människor. Gällande framställningen av romer i brittisk litteratur vänder sig dock Amit Yahav-Brown mot detta i ”Gypsies, Nomadism, and the Limits of Realism” (2006) och menar att rasism förvisso utgör en viktig del av förklaringen, men att orsaken till att romer representeras på ett icke realistiskt sätt i huvudsak beror på de inte erkänns som nationalsubjekt, eftersom deras nomadiska livsstil är oförenlig med den trohet till jorden som är en förutsättning för nationalstatstanken. Argumentet underbyggs med exempel på hur romer representeras i brittisk 17-, 18- och 1900-talslitteratur.

Tämligen närliggande Trumpeners artikel är Janet Lyons ”Gadže Modernism” (2004), där syftet är att teckna kopplingen mellan framförallt brittisk modernism och den föränderliga icke-romska konstruktionen av ”zigenaren”. Följden blir att Lyon ganska omsorgsfullt redogör för den tudelade representationen av romerna som står att finna.

Kristie Blair undersöker i ”Gypsies and Lesbian Desire: Vita Sackville-West, Violet Trefusis, and Virginia Woolf” (2004) hur ”zigenerskan” och ”zigenerskhet” tillämpas i texter (brev, romaner, noveller och dikter) av Sackville-West, Trefusis och Woolf. För att visa hur dessa författarinnors skildring av romer influerade och influerades av den samtida bilden av ”zigenare”, redogör Blair tämligen grundligt för konstruktionen och funktionen av ”zigenaren/zigenerskan” i den brittiska populärkulturen och litteraturen under tidigt 1900-tal, och argumenterar för att dessa, och lika-sinnade, kvinnliga författares refererande till och identifierande med ”zigenare” fungerat som ett sätt att uttrycka sin känsla av alienation och stundtala längtan bort från det konventionella sam-

hället med dess normer gällande könsroller och sexualitet, och att i förtäckta ordalag signalera lesbisk kärlek och åtrå, samtidigt som det antydde det problematiska och farliga som kunde följa på att (välja att) klassas som en utsatt grupp i form av marginalisering och kriminalisering.

I *The Spanish Gypsy: The History of a European Obsession* (2004) av Lou Charnon-Deutsch beskrivs den historiska utvecklingen av hur romer representerats i skriven och audiovisuell kultur, då syftet är att spåra ursprungen till de myter och stereotyper som omgärdar romer, och hur dessa bidragit till skapandet av en fastlåst identitet för romer, samt att förklara hur den tvetydiga bilden av romen manipulerats med tiden för att fylla vissa syften i de länder studien omfattar (Spanien, Frankrike och Storbritannien). Därmed blir de myter och stereotyper som konstruerats om romer noggrant beskrivna. Även i denna bok är det främst den litterära representationen av romer som synas, men två korta delkapitel ägnas åt hur de framställts i spansk film.

Därutöver synas skildringen av romer i tyskspråkig litteratur (bl.a. sagor samt barn- och ungdomslitteratur) i fyra fristående kapitel av Daniel Strauss, Wilhelm Solms, Michail Krausnick respektive Susan Tebbutt, i den av Tebbutt redigerade antologin *Sinti and Roma: Gypsies in German-Speaking Society and Literature* (1998).

1.5 Teoretisk och metodologisk utgångspunkt

I denna del kommer föreliggande studies teoretiska och metodologiska utgångspunkt att klargöras. Detta sker genom presentation och definitioner av för studien relevanta idéer och begrepp rörande representation i allmänhet (för läsarens bekvämlighet markerade med **fetstil**), varvat med en specificerad redogörelse för sättet på vilket romer representera(t)s i kulturell form. Avslutningsvis följer ett resonemang gällande vad som bör beaktas vid representationsstudier, utmynnandes i en skissering av den för studien tillämpade metoden.

1.5.1 Representation och stereotypering i allmänhet och av romer

Uppsatsens centrala begrepp är **representation**, med vilket jag avser de sociala konstruktionerna av grupper(ingar) eller individer tillhörande en grupp(ering) (för vilken han/hon anses representativ) såsom de presenteras i kulturell form. Dessa konstruktioner både speglar och påverkar såväl hur (individer tillhörande) sociala grupper(ingar) ser på sig själva och i enlighet därmed agerar, som hur de betraktas och i enlighet därmed behandlas av andra i ”verkligheten”. Följaktligen är det politiskt angeläget att granska representationen av (individer tillhörande) sociala grupper(ingar) då det kan leda till medvetenhet om upprepade framställningsmönster och dess följder, vilket i sin

tur kan medföra omdanad representation och i förlängningen förbättrad syn på/behandling av berörda individer.²⁴

Gällande representationen av (individer tillhörande) icke-europeiska/-amerikanska grupper(ingar) påvisar mängder av tidigare medieforskning att dessa skildras på ett nedvärderande och förvridet sätt; de är föremål för **stereotypering**.²⁵ ”Stereotyping reduces people to a few, simple, essential characteristics, which are represented as fixed by nature.”²⁶ Vid en stereotyp representation nedbringas följaktligen en individs eller grupp(ering)s karaktäristika till ett fåtal yttre och inte egenskaper som överdrivs och generaliseras, samt återges som på förhand givna och förevigt låsta utan förändrings- eller utvecklingspotential.²⁷

Signifikativt för stereotyper är också att de är motsägelsefulla. Med detta avses att de ”raser” eller etniska grupper(ingar) som utsätts för stereotypiering ”seem to be represented through sharply opposed, polarized, binary extremes – good/bad, civilized/primitive, ugly/excessively attractive, repelling-because-different/compelling-because-strange-and-exotic.”²⁸

Detta med diametralt motstridiga kulturella konstruktioner av en och samma grupp(ering) stämmer väl överrens med stereotypieringen av ”zigenaren”. Strauss skriver:

In the minds of the majority population the ‘Gypsy’ embodies either what people desire or what they curse, what they hanker after or what is forbidden. Thus the ‘Gypsy’ provides the raw material for both demonization and romanticisation.²⁹

Demoniseringen består i att ”zigenare” utmålats som onda, lögnaktiga, bedrägliga och notoriskt tjuvaktiga, manifesterat i en ovilja att slå sig ner som bofasta och utföra ”hederligt” arbete, orsakat av obotlig, nedärvd rastlöshet och laglöshet. Vidare har de återgetts vara primitiva, hemlighetsfulla, isolationistiska och avogt inställda till utbildning, samt ohälsosamt smutsiga eller rent av pestbärare. Dessutom har ”zigenare” framställts som omoraliska p.g.a. den utbredda uppfattningen att de var hedningar som hängav sig åt ”fri dans”, ”fri kärlek” och stundtals även kannibalism, och har därtill tillskrivits övernaturliga/magiska förmågor.³⁰

²⁴Denna definition är stödd på Richard Dyer, *White*, London; New York: Routledge 1997, s. xiii; Dyer, *The Matter of Images*, s. 1. Om att audiovisuell media bidrar till att forma vår världsuppfattning, se t.ex. även Pierre Bourdieu, *Om televisionen: följd av Journalistikens herravälde*, övers. Mats Rosengren, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion 2000, s. 31.

²⁵ Se exempelvis Harry M. Benshoff; Sean Griffin, *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*, Malden; Blackwell 2004, samt forskningsöversikterna av Robert Stam, *Film theory: an introduction*, Malden: Blackwell 2000, s.273ff; Robyn Weigman, ”Race, ethnicity, and film”, *The Oxford Guide to Film Studies*, red. John Hill, Pamela Church Gibson, Oxford: Oxford University Press 1998, s. 159ff.

²⁶ Hall, Stuart (red.), *Representation: cultural representations and signifying practices*, London: Sage 1997, s. 257.

²⁷ Hall, *Representation*, s. 257f.

²⁸ Hall, *Representation*, s. 229, se även 263 och Stam, *Film theory*, s. 276.

²⁹ Susan Tebutt (red.), *Sinti and Roma: Gypsies in German-speaking society and literature*, New York; Oxford: Berghahn Books 1998, s. 8; Den motsägelsefullt tudelade framställningen av romer nämner exempelvis även Amit Yahav-Brown, ”Gypsies, Nomadism, and the Limits of Realism”, *MLN* 121 2006, s. 1125, 1132.

³⁰ Att det förhåller sig på detta vis återfinns genomgående i litteratur om representationen av romer, se t.ex. Hancock, *We are the Romani people*, s. 59, 61, 94f, 100ff; Dina Iordanova (red.), *FRAMEWORK: The Journal of Cinema and*

Romantiseringen har istället tagit sig uttryck i att ”zigenare” setts som annorlunda och exotiska varelser utanför tid och rum, vilka förkroppsligat frihet: ”freedom from responsibility, freedom from moral constraints, freedom from the requirements of hygiene, freedom from nine-to-five routine.”³¹ Därför har ”zigenare” skildrats som ”an emblem of natural liberty, unencumbered mobility, communal loyalty and harmony, admirably impervious to manipulation by the state and everywhere subverting the disciplinarily of evolving modern institutions”³², där deras fysiska upp-enbarelse utmärks av “[the] lawlessness, the abandonment, the natural physical grace in form and gesture, of animals; only a stealthy and wary something in their eyes makes them human”³³. Således har romerna i denna tappning konstruerats som bekymmersfria ”zigenare” vilka trotsar civilisationens konventioner/restriktioner och i samklang med naturen lever ett ständigt nomadliv till följd av medfödd vandringslust.³⁴

Denna romantiska bild av ”zigenaren” som ädel vilde levande ett naturligt liv, beskrivs ofta som positiv, vilket jag dock finner diskutabelt. Förvisso är den, till skillnad från sin demoniserade motpart, uttryck för ett gillande, men är icke desto mindre reducerande, objektifierande och exotifierande, samt ifrågasättande av romernas mänsklighet. Övergripande kan det således konstateras att de två paradoxalt motsägelsefulla konstruktionerna bär spår av varandra.

”Zigenare” som ofta figurerar i litterära och audiovisuella verk är sålunda antingen övervägande romantiserade ”zigenare” som i karavan kuskar runt med häst och vagn till följd av ”the call of the open road in their blood”³⁵, som välkomnar icke-romer som önskar invigning i den romska tillvaron/kulturen, eller som musicerar, sjunger och dansar flamenco, eller övervägande demoniserade ”zigenare” som misshandlar barn, som torterar djur, som är ficktjuvar, eller som stjälar kläder, hönor och/eller vita barn. Därutöver förekommer vanligen ”zigenare” som är naivt godhjärtade men tjuvaktiga, som är hästhandlare eller som spår folks framtid, samt ”zigenarkungar”.³⁶

Angående ”zigenerskan” kan det tilläggas att hennes sexualitet nästan uteslutande sätts i första rummet i litterära och audiovisuella verk. Detta gör sig gällande genom att hon gång efter annan

Media Fall 2003 vol. 44 no. 2, s. 6f, 16f, 23f, 27, 59, 65, 114, 121; Janet Lyon, ”Gadže Modernism”, *Modernism/modernity* 11.3 (2004), s. 518f, 521f, 524.

³¹ Hancock, *We are the Romani people*, s. 61; se t.ex. även Jordanova, *FRAMEWORK*, s. 19, 21, 35.

³² Lyon, ”Gadže Modernism”, s. 518.

³³ Symons citerad i Lyon, ”Gadže Modernism”, s. 517.

³⁴ Att romerna romantiserats så framhålls genomgående i litteratur om representationen av romer, se t.ex. även Kristie Blair, ”Gypsies and Lesbian Desire: Vita Sackville-West, Violet Trefusis, and Virginia Woolf”, *Twentieth-Century Literature*, 50.2 Summer 2004, s.142, 144, 146ff, 160; Lou Charon-Deutsch, *The Spanish Gypsy: the history of a European obsession*, University Park: The Pennsylvania State University Press 2004, s. 7f, 71, 89f; Habiba Hadziavdic, ”Images of Gypsies, a German Case: Gilad Margalit”, *Nebula*^{3.4, December 2006/January 2007}, s. 51, 53ff, 60.

³⁵ Katie Trumpener, ”The Time of the Gypsies: A ‘People without History’ in the Narratives of the West”, *Critical Inquiry* 18 (Summer 1992), s. 878.

³⁶ Detta är ett förhållande som belysts av en mängd författare, se t.ex. Charon-Deutsch, *The Spanish Gypsy*, s. 1, 18, 25, 35, 58, 89; Tebbutt (red.), *Sinti and Roma*, s. 83, 97, 111, 113; Trumpener, ”The Time of the Gypsies: A ‘People without History’ in the Narratives of the West”, s. 846, 863, 867.

återges vara en förföriskt utmanande mörk skönhet, med fallenhet för att dansa, som är okontrollerbar och promiskuös till följd av sin naturligt givna omätliga sexaptit.³⁷ Således personifierar ”zigenerskan” sensualism och passion, något som bäst kommer fram när hon dansar på gränsen till extas. Vid dessa tillfällen står det även klart att hon snarare är ett vilt djur än en människa.³⁸ Därtill framställs ibland ”zigenerskan” vara en häxa, dock med sin ungdomliga skönhet intakt.³⁹

”Zigenskan” som mörk förförerska är en stående stereotyp i både fransk och amerikansk 30-talsfilm. ”Passionate, tempestuous, given to excess of jealousy and revenge, she can lead the civilised European (i.e., the white man) to betray his birth and give free rein to instincts better left repressed.”⁴⁰ Detta liknar det i europeisk litteratur och film vanliga handlingsmönstret med en romans mellan en hämmad borgerlig icke-romsk man och en sprudlande sensuell ”zigenerska”, där ”this woman peels away the layers of social hypocrisy and pseudowealth and offers the man a more natural life free of social and sexual convention and a way into a life full of vitality and activity.”⁴¹ Ett kärleksförhållande som på detta sätt överskrider ”rasgränserna” medför nästan alltid katastrof i form av död eller åtminstone separation, under förutsättning att inte ”zigenerskan” visar sig ha blivit bortrövad av ”zigenare” som barn och egentligen är en kvinna av börd, eller att mannen blir mer ”zigenaraktig” genom att släppa på sina hämningar.⁴² Därmed utmynnar denna handlingsstruktur ibland i det återkommande litterära temat där ”zigenarblod” uppdagas rinna i en aristokrats ådror eller vise versa, vilket i sin tur är en variant på den populära berättelsestrukturen om ett aristokratiskt barn som stjäls av och växer upp hos ”zigenare”.⁴³

Sexualiseringen går också igen i framställningen av den ”zigeneske” mannen, dock inte sällan med inslag av våld. Förutom att han ofta skildras som benägen att dra kniv, återfinns nämligen, inom både litteraturen och filmen, den upprepade porträtteringen av den virile, passionerade och våldsamme ”zigeneske” mannen som utövar lockelse på eller utgör ett hot mot den vita kvinnan (av börd). Medan det förstnämnda ofta leder till att kvinnan rymmer till/förförs av ”zigenaren”,

³⁷ Detta ger flertalet forskare vid handen, se t.ex. Iordanova (red.), *FRAMEWORK*, s. 9, 19, 22f; Gustafsson, *En fiende till civilisationen*, s. 240ff, 250, 294, 305f.

³⁸ Charnon-Deutsch, *The Spanish Gypsy*, s. 89, 102f, 129f, 144ff, 151, 176f, 241.

³⁹ Se exempelvis Tebbutt (red.), *Sinti and Roma*, s.101f; Blair, ”Gypsies and Lesbian Desire: Vita Sackville-West, Violet Trefusis, and Virginia Woolf”, s. 147f.

⁴⁰ Colin Crisp, *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929-1939*, Bloomington: Indiana University press 2002, s. 42.

⁴¹ Charnon-Deutsch, *The Spanish Gypsy*, s. 240.

⁴² Iordanova, *FRAMEWORK*, s. 8 framhåller detta handlingsmönster som typiskt för filmmelodramer involverande romska karaktärer; Charnon-Deutsch, *The Spanish Gypsy*, s. 226ff, 240 påvisar samma handlingsmönster i både europeisk litteratur och film men fokuserar särskilt på Spanien; Blair, ”Gypsies and Lesbian Desire: Vita Sackville-West, Violet Trefusis, and Virginia Woolf”, s.146f, 154, 161 lyfter fram att det även återfinns i brittisk litteratur, och Gustafsson, *En fiende till civilisationen*, s. 242 visar på en variant av detsamma i svensk 20-talsfilm.

⁴³ Blair, ”Gypsies and Lesbian Desire: Vita Sackville-West, Violet Trefusis, and Virginia Woolf”, s. 149, 158.

resulterar inte sällan det sistnämnda i kidnapping eller våldtäkt.⁴⁴ Besläktat är det tämligen frekvent förekommande filmhandlingsmönster där en burgen kvinna blir tvungen att göra ett val mellan en officer och en stilig ”zigenare”.⁴⁵

Därutöver finns en karakteristisk litterär skildring av första mötet mellan ”zigenare” och ”västerlänningar”, nämligen att de sistnämnda inledningsvis hindras i sin framfart av de förstnämnda, varefter ”västerlänningarna” ”glömmer” vilka de är och/eller ”capitulate to Gypsy seductions by the very decision to abandon their usual timetables.”⁴⁶

Mot bakgrund av det hittills sagda kan det bland annat fastslås att icke-romsk representation av romer uppvisar stora likheter mellan litteratur och audiovisuella verk; i mångt och mycket är det samma stereotypa konstruktioner och standardfunktioner som tillämpas oavsett medium. Vid ytterligare fördjupat fokus på enkom det audiovisuella mediets representation av romer, i filmer där romer utgör en central del av handlingen, kan det dock därtill konstateras att:

Gypsy films have been recycling virtually the same narrative tropes for decades: passionate and self-destructive obsessions; ‘feast in the time of plague’ attitude; astonishingly street-wise and strong-willed protagonists; complex patriarchal power structures within extended families; mistrust to outsiders; coerced urbanization, forced integration and imposed conversion away from semi-nomadic lifestyles. Even though they all imply tensions with the mainstream, only a handful of ‘Gypsy’ films really explore the trouble relations between the dominant ethnic group and the minority. It is important to acknowledge, however, that lately there is a tendency to make socially conscious feature dramas that are genuinely concerned with the Romani predicament.⁴⁷

Således återfinns en utmaning i att audiovisuellt representera romer på ett mer nyanserat sätt där deras situation och förhållande till samhällets dominerande etniska grupp(ering) utforskas.

Åter på ett allmänt plan kan det tilläggas att tidigare nämnda paradoxala motstridighet som kännetecknar konstruktionen av ”zigenare”, även återfinns vid vad som kan kallas ”åtgärdsdiskussioner”. Jag syftar här på att trots den utbredda uppfattningen att ”zigenare” var ”changeless: the world has not power over them. They live by rote and by faith and by tradition which is part of their blood”⁴⁸ diskuterades bland människor tillhörande den etniska majoriteten dels vilka mått och steg som skulle vidtas för att bevara ”sanna” ”zigenare”, ”okontaminerade” av det industrial-

⁴⁴ Detta påvisar flertalet forskare, se t.ex. Gustafsson, *En fiende till civilisationen*, s. 242ff, 250, 294, 305; Blair, ”Gypsies and Lesbian Desire: Vita Sackville-West, Violet Trefusis, and Virginia Woolf”, s. 163; Iordanova (red.), *FRAMEWORK*, s. 8, 133.

⁴⁵ Crisp, *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema*, s. 42.

⁴⁶ Trumpener, ”The Time of the Gypsies: A ‘People without History’ in the Narratives of the West”, s. 847, se även s. 861, 869.

⁴⁷ Iordanova, *FRAMEWORK*, s. 9; se även Dina Iordanova, *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media*, London: British Film Institute 2001, s. 218 där en snarlik uppräknning av återkommande filmiska handlingsmönster centrerande kring romer även inbegriper ”the non-compliance with the straitjacket of Western social norms and lifestyles”, samt preciserar att de ovan omnämnda ”strong-willed protagonists” är ”matur[...] street-wise teenagers”.

⁴⁸ Symon citerad i Lyon, ”Gadže Modernism”, s. 517.

serade samhället och dels vilken metod som var mest lämplig för att "raising him [”zigenaren”] to our level”⁴⁹.

Föresatsen att "lyfta" romen till vår nivå aktualiserar en annan betydelsefull aspekt av representation. Med detta avses den frekvent förekommande konstruktionen av ett binärt och hierarkiskt motsatspar bestående av "vi" och "de Andra", där "vi" är den överlägsna normen och "de Andra" det underlägsna undantaget. Däremot är det inte fixerat vilka som betraktas som "vi" och vilka som klassas som "de Andra" då detta är diskursberoende. I en **eurocentrisk** diskurs utgörs "vi" av vita européer/amerikaner och "de Andra" av icke-vita icke-européer/-amerikaner.⁵⁰ Således har romerna, i den eurocentriska diskursen, utmålats som de annorlunda "Andra" genom exotifiering och rasifiering. I den romska diskursen råder emellertid ombytta roller, varför icke-romer är romernas "Andra".⁵¹ Genomgående är dock att de som tillhör "viet" projicerar sina idealiserade eller för-trängda känslor, önsknningar och föreställningar på "de Andra".⁵²

Inom svensk ljudfilm har detta, enligt Wright, gjort sig gällande genom att etniska minoriteter, inkl. romer, nästan genomgående framställts som annorlunda jämfört med de etniskt svenska, d.v.s. som "de Andra" mot vilket svenskhet ställts i kontrast. Fram till 60-talet var drag förknippade med etniska svenskar återgivna som positiva med hjälp av negativ kontrastering mot etniska minoriteter. Därefter började dock individer tillhörande etniska minoriteter, istället för etniska svenskar, stå i centrum för handlingen, varför de sistnämnda visades ur de förstnämndas synvinkel, vilket föranledde att kvaliteter associerade med svenskhet skildrades som ofördelaktiga.⁵³

Detta skiljer sig från balkansk film där romer och romrelaterade handlingar, enligt Iordanova, alltid framställs i positiv dager, även om de exotifieras och återges göra socialt oacceptabla saker som att stjäla. Orsaken är att de tillämpas för att implicit representera balkanområdet och dess förhållande till Europa. Det är således tal om en projicerande identifikation där romernas paria-status på botten av det balkanska samhället blir en metafor för balkanländernas (upplevda) placering längst ner i den europeiska hierarkin. Iordanova menar vidare att denna projicerande

⁴⁹ MacRitchie citerad i Lyon, "Gadže Modernism", s. 523. Om att "zigenare" anses genetiskt lägre stående men förväntas höja sig till de vitas nivå genom assimilering, se även Iordanova (red.), *FRAMEWORK*, s. 17. Om oron för försvinnandet av den "sanna" "zigenaren", se Charnon-Deutsch, *The Spanish Gypsy*, s. 64, 201.

⁵⁰ Edward W. Said, *Orientalism*, övers. Hans O. Sjöström, Stockholm: Ordfronts förlag 1993 [1978], s. 8f; se även Judith Okely, "Constructing Differences: Gypsies as 'Other'", *Anthropological Journal on European Cultures: Anthropology and Ethics*, 3 (1994) 2, s. 58; Stam, *Film theory*, s. 269.

⁵¹ Att romerna i en eurocentrisk diskurs betrakta(t)s som "de Andra", se t.ex. Hadziavdic, "Images of Gypsies, a German Case: Gilad Margalit", s. 51ff; Okely, "Constructing Differences: Gypsies as 'Other'", s. 58. Att icke-romer i en romsk diskurs betrakta(t)s som "de Andra", se t.ex. Okely, "Constructing Differences: Gypsies as 'Other'", s. 59.

⁵² Said, *Orientalism*, s. 10; Att detta gäller konstruktionen av romerna, se Iordanova (red.), *FRAMEWORK*, s. 16.

⁵³ Wright, *The Visible Wall*, s. 389ff.

identifikation även har bärlighet på ett personligt plan, då en filmmakares egen upplevelse av marginalisering inte sällan kläs i romsk skrud på vita duken/i tv-rutan.⁵⁴

Gustafsson förfäktar emellertid att det inte, mot bakgrund av den svenska 20-talsfilmen, fullt så lättvindigt som Wright gör gällande, kan hävdas att de etniska minoriteterna användes för att genom kontrastverkan framhålla de etniska svenskarnas förträfflighet och överlägsenhet. Förvisso medger Gustafsson att etnisk svenskhet i allmänhet och vit modern ideal manlighet i synnerhet framträder starkast i hans empiriska material där etniska svenskar ställs mot svarta och resande, men poängterar icke desto mindre att lockelsen utövad av ”tatterskor”/”zigenerskor” i film efter film fick de vita männen att te sig ytterst svaga, istället för att som mottyp accentuera den svenska manlighetens förtjänster.⁵⁵ Detta bidrar till att de resande männen framställs som underordnade de resande kvinnorna.⁵⁶

1.5.2 Motståndsstrategier mot negativ stereotypering

Stuart Hall framhåller tre **motståndsstrategier** mot negativ stereotypering: omvärdering av stereotyper, positiva bilder och utmanande av representationspraktiker.

Omvärdering av stereotyper som motståndsstrategi går ut på invertering av attityder. Konkret innebär det att karaktärsdrag, som i regel förebådar negativ stereotypering p.g.a. sin nedvärderande och reducerande natur, istället skildras som bra och begärliga. Nackdelen framför andra är således att stereotypa konstruktioner inte undviks utan nybildas eller återupplivas. Då karaktärer som konstruerats utifrån denna motståndsstrategi inte sällan är högst lastbara, kan det därtill diskuteras huruvida det är moraliskt försvarbart att utmåla dessa som värda att se upp till och ta efter.⁵⁷

Positiva bilder som motståndsstrategi innebär att (individer tillhörande) grupper(ingar) som brukar framställas ensidigt nedsättande, tvärtom porträtteras som goda, moraliska förebilder. Positiva bilder medför därmed det behjärtansvärda att negativa stereotyper delvis uppvägs, genom att bilden av (individer tillhörande) ifrågavarande grupp(ering), både i audiovisuell media och i ”verkligheten”, breddas till att också inbegripa egenskaper värda att bejaka och celebrera. Begränsningen ligger emellertid i att positiva bilder ”does not *necessarily* displace the negative. Since the binaries remain in place, meaning continues to be framed by them.”⁵⁸ Därjämte framhåller Robert Stam och Louise Spence att det ej får förbises för vem bilderna ifråga är ”positiva”, eftersom vad som anses positivt av de dominerande, inte per automatik behöver uppfattas så av de marginalise-

⁵⁴ Jordanova, *Cinema of Flames*, s. 215-223.

⁵⁵ Gustafsson, *En fiende till civilisationen*, s. 250, 295, 307, 311.

⁵⁶ Gustafsson, *En fiende till civilisationen*, s. 295, 306f.

⁵⁷ Hall, *Representation*, s. 270ff ; se även Benshoff & Griffin, *America on Film*, s. 85ff.

⁵⁸ Hall, *Representation*, s. 274.

rade.⁵⁹ Därtill menar jag att positiva bilder i lika hög grad som negativa stereotyper är onyanserade och negligerande kontextuella/individuella skillnader inom olika grupper(ingar), vid sidan av att bruket av odelat positiva bilder nervärderar såväl den representerade grupp(ering)en som den presumtiva åskådargrupp(ering)en. Detta då de förra själva sällan tror sig sakna brister⁶⁰ och de senare förmodas oförmögna att hantera tankeväckande komplexa framställningar. Av alla ovan nämnda orsaker finner jag det därför lämpligt att hädanefter skriva ”positiva bilder” .

Utmanande av representationspraktiker som motståndsstrategi betyder däremot att vanliga representationsformer ifrågasätts genom alluderande av stereotyper på ett sådant sätt att de underminerar sig själva. Detta kan uppnås medelst såväl främmandegörning som ironisk överdrift, vilka båda syftar till att uppmärksamma det ouppmärksammade, men även genom medvetet anspelande på de känslor som fetischism väcker hos åskådaren. Som exempel anför Hall dels att med flit synliggöra tittandets erotiska dimension, för att utmana praktiken att objektifiera svarta med en rasifierad blick, och dels att avsiktligt överdriva stereotypa karaktärskonstruktioner så till den grad att åskådaren skrattar åt konstruktionerna istället för åt karaktärerna.⁶¹

1.5.3 Metodologiska riktlinjer för representationsstudier

De teoretiska utsagor som redogjorts för ovan fokuserar således i huvudsak på porträttering av karaktärer och handling. Dessa aspekter är båda mycket viktiga att uppmärksamma vid representationsstudier, medger Stam och Spence, då det kan leda till avtäckande av förtryckande mönster och bakomliggande orsaker samt konsekvenserna av dessa.⁶² Likafullt varnar de för att ensidig fokusering därpå bl.a. kan orsaka förbiseende av väsentliga aspekter eller misstolkningar, och tillägger att dessa ”bilder av”-analyser är medieospecifika eftersom ”the analyses might easily have been of novels or plays rather than films.”⁶³

Stam och Spence förfäktar därför att vid representationsstudier av audiovisuella verk *även* adressera det audiovisuella mediets specifika dimensioner, såsom genrekonventioner, ordningsföljd av scener och tillämpning av bildutsnitt och -komposition, ljud och musik, då sådana aspekter i hög grad påverkar åskådarens tolkning, sympati och identifikation. De tecknar därför en

⁵⁹ Robert Stam & Louise Spence, ”Colonialism, Racism, and Representation: An Introduction”, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, 5 ed., red. Braudy, Leo; Cohen, Marshall, Oxford: Oxford University Press [1983] 1999, s. 241; se även Stam *Film theory*, s. 277.

⁶⁰ Se Stam & Spence ”Colonialism, Racism, and Representation: An Introduction”, s. 241; Stam, *Film theory*, s. 277.

⁶¹ Hall, *Representation*, s. 274f.

⁶² Stam & Spence, ”Colonialism, Racism, and Representation: An Introduction”, s.236, 242f; se även Stam, *Film theory*, s. 275ff.

⁶³ Stam & Spence, ”Colonialism, Racism, and Representation: An Introduction”, s. 236; se även Stam, *Film theory*, s. 277.

metodologisk ansats där det audiovisuella mediets specifika dimensioner ställs i relation till representationen av ”ras”/etnicitet, vari forskaren uppmanas ge akt på frågor av följande karaktär:

Which characters are afforded close-ups and which are relegated to the background? Does a character look and act, or nearly appear, to be looked at or acted upon? With whom is the audience permitted intimacy? If there is off-screen commentary or dialogue, what is its relation to the image?⁶⁴

How much space do the representatives of different social groups occupy in the shot? Are they seen in close-ups or only in distant long shots? How often do they appear compared with the Euro-American characters and for how long? Are they allowed to relate to one another, or do they always require mainstream ‘mediation’? Are they active, desiring characters or decorative props? Do the eyeline matches identify us with one gaze rather than another?⁶⁵

Alla sådana specifika uttryck för det audiovisuella mediet ingår nämligen i de mekanismer som styr den filmiska identifikationen och är därför avgörande för hur åskådaren positioneras politiskt och/eller kulturellt.⁶⁶

Ofta obemärkt men verkningsfull är i detta hänseende filmmusik, som enligt Stam och Spence påverkar hur åskådaren positioneras politiskt/kulturellt, eftersom musikens emotionella dimension styr åhörarens medkänsla. De karaktärer eller grupper(ingar) vars framgångar ackompanjeras av storslagen musik eller musik i dur och vars motgångar åtföljs av musik i moll, blir de vars position åskådaren delar då musikens klangfärg frambringar perspektiv. I analogi därmed följer även att om en folkgrupp(ering)s musik får ljuda, identifierar sig åskådaren känslomässigt med ifrågavarande grupp(ering), förutsatt att musiken inte används på ett icke-respektfullt sätt för att t.ex. signalera fara, som så ofta varit fallet med afrikanska eller indianska trummor i klassisk Hollywoodfilm.⁶⁷

Även Claudia Gorbman teoretiserar om hur musik i narrativ film påverkar filmens publik. Först och främst gör hon en skillnad mellan filmmusik och andra filmiska uttrycksmedel som t.ex. bildutsnitt och kamerarörelse. Detta då hon menar att de senare ”serve to intensify, isolate, specify, connect, or otherwise draw particular attention to something in the narrative”⁶⁸ medan musiken ”figures in the expression of mood, pace, feeling *in relation to* the represented space”⁶⁹, innebärande att musiken slår an den känslomässiga tonen och därför, genom ömsesidig implikation med de tillhörande bilderna, påverkar/markerar hur bilderna ska tolkas av publiken, d.v.s. musiken för-

⁶⁴ Stam & Spence, ”Colonialism, Racism, and Representation: An Introduction”, s. 247.

⁶⁵ Stam, *Film theory*, s. 277f.

⁶⁶ Stam & Spence, ”Colonialism, Racism, and Representation: An Introduction”, s.236, 242f, 247f; se även Stam, *Film theory*, s.277f.

⁶⁷ Stam & Spence, ”Colonialism, Racism, and Representation: An Introduction”, s. 247f.

⁶⁸ Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Bloomington; Indianapolis: Indiana University press 1987, s. 32.

⁶⁹ Gorbman, *Unheard Melodies*, s. 32.

ankrar bildernas mening.⁷⁰ Enligt Gorbman sker denna filmmusikens signifiering genom 1) **rena musikaliska koder**, vilka refererar till den musikaliska strukturen i sig och kräver att åhöraren lyssnar aktivt, 2) **kulturella musikaliska koder**, då all musik, genom t.ex. sin melodi och sitt instrumentval, bär på kulturella associationer som etablerar historisk/geografisk miljö, samt förärrar berättelsen känslomässiga dimensioner, och 3) **filmiska musikaliska koder**, vilka är avhängiga den filmiska kontexten såtillvida att det skapas associativa kopplinga mellan viss musik och en viss karaktär/situation/plats/känsla inom ramen för en specifik film.⁷¹

Att filmmusik genom kulturella associationer kan etablera plats/nation/etnicitet framhåller även Kevin J. Donnelly och tar detta ett steg längre då han hävdar att filmmusik därmed kan artikulera såväl identitet som skillnader och gränser. Processen liknar han vid användandet av stenografi-tecken, såtillvida att en handfull musikaliska yttringar (rytmer, instrument, klangfärger m.m. i olika standardiserade kombinationer), genom konvention, signalerar omgivning/folkgrupper(ingar)/idéer. En sådan tillämpning av musiken sker, enligt Donnelly, oftast när gränsdragning anses kulturellt värdefullt/angeläget. Därtill är det ofta obemärkt men alltid kraftfullt.⁷²

Därutöver framhåller Gorbman att filmmusik, när den fungerar som obemärkt bakgrundsmusik, ”syr in”/positionerar åskådaren i diegesen genom att bl.a. sänka kritiskheten, dölja förnimmelsen av artificialitet, brott och hål, samt överskölja åskådaren med affekter, vilket sammantaget borgar för identifikation med den filmiska diskursen. Detta medan filmmusik, när den är påtagligt storslagen, istället syftar till att erbjuda åskådaren en stunds kontemplation *över* berättelsen som spektakel.⁷³ Närliggande det förra är slutligen filmmusikens point-of-view-funktion som, enligt Gorbman, består i att filmmusik, genom exempelvis förändrad karaktär, kan markera skifte från en karaktärs synvinkel till en annans.⁷⁴

Något som också utövar inflytande på åskådarens sympati och identifikation är, enligt Stam och Spence, tillämpningen av extradiegetisk dialog eller voice-over på ljudspåret. Även i detta fall är orsaken att intimitet kan näras mellan ifrågavarande karaktär och åskådaren, något som författarna exemplifierar med att om åskådaren får höra andra karaktärers utsagor om en viss karaktär som samtidigt visas i (när)bild, kan åskådaren bibringas känslan av att dela den i bild förekommande karaktärens ljuderfarenhet.⁷⁵

⁷⁰ Gorbman, *Unheard Melodies*, s. 11, 15f, 18, 23, 30, 32f, 57f; Om att filmmusik syftar till att (obemärkt) styra publikens reaktion inför det förevisade, samt att den i många avseenden är lyckosam, se även Kevin J. Donnelly, *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*, London: BFI 2005, s. 2ff, 175.

⁷¹ Gorbman, *Unheard Melodies*, s. 2ff, 12f, 16, 26ff, 58.

⁷² Donnelly, *The Spectre of Sound*, s. 55ff.

⁷³ Gorbman, *Unheard Melodies*, s. 5f, 39, 55ff, 63f, 67f.

⁷⁴ Gorbman, *Unheard Melodies*, s. 26.

⁷⁵ Stam & Spence, ”Colonialism, Racism, and Representation: An Introduction”, s. 244, 247.

Därtill påverkar vilket/vilka språk som talas i det audiovisuella verket hur förhållandet mellan olika folkgrupper(ingar) uppfattas. Ofta återges nämligen icke-européers/-amerikaners tal som ett obegripligt mummel, medan de mer framträdande av dessa karaktärer, oavsett nationalitet eller etnisk tillhörighet, talar engelska med en brytning avsedd att påminna om originalspråket. Sålunda konstrueras många gånger engelskan och dess företrädare som norm.⁷⁶

Tydligt framstår också att audiovisuella uttrycksmedel påverkar åskådarens förhållningssätt till det förevisade, vid beaktande av att kamerans position i varje stund avgör åskådarens position i relation till det som förevisas i det audiovisuella verket. Med andra ord kan åskådaren aldrig välja att se en händelse ur en annan vinkel än den som kamerans position medger, något som i sin tur för med sig en politisk och/eller kulturell positionering. Orsaken är att de karaktärer som, p.g.a. kamerans positionering, berättelsen fokaliseras genom externt eller internt medelst point-of-view-sekvenser, är de som åskådaren, till följd av konventionella mekanismer, identifierar sig med. Ett exempel är omringningssekvenser i western-filmer där identifikation med indianerna omöjliggörs eftersom kameran är positionerad hos de omringade vita nybyggarna och endast visar de omringade indianerna i long-shots eller i p.o.v.-sekvenser genom siktet på de vitas gevär. Resultatet är ett påtvingat intagande av ett kolonialistiskt/ imperialistiskt perspektiv. Stam och Spence betonar emellertid att en p.o.v.-sekvens förankrad i en förtryckt karaktär, inte garanterar de förtrycktas perspektiv.⁷⁷

I anslutning därtill hör att olika bildutsnitt har förmågan att stärka eller tona ner den politiska/ kulturella åskådarpositionering som kamerapositionen ger vid handen, då valet av bildutsnitt kan ses som ett uttryck för den respekt med vilket en karaktär behandlas. Närbilder av en karaktär signalerar således till åskådaren att denna fiktiva individ är värd hans/hennes uppmärksamhet. Därtill individualiserar närbilder karaktärer, vilket genom de filmiska identifikationsmekanismerna borgar för identifikation mellan åskådaren och karaktären i närbild.⁷⁸ Alltså kan närbilder av en karaktär skapa avståndsmässig närhet mellan denna och åskådaren, vilket gynnar emotionell närhet dem emellan, utöver att karaktären ifråga utpekas som viktig för berättelsen och därför förtjänar åskådarens engagemang. Detta i kontrast till att long shots av en karaktär skapar både bokstavlig och bildlig distans mellan karaktären och åskådaren.

Centralt i Stam och Spences metodologiska ansats är således att de specifika audiovisuella uttrycksmedlen, till följd av konventionella filmiska identifikationsmekanismer, styr åskådarens posi-

⁷⁶ Stam & Spence, "Colonialism, Racism, and Representation: An Introduction", s. 240.

⁷⁷ Stam & Spence, "Colonialism, Racism, and Representation: An Introduction", s. 243ff.

⁷⁸ Stam & Spence, "Colonialism, Racism, and Representation: An Introduction", s. 244, 247; Rekapitulera även Gorbmans, *Unheard Melodies*, s. 32 framkastning av att bildutsnitt (och kamerarörelser) specificerar, isolerar, sammankopplar, intensifierar och uppmärksammar, citerat ovan gällande filmmusikens inverkan på publiken.

tionering i, och därmed tolkning av, den audiovisuella framställningen. Givetvis kan åskådaren tolka en audiovisuell framställning på en rad olika vis, beroende på hans/hennes kunskap om de i verket inskrivna koderna med tillhörande konnotationer, i sin tur avhängigt personens sociala situation (såsom kön, klass, etnisk tillhörighet och sexuell läggning) och inställning därtill,⁷⁹ men tolkningen måste göras utifrån, och är därmed beroende av, de ramar som de inskrivna koderna påbjuder.

Mot bakgrund av detta kommer jag i föreliggande studie inte göra anspråk på att, utifrån tillämpningen av audiovisuella uttrycksmedel, uttala mig om med vem/vilka enskilda faktiska åskådare identifierar sig, eller hur desamma positionerar sig politiskt/kulturellt. Vad jag däremot kommer att fastslå, medelst ovannämnda idéer, begrepp och metod, är hur den implicite åskådaren positioneras i *Den förste zigenaren i rymden*, vad det kan medföra med avseende på perspektiv och syn på (makt)förhållandet mellan olika folkgrupper(ingar), samt huruvida detta ligger i linje eller går stick i stäv med de synsätt, med tillhörande maktstrukturer, som verkets innehåll påbjuder.

⁷⁹ Dyer, *The Matter of Images*, s. 84ff; se även Stam & Spence, "Colonialism, Racism, and Representation: An Introduction", s. 248f.

2 Analys av *Den förste zigenaren i rymden*

I detta kapitel analyseras representationen av romer i *Den förste zigenaren i rymden*. För överskådlighetens skull sker detta genom att miniseriens innehåll först synas och därefter dess form. De presenterade iakttagelserna, gjorda gällande karaktärisering, handling och audiovisuella uttrycksmedel, relateras kontinuerligt till det i **Teoretisk och metodologisk utgångspunkt** presenterade materialet. Givetvis vore det möjligt att anföra ytterligare exempel från miniserien för att i än högre grad underbygga varje iakttagelse och konklusion som görs nedan, liksom det vore möjligt att adressera fler aspekter. Av utrymmesskäl har jag emellertid begränsat min exemplifiering och valt att fokusera på **Skildringen av romerna**, **Skildringen av romernas kultur** och **Skildringen av romernas situation** respektive tillämpningen av de audiovisuella uttrycksmedlen **Kamerapositionering**, **Bildkomposition och bildutsnitt**, **Sång och musik** samt **Textning**.

2.1 Framställningens innehåll

Som rubriken anger fokuseras i de tre nedanstående avsnitten *vad* som förmedlas i *Den förste zigenaren i rymden* gällande representationen av romerna och hur det förhåller sig till den av icke-romer skapade stereotypa "zigenaren" och dennes/dennas konventionella narrativa funktion, samt vilken maktstruktur detta konstruerar mellan den romska minoriteten och den etniska majoriteten.

2.1.1 Skildringen av romerna

Den förste zigenaren i rymden är till stor del en roadmovie, vilket medför att karaktärerna, undantaget huvudpersonen Valentino och möjligtvis Daphne, inte åtnjuter fördjupad karaktärisering utan präglas av flyktighet. Därav följer att det, vid sidan av Valentino, inte är meningsfullt att syna skildringen av varje framträdande romsk karaktär var för sig. Istället kommer jag i stor utsträckning adressera hur gestaltningen av miniseriens romska karaktärer övergripande förhåller sig till de stereotypa konstruktioner av "zigenare" som återfinns inom litteraturen och filmen.

Miniseriens centrala karaktär är alltså den romske tonåringen Valentino. Han återges vara en charmig skrävlare som med glimten i ögat gärna friserar sanningen. Exempelvis upplyser han Emilia, vid deras första möte på *tu man hand*, om följande:

Jag är så rolig att jag kan väcka döda till liv. När min farbror i Sverige dog höll jag ett tal på hans begravning. Alla gästerna skrattade och farbror bankade på kistlocket för att få komma ut. Sedan satt han där och skrattade innan han la sig ner och dog igen.

Därtill porträtteras Valentino vara både smart och ytterst handlingskraftig, något som främst manifesteras i att han, understödd av sin syster, initierar och genomdriver det sökande efter modern

som tar dem på en resa genom halva Europa, men som också gör sig gällande i alla hans metoder för att finansiera resan (inkluderande stöld, ”uthyrning” av kikare för fönstertittning, hårt arbete och krängning av tagna piratkopierade varor). Dessutom står begåvningen och driftigheten att finna i den starka önskan som Valentino när gällande att bli något stort.

Således finns spår av lögnaktig och tjuvaktig ”zigenare” i porträtteringen av Valentino, men han reduceras aldrig till dessa drag och är inte heller framställd som oföränderlig. Detta huvudsakligen tack vare två faktorer. Den ena består i att Valentinos själsliv är förhållandevis påtagligt genom tal till ”rymdstationen”, farbrodern och Gud, vari hans längtan efter att bli något framgår tydligt. Den andra är närbesläktad och består i att Valentino erhåller ökad självinsikt och medvetenhet gällande omvärldens villkor.⁸⁰ Därmed är Valentino aldrig föremål för stereotypering för att tala med Hall. Därtill framstår det tydligt att *Den förste zigenaren i rymden* gör bruk av ett av de, enligt Iordanova, vanligaste motiven i filmer om romer, nämligen den gatsmarte och viljestarke tonåringen som på ett häpnadsväckande sätt bemästrar allehanda svårigheter.

Det ovan sagda om Valentinos driftighet tangerar en annan viktig aspekt gällande miniseriens skildring av romer, nämligen att de romska karaktärerna framställs som aktiva subjekt, fullt förmögna att (inter)agera utan inblandning från individer tillhörande den etniska majoriteten. Att individer tillhörande etniska minoriteter återges på ett sådant vis, i stället för som passiva objekt i behov av ”mainstream mediation” för att relatera till varandra, signalerar mot bakgrund av Stam och Spences tankar att de romska karaktärerna tillskrivs vikt och värde, vilket i sin tur borgar för att åskådaren kan känna sympati och identifikation med desamma.

Särskilt påtaglig är handlingsförmågan i Valentinos fall, då det är han som driver handlingen framåt för att tillslut uppnå målet att finna modern. Visserligen får åskådaren aldrig se om Valentino uppnår sina andra mål att bli något stort och att gifta sig med Emilia, men det icke-realistiska slutet lämnar åskådaren hoppfull. Detta då Valentino ses färdas i en raket genom en rymd full av romer, växelklippt med bilder där t.ex. Emilia ses flyga iväg från sitt stundande bröllop med Dubravko (för att komma Valentino till mötes?). Förbisett att slutets magisk-realistiska övertoner är en stående och inte sällan klichéartad ingrediens i flertalet filmer om romer, medför likafullt faktumet att Valentino driver handlingen framåt med ett lyckosamt resultat, att han placeras i rollen som potagonist/hjälte; en roll som i en eurocentrisk diskurs ofta är förbehållen vita män. Därmed kultiverar *Den förste zigenaren i rymden* i detta avseende en icke-eurocentrisk diskurs, där de omsorger som åskådaren traditionellt riktar hjälten, tillskrivs en rom.

⁸⁰ Detta artikuleras i en monolog riktad till Kristi apropå tillvaron som romskt gatubarn i Rumänien, vilken återges och behandlas utförligare under **2.1.3 Skildringarna av romernas situation**.

Förutom att driva handlingen framåt fyller Valentino en viktig funktion som ”förebild”, efter vilken åskådaren är tänkt att kalibrera sina responser till det förevisade. Jag syftar här på att utrymme ges åskådaren att vid en handfull tillfällen, utan konkurens från andra händelser eller verbala utsagor, noterar Valentinos ansiktsuttryck/kroppsspråk inför vad som just sagts/gjorts i bild. Detta sker t.ex. när de romska ungdomarna tagit del av innehållet på minnesplaketten över romerna som dog i Birkenau, när Valentino himlar med ögonen vid anblicken av Emilias tilltänkte make, eller när han smått roat men välsinnat ler vid åsynen av brudmarknadens aktiviteter. I samtliga fall påbjuds då att åskådaren, genom inverkan av de audiovisuella identifikationsmekanismerna, intar samma känslor/förhållningsätt som Valentino. Att en romsk karaktär tillåts guida åskådaren på detta sätt är av betydelse generellt då det signalerar att de som grupp(ering) tillskrivs vikt, och speciellt i det sistnämnda fallet då ett sådant tilltag förärar en romsk kulturyttring en självklar, normativ status.⁸¹

Gällande Valentino bör det också tilläggas att han vid tre tillfällen ses dra kniv mot människor i sin omgivning, vilket kan uppfattas som ”återvinning” av den i kulturella verk antagna romska förkärleken för att använda kniv vid uppgörelser. Dock ges vid åtminstone två av tre tillfällen goda skäl till att Valentino handlar på detta sätt: första gången är han och hans systems frihet hotad av polska kindnappare, andra gången är det för att avvärja ett skinnskallegängs fortsatta misshandel av Daphne, medan tredje gången återfinns i ett bråk med Dubravko om Emilia. Således kan det med fog hävdas att bilden av den knivdragande ”zigenaren” avsevärt nyanseras i den första men framförallt i den andra sekvensen, då sociala omständigheter präglade av rasistiska yttringar ger en förklaring till tilltagets nödvändighet. I det sista fallet saknas dock förklarande samhälliga faktorer, då det här är kärleksrivalitet i kombination med alkohol som utlöser agerandet, därmed konnoterande den hetlevrade, våldsamme och passionerade ”zigeniske” mannen.

Som nämnts ovan återges Valentino därjämte begå olagliga handlingar. Bland annat ses han ta en mobiltelefon direkt ur handen på en kille på gatan, stjäla pengar av Dubravko, samt mattor och cigarrer från King Babo. Förvisso avdramatiseras samtliga av dessa handlingar – det förstnämnda signaleras vara en lek snarare än brottsligt agerande; det mellersta förmildras av att Dubravko implicit utmålas förtjäna att bli bestulen till följd av sin dåliga behandling av Valentino; medan det sistnämnda delvis görs ogjort när Valentino återlämnar större delen av stöldgodset och/eller pengarna det inbringat till King Babo – men icke desto mindre är det bilden av den tjuvaktige ”zigenaren” som här gör sig påmind. Inte heller är det så att Valentino i detta avseende framställs vara ett unikum. Faktum är att nästan alla manliga romer som förekommer relativt mycket i mini-

⁸¹ Jag återkommer till konstruktionen och implikationen av romernas kulturella yttringar som norm under **2.1.2 Skildringen av romernas kultur.**

serien återges vara inblandade i skumraskaffärer: Dubravko och hans vänner väntar på billeveranser under former som indikerar att förehavandena inte är lagliga, Tibor och Emilian ”gör business med guld och kläder” vilket involverar uppköp av (stulna?) guldsmycken för vidareförsäljning till en polsk tandläkare, och King Babo bedriver storskalig försäljning av piratkopierade varor. Resultatet blir att miniserien på bred front upprepar den stereotypa bilden av ”zigenaren” som stjälar och bedrar istället för att ha ett ”hederligt” arbete. Viktigt att notera är dock att miniserien inte lägger några moraliska aspekter på sådant agerande, samt att Valentino, Tibor och Emilian dessutom återges vara ytterst sympatiska. Konsekvensen blir att *Den förste zigenaren i rymden* inte ensidigt svartmålar majoriteten av de romska männen, men likafullt att föreställningen om ”zigenare” som notoriskt tjuvaktiga förankras/förstärks hos åskådaren, om än i ett icke-fördömande ljus. Därmed är det diskutabelt huruvida det i detta fall delvis är tal om den av Halls motståndsstrategier kännetecknad av omvärdering av en befintlig stereotyp; tjuvaktigheten skildras förvisso inte som positiv och åtråvärd, men som ett givet inslag i en uppskattad karaktär.

De kvinnliga romerna motsvarar emellertid inte den kvinnliga ”zigenaren” i lika hög utsträckning. Varken Daphne, Emilia, Elena, Stanka, farbror Fatos fru eller syskonens mor Milena porträtteras vara frestande och passionerade förförerskor med omätlig aptit på sex. Inte heller återges de på klichéartat manér dansa på gränsen till extas, även om Emilia dansar för Valentino vid ett tillfälle.⁸² Visserligen framställs farbror Fatos fru och modern till den fotbollsspelande romske pojken som ytterst gapiga och trätolystna, därmed konnoterande den temperamentfulla ”zigenerskan”, men då exempelvis Milena skildras som mild och stillsam blir den övergripande bilden av romska kvinnor förhållandevis välnyanserad, varför stereotypa konstruktioner av dessa undermineras.

Undermineras görs även föreställningen om att romer är hedniska. Detta då såväl farbror Fatos som Valentino och Daphne vid flera tillfällen återges tala/be till Gud. Ett exempel återfinns i nedan beskrivna scen där Valentino talar till Gud apropå farbroderns plötsliga död, vari han bland annat säger till Gud ”Om du var här, skulle jag sälja dig för trettio silverpenningar.”, vilket dessutom tydliggör att han besitter kunskap om Bibelns berättelse om hur Judas förråder Jesus. Ett annat exempel gör sig gällande när Daphne i en kyrka ber Gud om hjälp i sökandet efter modern.

Sekvensen med polackerna som försöker kidnappa Valentino och Daphne urholkar därtill bilden av ”zigenare” som bortrövare av vita barn. Detta då förhållandet här är det omvända; det är de romska syskonen som nätt och jämt undkommer de vita människornas kidnappningsförsök.

Miniserien visar även prov på att låta stereotypa uppfattningar motverka sig själva, genom att Ion nämner för Valentino ”Vet du vad King Babo säger? Svenskar är dumma i huvudet! De äter

⁸² Jag återkommer till detta i **2.1.2 Skildringen av romernas kultur**.

barn!” Således dekonstrueras idén om kannibaliska ”zigenare” genom att denna icke-romska konstruktion reflekteras i en roms sätt att betrakta svenskar och därmed, i åtminstone den icke-romska åskådarens ögon, faller på sin egen orimlighet.

Dessutom nyanseras den stereotypa konstruktionen av ”zigenaren” som ständigt kringflackande p.g.a. ropet efter ”the open road” i deras blod. Faktum är att av de romska karaktärer som förekommer i miniserien, är det endast Valentino som tycks ha något oroligt i själen som manar honom att dra vidare – de andra är bofasta och förefaller nöjda med det (utom måhända farbror Fatos). Valentinos oro framställs dock inte som något essentiellt romsk, utan som förorsakad av hans vilja att bli någon betydelsefull i världen och hans insikt att alla platser inte erbjuder honom denna möjlighet, varför det inte kan klassas som stereotypifiering.

Inte heller ses någon av miniseriens romska karaktärer exempelvis spå folks framtid, mishandla barn, stjäla hönor eller tortera djur. Angående det sistnämnda pekar den på att det snarare förhåller sig tvärtom då Daphne ses ta hand om en herrelös hund i Polen.

Två vanligt förekommande ”zigenare” som däremot gör sig påmind i *Den förste zigenaren i rymden* är ”hästhandlaren” och ”zigenarkungen”. Å ena sidan tänker jag på att farbror Fatos i en bisats ber Valentino följa med när han ska göra en affär på marknaden, varefter han ses ridande på en vit häst i sällskap med Valentino. Hästen förekommer därefter, vad handlingen anbelangar, omotiverat både i scenen där farbror Fatos ger stjärnkartan till Valentino och i samband med Fatos begravning. Därtill är det till häst farbror Fatos återses i rymden, vilket sammantaget associerar honom med den hästhandlande ”zigenaren”. Å andra sidan tänker jag på King Babo som vid sitt inträde i berättelsen återges på ett klichéartat sätt (låg bild på en svart Mercedes, glidande så nära kameran att grillen och den personliga nummerplåten lydande ”King Babo” kommer i närbild, ur vilken en rund man bemängd med tjocka guldsmycken stiger) som konnoterar bilden av en ”zigenarkung”. Därmed bidrar den okritiska hållning som miniserien uppvisar till dessa stereotypa konstruktioner, till att förstärka föreställningen om deras riktighet hos åskådaren.

Dessutom målar miniserien upp bilden av den ”röriga” storfamiljen vid första mötet med Valentinos släkt. Detta genom att de många människorna i lägenheten, samlade för att äta middag, återges i korta klipp filmade med ryckigt handhållen kamera och sammanfogade så att blickpunkten inte sällan decentreras, samtidigt som intensivt, orytmiskt trummande blandat med en skrikande röst ljuder och ljuset fladdrar påtagligt. Därmed förmedlas en bild av det romska familjelivet som oroligt, uppskruvat och rörigt.

Därutöver är det diskutabelt huruvida Valentinos förmåga att lugna/tysta ner hundar, manifesterad vid två tillfällen i miniserien, är att betrakta som stereotyp eller ej. Å ena sidan kan det nämligen hävdas att här är ännu en återgivning av ”zigenaren” som står i nära kontakt med naturen och

besitter magiska krafter. Å andra sidan kan emellertid scenen läsas som en exemplifiering av Valentinos karisma och ledaregenskaper, och alls icke några övernaturliga förmågor, varför denna sistnämnda tolkning gör scenerna fria från stereotypa konstruktioner.

Värt att notera är också att miniserien gör en poäng av att romer har ett problematiskt förhållande till tid. Första gången detta påtalas är när Valentino, Tibor och Emilian väntar på att göra upp guldsmyckeaffären med de ryska romerna. Den muntra ordväxlingen är då som följer:

Emilian: Vad är klockan?

[Tibor kastar en blick på sin handled men hans svar översätts ej]

Emilian: Zigenare har inget begrepp om tid. Även med en klocka tatuerad på armen skulle vi alltid komma för sent.

Valentino: Om vi höll reda på tiden skulle vi kunna styra hela världen.

Andra gången infinner sig i ett samtal mellan Valentino och King Babo då den sistnämnde, apropå att han berättar om sitt jobb, säger ”Allt handlar om tid. Tiden äter upp oss människor.” Med lätt skämtsam ton frågar då Valentino ”Så du vet vad klockan är?” varpå King Babo svarar ”Det är inga problem. Jag ska visa dig hur det går till.” Att de romska karaktärerna i dessa scener gör sig lustiga över deras folkgrupp(ering)s oförmåga att passa tider är tydligt, varför anspelning på både den obildade och den bekymmersfria ”zigenaren” utanför civilisationens hägn är rimligt att misstänka. Dock framställs inga av de romska karaktärerna ha några svårigheter med att komma i tid, varför det är möjligt att anta att miniserien, för att använda Halls terminologi, önskar utmana en befintlig representationspraktik medelst ironi.

Sammantaget står alltså en tvetydighet att finna gällande den innehållsmässiga skildringen av romerna i *Den förste zigenaren i rymden*: förutom att de romska karaktärerna framställs som aktiva subjekt och att en rad stereotypa konstruktioner gällande romer undermineras under miniseriens gång, återvinns/befästs andra schablonmässiga föreställningar (såsom ”zigenarnas” berömda tjuvaktighet), dock utan att det sistnämnda medför en demonisering av romerna.

2.1.2 Skildringen av romernas kultur

Nära förbundet med skildringen av romerna är självfallet skildringen av deras kultur.

Musiken framställs vara central i den romska kulturen. Detta markeras redan i scenen där åskådaren för första gången möter Valentinos familj och släkt som samlats till middag, då plötsligt en av de till bordet bänkade brister ut i sång och flera av de övriga faller in genom att kompa på dukningen med sina bestick. Därefter återges miniserien igenom hur romska män spelar romsk musik, romska män eller kvinnor sjunger och/eller en kombination därav, när romer samlas till glädje och sorg, men även i vardagliga situationer. Som exempel kan farbror Fatos begravning nämnas, där bl.a. Valentino framför en sång ackompanjerad av en orkester, liksom bröllopfesten

för Emilia och Emir där en romsk grupp spelar musik för gästerna att dansa till, eller framförandet av "Auschwitz Svarta Ros" i Birkenau. Att musiken är en hörnsten i den romska kulturen ger också Valentino uttryck för när han upplyser den italienske lastbilschauffören om att "Vi zigenare lever för musik. Vi sover med musik."

Intimt sammanlänkat med musiken är dansen, som även den visas utgöra en viktig del av den romska kulturen. Betänk exempelvis hur hela grannskapet dansar på gatan för att fira Valentinos och Daphnes återförening med modern, eller att Emilia framför en sensuell flamencoliknande dans för Valentino när de är på väg hem från utestället.

Sammantaget för det ovan beskrivna sålunda tanken till den vanligt förekommande skildringen av "zigenare" som musicerar, sjunger och dansar flamenco, samtidigt som myten om "zigenarnas" omoraliska utövande av "fri dans" konnoteras. *Den förste zigenaren i rymden* framställer emellertid dessa yttringar som livsbejakande och gemenskapssammansvetsande. Därför kan miniserien i detta fall sägas tillämpa den motståndsstrategi mot stereotypifiering som Hall benämner omvärdering av stereotyper, eftersom den negativa värderingen av en väl inarbetad konstruktion av "zigenare" inverteras så att yttringarna skildras som positiva och åtråvärda.

Viktigare är dock att *Den förste zigenaren i rymden* återger denna musikaliska och dansanta kulturyttring som ett självklart faktum. På samma sätt förhåller det sig också med brudmarknaden i Rumänien, där romska fäder ses "sälja in" sina barn hos respektive tilltänkte svärfar i syfte att arrangera äktenskap; även om ett sådant tillvägagångssätt torde framstå som främmande eller negativt för en icke-romsk åskådare, gör miniserien ingen (negativ) värdering av förfarandet. Till stor del uppnås detta genom att Valentino är huvudpersonen – eftersom han oproblematiskt deltar i eller förhåller sig naturligt/gillande till dessa romska kulturyttringar, blir följden att den icke-romska åskådaren följer hans exempel. Därtill bidrar faktumet att romerna i miniserien är i "nummerärt överläge" i förhållande till icke-romer, i så måtto att hur de sistnämnda uppträder bokstavligt talat utgör undantag.

Därjämte ses indirekt romanin vara en sammanhållande faktor i den spridda och differentierade romska grupp(ering)en, uttryckt i att miniseriens romska karaktärer talar romani vid alla de tillfällen som det, utifrån den diegetiska kontexten, förefaller naturligt. Bland annat kan scenerna som utspelar sig i och kring Valentinos och Daphnes svenska hem nämnas, men även scenerna där syskonen umgås med de polsk-romska ungdomarna. Därmed återfinns på denna punkt ett motstånd mot en eurocentrisk framställning eftersom romerna varken återges utstötta obegripliga läten, tala svenska (eller annat europeiskt majoritetsspråk) med avsett markerad brytning, eller tala det korrekta språket utan översättning på textremsan. Av denna anledning kan det utifrån Stam

och Spences idéer i detta avseende med fog hävdas att romanin och dess företrädare – inte svenskan (eller annat europeiskt majoritetsspråk) och dess företrädare – konstrueras som norm.

Om Saids resonemang gällande ”vi” och ”de Andra”-dikotomin i en eurocentrisk diskurs kombineras med Stam och Spences tankar om representation, kan det, som jag anförde annorstädes,⁸³ fastslås att ett audiovisuellt verk som ger uttryck för en eurocentrisk diskurs skildrar (representanter för) den vita europeiska kulturen som överlägsen norm, medan (representanter för) den icke-vita icke-europeiska kulturen framställs som underlägset undantag. Konklusionen blir därmed att *Den förste zigenaren i rymden* inte ger uttryck för en eurocentrisk diskurs vad gäller skildringen av romernas kultur, då miniserien, i enlighet med vad som redogjorts för ovan, framställer den romska kulturen som normativ (om än utan att göra en tydlig poäng därav).

Emellertid finns ett undantag mot återgivandet av den romska kulturen som norm. Jag avser här miniseriens brott mot tabut bland polska romer att röra vid damunderkläder, vilket kommer till stånd genom att King Babo driver en verksamhet som tillverkar och säljer just damunderkläder.⁸⁴ Att ett sådant tabu finns kommer inte fram i *Den förste zigenaren i rymden*, varför åskådaren, som inte känner till polska romers kulturella praxis, i detta avseende ges en felaktig bild av de polska romernas kultur utan att vara medveten därom. Förutom att vara missvisande, naggas därmed den romska normativiteten något i kanten.

2.1.3 Skildringen av romernas situation

Kontinuerligt genom *Den förste zigenaren i rymden* görs verbala och/eller visuella kommentarer gällande romernas situation, d.v.s. hur individer tillhörande den romska minoriteten betrakta(t)s och behandla(t)s av den etniska majoriteten, och hur detta bidragit och bidrar till att forma deras möjligheter och självsyn.

Så länge handlingen tilldrar sig i Sverige är miniserien relativt förtäckt om romernas situation. Exempelvis får åskådaren veta, och sedermera hastigt se, att Daphne vid upprepade tillfällen blir retad i skolan, men om detta är orsakat av hennes etniska ursprung tydliggörs aldrig. Därtill uppmärksammas åskådaren, genom scenen i skolan där Valentino berättar för sin skolförälder att han jobbat på en ”rasselektor” som kopplas till tv-apparater, på att Valentino är medveten om de anti-patier som råder mellan vissa (individer tillhörande) olika etniska grupper(ingar). Huruvida han

⁸³ Hanna Flodin, *Representationen av romer i Gadjö Dilo*, 2007, C-uppsats i filmvetenskap tillgänglig via HUSA: <http://hdl.handle.net/2082/887> s. 16.

⁸⁴ Brottet mot tabu för polska romer att vidröra damunderkläder uppmärksammas av Agneta Svensson, ”Trolla med knäna”, *Draken* 2002 Söndag 27:e januari, artikel nr. 3.

grundar detta på egna erfarenheter av att i Sverige diskrimineras på grundval av att vara rom, sina upplevelser av kriget i Bosnien, eller något helt annat, framgår emellertid inte.

Dock impliceras romernas outsider-status, generellt och i Sverige, i scenen där Valentino och farbror Fatos samtalar på ett skrotupplag. När Valentino opponerar sig mot påståendet att allt skrot är guld, replikerar nämligen farbror Fatos ”För en dum gadjo är det skrot. Men för oss är det en skattkammare. Vi kan förvandla skrot till guld. Hur tror du vi har överlevt i så många år?” Således låter miniserien åskådaren ana att den etniska majoritetens marginalisering av romerna, menligt inverka(r/t) på romernas möjligheter i livet i så hög grad att de tvinga(t)s tillgripa ”alternativa” lösningar för att överleva.

Därjämte antyds en gång att uppfattningen att ”zigenare” är tjuvar är både utbredd och fördomsfull. Detta sker i scenen där taxfree-butikskassörskan snorkigt framkastar att ”Du kan inte bara gå ut med varorna, du måste betala som alla andra.” när Valentino lägger chokladen syskonen önskar införskaffa på disken, därmed förutsättande att han, till skillnad från ”alla andra”, inte tänkt göra rätt för sig, trots att Valentinos beteende tyder på motsatsen.⁸⁵ Så länge syskonen befinner sig i Sverige står alltså (kritiken av) romernas situation främst att läsa mellan raderna.

När syskonen lämnat Sverige bakom sig framstår det med större tydlighet att romerna som etnisk grupp(ering) är illa sedda och behandlade av den etniska majoriteten. Ett exempel är att Valentino (och Daphne) förvägras lift av en lastbilschaufför i Polen med motiveringen ”Jag gillar inte såna som du.” Därtill explicitgörs polackernas nedvärderande förhållningssätt till romer vid första mötet med de romska ungdomarna från Polen, då Emilians varning apropå att syskonen ska söka sin mor i Polen lyder: ”Akta er, här vill alla mäta skallen på främlingar.” Åskådaren får följaktligen erfara hur romerna, på grundval av deras etniska tillhörighet, bemöts av en föraktfull attityd från den etniska majoritetens sida.

Samman med de romsk-polska ungdomarna ses dessutom Valentino och Daphne besöka Birkenau, där de vid ankomsten stöter på en grupp judiska ungdomar som blir upprörda över att romerna spelar musik på en bärbar bergsprängare, varför följande ordväxling uppstår:

”Jude”: Stäng av musiken! Ni skändar de dödas minne!

Elena: Det är vårt sätt att hedra dem.

”Jude”: Stäng av musiken, säger jag!

Elena: Jag är zigenare. Vi dog också här. Vi brann lika bra som ni. Kom inte hit och kommendera mig! Vi är för fan lika förintade som ni! Så håll käften!

Stanka: Hetsa inte upp dig, Elena!

Elena: De där martyrerna har tagit patent på lidandet och snott oss på förintelsen.

⁸⁵ Här gör alltså ännu en av miniseriens motsägelsefullheter sig gällande eftersom den för övrigt påskiner att framför allt romska män nästan genomgående är tjuvaktiga.

Här ger Elena således uttryck för en protest mot den exklusivistiska tendens uppvisad av vissa judar, vilket tar sig uttryck i att dessa, å sitt folks vägnar, ”prenumererar” på rollen som förintelsens verkliga offer.⁸⁶

Därefter går de romska ungdomarna in i en av de baracker där fångar under andra världskriget inhystes, och från en med gravljus smyckad plakett läser Elena högt följande information:

De kom till Birkenau från hela Europa. Tiotusentals zigenare på väg mot förintelsen. Som kreatur föstes de ihop i baracker som denna. Men nazisterna kunde inte beröva dem namn, kultur och värdighet. Varje kväll steg de zigeniska sångerna mot den blinda himlen över Birkenaus stumma slavar. Men den 2 augusti 1944 tystnade den zigeniska sången i Birkenau.

Samtidigt återges nära och halvnära bilder på de romska ungdomarna, visande på bestört förvåning, stilla förfäran och illa berördhet, vilka fortsätter även efter högläsningens slut. Därmed ges åskådaren, precis som ungdomarna, tid att låta det sagda sjunka in, samtidigt som de identifieriska mekanismerna som nära bildutsnitt aktualiserar, vad gäller intimitet, sympati och känslomässig korrespondens mellan karaktär(er) och åskådare, verkar för att åskådaren ska kalibrera sitt känsloläge efter karaktärernas och därmed inta deras ställning till det förevisade/sagda.⁸⁷

Påtagligt bekomna stämmer alla något senare upp i ”Auschwitz Svarta Ros”⁸⁸, en sång om det öde många romer gick tillmötes under andra världskriget, men också om samtiden och framtiden. Ett utdrag av texten lyder som följer:

I Auschwitz växer en svart ros upp ur jorden
Där borta för flera år sedan brändes det zigeniska hjärtat
Många zigenare dog här men vi lever fortfarande
Vi sjunger en sång för dem som dog
Så vi aldrig glömmer det som hände
[...]
I Auschwitz flyger en vit duva mellan träden
Och för alla goda zigenare medför den en ljusare framtid

Växelklippt mellan närbilder av de sjungande/spelande ungdomarna visas ett long shot där Tibor, som under sången dragit sig undan, tankfull ses vandra mellan söndervittrande tegelugnar med höga skorstenar insvepta i grått dis. Åskådaren ställs alltså inför bilder av kvarvarande arkitektoniska bevis på förintelsen, ackompanjerade av en melodi i moll med sorglig text, medförande att åskådaren ges möjlighet att kontempera över intrycken utifrån romernas perspektiv. Sekvensen avslutas sedan med följande samtal mellan ungdomarna, där förintelsen ytterligare avhandlas:

Daphne: Är det sant att de dödade en massa människor här? Brände dem i ugnar?
Valentino: Såna som du och jag. Vår farfarsfar kanske dog just här där vi sitter.
Daphne: Varför?
Elena: Det vet jag inte, Daphne. Men i Amazonas regnskogar finns det en fågel som flyger baklänges. När andra fåglar frågar varför han gör det, svarar han: ”Jag skiter i vart jag är på väg, men jag måste veta varifrån jag kommer.”
Emilian: Auschwitz är en buljongtärning. Mänsklighetens historia i koncentrat.

⁸⁶ Se exempelvis Iordanova (red.), *FRAMEWORK*, s. 58.

⁸⁷ Konsekvenserna av detta, vad gäller skildringen av romerna, har behandlats i föregående avsnitt.

⁸⁸ Text och musik: Nuri Selim.

Stanka: Måste du vara ett sånt jävla geni!

Emilian: Annars slutar man på ställen som här. [Till Valentino:] Du är cool! Du fattar.

Elena: Men det var hit de kom, genierna.

Genom sekvensen i Birkenau adresserar således *Den förste zigenaren i rymden* det många akademiker/kritiker menar förbise(tt)s i såväl ”verkligheten” som audiovisuella skildringar, nämligen att romerna var en av de grupper(ingar) som förföljdes och förintades av nazisterna under andra världskriget. Vanligt har varit och är fortfarande att den romska historien döljs bakom eller ses som underordnad parallell till framför allt judarnas under andra världskriget.⁸⁹ Iordanova skriver: ”Europe’s Jews and Gypsies perished side by side in the 1940s. Can’t this be shown without competing for victimhood [...]?”⁹⁰ Denna problematik går miniserien rättfram i klinch med dels genom att förse åskådaren med fakta- och känslomässig information om förintelsen av romer, och dels genom att låta marginaliseringen som offer/kampen om ”offerstatus” verbaliseras i den ovannämnda ordväxlingen mellan de judiska och de romska ungdomarna. Även om Birkenau-sekvensen i sin helhet bara utgör en liten del av miniserien och därför inte kan sägas ge en heltäckande bild av romernas öde under andra världskriget, medför den likafullt att åskådaren inbjuds att reflektera över vilka fruktansvärda konsekvenser som kan bli följden av att nedvärdera människors värde, och att romerna erkänns och uppmärksammas som offer för Hitlers raspolitik, dock inte helt utan kamp för ”offerstatus”. Miniserien framställer därmed inte förintelsen av romer som varken en bakgrund till eller underordnad förintelsen av judar, utan som likvärdig.

Vidare återges i *Den förste zigenaren i rymden* hur Daphne, på väg hem från Emilias ej fullföljda bröllop, stoppas av fyra skinnskallar som hånfullt frågar ”Vart ska du, lilla zigenarunge?” Den hotfulla stämningen förstärks av att det på ljudspåret för en kort stund plötsligt hörs ett larm i fjärran som dock lika gärna kan vara extradiegetisk. Därefter börjar skinnskallarna misshandla henne. Valentino rusar sin syster till undsättning, men lyckas inte rädda henne och sig själv med mindre än att han tvingas dra sin kniv och sticka den i benet på en av angriparna. Initialt jagade av de tre resterande skinnskallarna flyr de. I nästa klipp ses syskonen sitta tätt ihop och nästintill orörliga i mörkret i sin lägenhet. Efter en lång stunds tystnad frågar Daphne stilla ”Tror du att du kunde ha dödat honom?” Det dröjer innan Valentino lakoniskt svarar ”Jag vet inte.” Under tiden på extradiegetisk nivå på ljudspåret har den av stilla men plågad sorg klingande ”Ederlezi”⁹¹ gått från att vara i princip ohörbar till att successivt ljuda starkare. Precis som syskonen ses behöva tid för att smälta det inträffade, ges åskådaren tid att känna med dem. Detta eftersom en samverkan av hur överfallet och dess efterdyningar framställs (fyra vuxna män som oprovocerat våldför sig på två barn, vilka åskådaren känner för eftersom han/hon följt deras öden och äventyr i mer än två

⁸⁹ Se exempelvis Iordanova (red.), *FRAMEWORK*, s. 10f, 57ff, 72f, 77.

⁹⁰ Iordanova (red.), *FRAMEWORK*, s. 11.

⁹¹ Traditionell romsk folksång som i denna version arrangerades av Goran Bregovic till *Zigenarnas tid*.

avsnitt) i kombination med stillsam romsk klagoklingande sång, borgar för att åskådaren, till följd av de konventionella identifikationsmekanismerna, känner empati för dem och därför intar romernas perspektiv. Därmed ger verket vid handen att åskådaren ska ta avstånd från rashat och rasrelaterat våld i allmänhet och riktat mot romer i synnerhet.

Viktigt att poängtera är också att *Den förste zigenaren i rumänska rummet* visar på hur olika de materiella villkoren kan te sig för olika romer. Som den ena ytterligheten återges hur King Babo bor i ett palats och kör en Mercedes, sin rikedom anskaffad genom handel med piratkopierade varor där han dock aldrig låter sina affärsbekanta veta att han är rom. Som den andra ytterligheten skildras den bistra tillvaron för hemlösa romska barn och ungdomar i Rumänien. Däremellan visas hur vissa romer bor i en svensk förort medan andra bor i en pittoresk, men illa medfaren, rumänsk by med grusvägar. Miniserien visar således prov på en vinnläggning från upphovsmakarnas sida i fråga om att heterogenisera bilden av romernas situation.

Skildringen av situationen för de hemlösa romska barnen och ungdomarna i Rumänien kommer till stånd genom att Valentino och Daphne blivit bestulna på sina pengar och därför tvingas dela deras tillvaro för ett tag. Av denna orsak får syskonen, och därmed åskådaren, ta del av hur mängder av smutsiga, trasigt klädda och limsniffande barn och ungdomar får lite mat av en ambulerande biståndsarbetare, liksom hur de övernattar på marken runt lägereldar i ”De hungrigas cirkus” – ett aldrig färdigställt varuhus. Därtill ses syskonen delta i gatubarnens ansträngningar för att tjäna lite pengar; Daphne tigger och Valentino putsar fönsterrutor på bilar. I samband med detta utspelas en dialog mellan Valentino och Kristi, en hemlös romsk kille, som pekar på både hur illa sedda romer i denna situation är och hur utsiktslös deras tillvaro ter sig:

Valentino: De vill döda oss för småpengar! Jag får aldrig ihop respengar till Banja Luka.

Kristi: Många av oss står här hela livet utan att komma någonstans.

Valentino: Vad är det med de här människorna? De ser ut som de ville döda oss. [...]

Det här funkar inte. Jag klarar mig inte med de här pengarna.

Kristi: Satsa på kvinnor och de som röker. Då kan du i alla fall få en cigg.

Valentino: Jag vill inte ha cigaretter. Jag vill ha pengar.

Att de romska gatubarnen är osedda och oönskade framkommer i scenen där Valentino och Kristi hamnar i dispyt då en limsniffande pojke erbjuder Daphne att sniffa från hans påse. När Valentino skäller ut pojken rasar Kristi över att Valentino tagit i för mycket med motiveringen att ”Han [pojken] är ett litet barn. Om han dör är det ingen som gråter över honom.”

Därjämte ger Valentino uttryck för sin frustration över den dödsdömda tillvaro som tillmäts honom som obemedlad rom i Rumänien, i följande harang delvis riktad till Kristi:

Jag och Daphne kan inte vara här. Blir vi kvar här så dör vi. Vad är det här för ställe? [...] Jag har alltid fixat mina grejer! Blåst folk på pengar för att det var kul. Vet du vem jag är? Jag kan snurra upp hela världen. Så här! Och det har jag alltid gjort. Men nu vet jag inte vad som händer med mig. Tvätta bilrutor, vad är det? Sånt har jag aldrig gjort förut. Det är nåt som inte stämmer. Isaac, en svart man i

Tyskland sa något till mig som fastnat i mitt huvud... [...] Han sa: "Om du är långsam tar de dig. Och tar de dig, så dör du."

Sammantaget pekar många av ovannämnda scener/sekvenser (indirekt) på hur romer i större eller i mindre utsträckning är illa sedda och behandlade av den etniska majoriteten och hur detta till viss del ger upphov till en ond cirkel, då marginaliseringen som följer tvingar romerna till aktiviteter som inte ses med blida ögon av huvudparten av den etniska majoriteten (och sällan uppskattas av romerna själva), vilket i sin tur spär på de negativa förutfattade meningarna om dem.

Stigmatiseringen av romerna, liksom tendensen att göra dem till syndabockar, adresseras också explicit i scenen där Valentino hjälper sin barndomsvän Constantin att samla skrot. När en hästdragen kärra med tre män passerar sker följande ordväxling mellan Constantin och dem:

Constantin [till Valentino]: Nu kommer bosnierna. Jag knullar deras mammor.

"Bosnierna": Zigenare! Jävla zigenare.

Constantin: Tattare!

["Bosnierna" häver ur sig en rad okvädningsord som inte textas⁹²]

Constantin [till bosnierna]: Era förrädare. Jag knullar era mammor. [Till Valentino:]

Före kriget var allt vårt fel. Nu är det samma sak.

Därefter frågar Constantin Valentino om han tänker stanna, vilket genererar följande samtal:

Valentino: Jag? Jag är inte född till att plocka skrot.

Constantin: Du är fortfarande zigenare fast du har bott i Sverige ett tag.

Valentino: Ser du nån stämpel i pannan på mig som säger att jag måste gå med näsan i backen och leta skrot? Jag kan lyfta blicken mot stjärnorna. Jag kan flyga som en kosmonaut.

Åskådaren får alltså i denna sekvens som de två citaten återfinns i, ta del av hur romerna verbalt bespottas och se tecken på att omvärldens nedvärderande syn internaliseras i romerna i form av desillusionerad syn på vad som står dem till buds i livet. Likafullt visar Valentino prov på att vilja trotsa dessa hinder.

Den förste zigenaren i rymden belyser sålunda delvis det större sociala sammanhang i vilket romerna ingår, vilket tar sig uttryck i att miniserien i många avseenden synliggör hur individer tillhörande den romska minoriteten betrakta(t)s och behandla(t)s av den etniska majoriteten, och hur detta bidrar till att forma deras möjligheter och självsyn. Därmed visar miniserien prov på att till stor utsträckning teckna ett realistiskt porträtt av romerna och deras stundtals utsatta situation.

2.2 Framställningens form

I enlighet med rubriken avhandlar följande fyra avsnitt *hur* innehållet förmedlas i *Den förste zigenaren i rymden*, d.v.s. på vilket sätt de audiovisuella uttrycksmedlen tillämpas, samt vad det får för konsekvenser gällande åskådarpositionering och vidhäftande konstruktion av maktstruktur.

⁹² Tack till Sanna Drvenica som varit mig behjälplig med översättning.

2.2.1 Kamerapositionering

Valentino etableras omedelbart som protagonist i *Den förste zigenaren i rymden*. Så fort förtexten fastslagit titel och huvudrollsinnehavare mot bakgrund av en animerad resa genom solsystemet, visas nämligen en ansiktsnärbild av en ung kille (senare presenterad som Valentino). Denna fungerar som förankringsbild för den efterföljande subjektiva bilden, visande ett arkadspel med rymdtema, som sedan i sin tur åtföljs av en reaktionsbild utgjord av ännu en närbild av samme kille. Även om bilden av arkadspelet inte kan klassas som renodlat subjektiv då extradiegetisk förtext ryms i samma bildruta, påbjuder ändå sekvensens uppbyggnad att åskådaren upplever sig se vad Valentino ser. Kameran går alltså från att vara externt positionerad hos Valentino till att till synes vara internt positionerad ”i” honom. Med avstamp i Stam och Spences resonemang medför detta att åskådaren direkt hänvisas till identifikation med honom och därför positioneras politiskt/kulturellt hos romerna, vid sidan av att faktumet att Valentino är den första personen som syns i bild och föräras en p.o.v.-sekvens, enligt konventionen signalerar att han är verkets huvudperson.

Berättelsens fokalisering⁹³ genom Valentino, till följd av kamerans position vid/”i” denne, står sig sedan i princip genom hela miniserien. Betänk exempelvis att kameran följer Valentino och inte Daphne så länge handlingen tilldrar sig i Sverige eller när syskonen befinner sig i Veseli Brijeg. Lägg därtill att majoriteten av de p.o.v.-sekvenser som förekommer i miniserien är förankrade i Valentino. Bland annat kan scenen vari Valentino får stjärnkartan av farbror Fatos anföras, där närbilder av Valentinos ansikte fungerar som förankrings- och reaktionsbilder till subjektiva bilder av stjärnkartan och stjärnhimlen, liksom scenen där Valentino för första gången ser Emilia.⁹⁴ Faktum är att denna bild av Emilia återkommer senare i slow-motion efter en bild av Valentino i sin säng, med resultatet att åskådaren upplever sig ta del av hans dröm. Vad gäller positionering av åskådaren innebär sålunda det nästan genomgående bruket av Valentino som fokalisator först och främst att identifieringen med huvudpersonen är kraftfullt utformad, men i förlängningen även att det är intagandet av romernas kulturella perspektiv som står åskådaren till buds.

Ett fåtal undantag återfinns dock från regeln att berättelsen, p.g.a. kameratekniken, fokaliseras genom Valentino. Ett exempel är när Daphne får syn på den madonnafigur hon sedan tar med sig genom Europa. Då visas nämligen en subjektiv bild av denna förankrad i Daphne. Ett annat exempel infinner sig när Valentino och Emilia går på klubb eftersom kameran då växlar mellan att vara

⁹³ För mer om denna narratologiska term, se Robert Stam; Robert Burgoyne; Sandy Flitterman-Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, post-structuralism and beyond*, London; New York: Routledge 1992, s. 87-95.

⁹⁴ Fler subjektiva bilder av Emilia, förankrade i Valentino, finns i *Den förste zigenaren i rymden*, liksom en subjektiv bildserie av en barbröstad Camilla, förankrad i de med kikare fönstertittande killgänget där Valentino ingår. Dessvärre kan jag inte här fördjupa mig i ”mannens blick”, där mannen och genom honom åskådaren aktivt tittar på kvinnan som passivt objekt, då detta faller utanför ramen för föreliggande studie.

positionerad i anslutning till Valentino på dansgolvet och Daphne i den lånade lägenheten. Ytterligare ett tillfälle där kameran varken är positionerad hos Valentino eller Daphne är när en bil körd av Dubravko passerar syskonen på en rumänsk landsväg. Plötsligt positioneras då kameran i bilen, varför åskådaren får reda på mer om Dubravko och de övriga passagerarna än Valentino och Daphne. Därmed är åskådaren inte ensidigt anvisad till identifikation med Valentino. Genomgående är dock att kameran är positionerad hos romska karaktärer – inte vid ett enda tillfälle är en svensk eller annan karaktär, tillhörande den icke-romska majoriteten, fokalisator – varför romernas kulturella perspektiv i detta avseende skänks exklusivitet, för att bruka Stam och Spence vokabulär.

Den viktigaste slutsatsen som kan dras om tillämpningen av kamerapositionering i *Den förste zigenaren i rymden* är således att berättelsen inte är medierad av en individ tillhörande den etniska majoriteten utan av en rom. Detta då kamerans position med få undantag medför att berättelsen fokaliseras genom Valentino vilket, i kombination med att han är den som driver handlingen framåt, gör honom till framställningens protagonist. Därmed opponerar miniserien sig indirekt mot intagande av en eurocentrisk maktposition.

2.2.2 Bildutsnitt och bildkomposition

Till följd av att kamerans position, i förhållande till det i audiovisuella verk förevisade, påverkar bildutsnittet och -kompositionen, kommer detta avsnitt stundom adressera aspekter tangerade ovan.

Bland dessa återfinns att *Den förste zigenaren i rymdens* etablerande av Valentino som protagonist, till stor del vilar på tillämpningen av närbilder av hans ansikte som förankrings- respektive reaktionsbilder i p.o.v.-sekvenser. Orsaken är att avståndsmässig närhet mellan en karaktär och åskådaren, till följd av de konventionella audiovisuella identifikationsmekanismerna, borgar för emotionell närhet från åskådarens sida till karaktären ifråga, vilket i sin tur är en förutsättning för att karaktären ska kunna betraktas som huvudperson. Åskådarens identifikation med Valentino möjliggörs alltså till stor del av att han ofta under miniseriens gång visas i nära och halvnära bildutsnitt, något som inte bara gör sig gällande i ovannämnda p.o.v.-sekvenser, utan även när han säger till Isaac att romerna saknar hemland, när han fäller en tår över farbroderns bortgång, eller i samband med att han och Daphne besöker marknaden i Rumänien, jämte många andra tillfällen.

Emellertid är det inte bara Valentino som visas i de närmare bildutsnitten, utan flertalet av de romska karaktärer som har framträdande roller i miniserien. Detta kan styrkas genom hänvisning till bland annat de ansiktsnärbilder av farbror Fatos (och Valentino) som det på traditionellt manér växelklippas mellan vid deras förtroliga samtal där stjärnkartan överlämnas, eller de halvnära bilderna av King Babo (och Valentino) som det växelklippas mellan under deras ilska ordväxling på

basaren. Dessutom visas ansiktsnärbilder av Daphne när hon frågar sin bror varför de inte letar efter mamman, precis som de polsk-romska ungdomarna och syskonen föräras ansiktsnärbilder i ovannämnda sekvens centrerad kring framförandet av "Auschwitz Svarta Ros", för att bara nämna några exempel. Sålunda rör det sig både gällande Valentino och andra romska karaktärer om närbilder motiverade av konventionell dialogframställning, p.o.v.-framställning och/eller förhöjande/fördjupande av känslor, där de två sistnämnda har en sammanknytande effekt visavi åskådaren.

Därtill visas även flertalet icke-romer i nära bildutsnitt, av vilka bland andra Isaac kan sägas tillhöra en annan marginaliserad grupp(ering), medan t.ex. Valentinos lärarinna och den polska kidnapperskan tillhör den etniska majoriteten. Således erbjuds åskådaren närhet till såväl romer som icke-romer och marginaliserade grupper(ingar) som icke-marginaliserade grupper(ingar), varför det skulle kunna hävdas att miniserien i detta avseende inte konstruerar någon hierarkisk maktstruktur. Saken är emellertid den att karaktärer tillhörande den etniska majoriteten endast ges närbilder när konventionell dialogframställning påbjuder det, samt att karaktärer tillhörande den etniska majoriteten är så få till antalet och så perifera vad handlingen anbelangar, att de nära bildutsnitten av dem i det närmaste är försumbara. Med avstamp i Stam och Spences teori blir resultatet därför att *Den förste zigenaren i rymden*, i fråga om bildutsnitt, trots allt bereder åskådaren näst intill ensidig kulturell placering hos romerna, varför en eurocentrisk maktstruktur motarbetas.

Att så få karaktärer ur den etniska majoriteten förekommer i miniserien inverkar givetvis också på bildkompositionen. Aldrig är det exempelvis så att representanter för den etniska majoriteten upptar hela förgrunden medan romerna förpassas till bakgrunden, för att där fylla funktionen som exotisk fond mot vilken de förstnämnda kan agera. Istället upptas de flesta bildrutor av romer, där de centrala av dessa karaktärer befinner sig i förgrunden och centrum, medan de som snarare är att betrakta som statister ofta återfinns i bakgrunden och/eller kanterna. Därmed inte sagt att majoriteten av de sistnämnda inte är differentierade vad gäller individuella drag. Betänk exempelvis när Valentino och Daphne besöker marknaden där bland annat brudmarknad hålls; syskonen befinner sig då tämligen ofta i bildrutans relativa mitt och framkant, samtidigt som det runt omkring dem sjuder av aktivitet bland människor som förvisso utgör en brokigt färgglad skara, men som icke desto mindre framstår som särskiljbara individer, delvis tack vare djupfokus.

När väl karaktärer tillhörande den etniska majoriteten visas i bild sker detta antingen på lika eller "sämre" villkor än romerna vad gäller bildkomposition. Det förstnämnda kan styrkas genom anförande av ovannämnda dialog mellan Valentino och hans skolfröken. Då återges nämligen deras samtal genom växelklippning av bilder på vardera individ, lydande under 180°-regeln, där båda befinner sig till synes lika långt från kameran och därmed åskådaren. Det sistnämnda kan istället beläggas med hänvisning till ordväxlingen mellan Valentino (uppbackad av kompisar) och

fotbollsdomaren. Kameran är då med ett undantag placerad på Valentinos sida, föranledande att bildens förgrund upptas av Valentino och andra invandrarkillar även när domaren talar.

För åskådarens del innebär bildkompositioner som de ovan beskrivna att han/hon i huvudsak erbjuds avstånds- och känslomässig närhet till romska karaktärer. Därmed hänvisas åskådaren i detta avseende till en kulturell positionering hos romerna, för att tala med Stam och Spence.

Vid granskning av bildkomposition måste även glorifieringen av Valentino adresseras kort, vilken äger rum när syskonen övernattar i en kyrka i Polen. Under ett av Valentinos sedvanliga tal till ”rymdstationen” är kameran och Valentino placerade så att han står centrerad framför koret, varifrån ljus strömmar. Effekten blir att Valentino får som en gloria/mandorla av ljus runt sig, förstärkt av valvets båge, vilket i samverkan med hans snett uppåtriktade blick och lätt lyfta armar konnoterar traditionell framställning av Jesus i religiöst måleri. Resultatet blir att ytterligare vikt och goda kvaliteter tillskrivs Valentino, vilket därtill förstärks av att den uppenbart genomtänkta bildkompositionen bryter mot övriga bilders ”icke-komponerade” vara.⁹⁵

Sammanfattningsvis kan det gällande bildutsnitt och bildkomposition i *Den förste zigenaren i rymden* sålunda konstateras att åskådaren i princip bereds ensidig kulturell placering hos romerna, då han/hon ofta erbjuds avstånds- och känslomässig närhet till de prominenta romska karaktärerna, istället för till de få förekommande karaktärerna tillhörande den etniska majoriteten, och möjlighet att individuellt särskilja de romska statisterna. Därmed motarbetas en eurocentrisk maktstruktur.

2.2.3 Sång och musik

I samma stund som de första bilderna visas, ljuder de inledande tonerna av *Den förste zigenaren i rymdens* signaturmelodi, karaktäriserad av medryckande tongångar och blåsinstrument där trumpetten har en framträdande roll. Omedelbart signifierar alltså miniseriens signaturmelodi, genom sina kulturella musikaliska koder, den romska kultursfären med tillhörande konnotationer, något som ytterligare tydliggörs genom att ”tzigani” utstöts som enda ord i detta för övrigt instrumentala stycke. Å ena sidan kan det utifrån Stam och Spences resonemang därför hävdas att åskådaren med detsamma positioneras kulturellt hos romerna, medan det med avstamp i Donnellys tankar om filmmusikens förmåga att artikulera identitet, skillnader och gränser, å andra sidan kan argumenteras för att en gränsdragande markering görs, sägande till åskådaren att här har han/hon att göra med något annat än den svenska majoriteten, nämligen romer.

⁹⁵ Fagerström-Olsson anför i en intervju med Heinemann (”Jakten på en zigens mamma”, *Dagens Nyheter* 2001-06-02) att hon inte lägger någon vikt vid bildkomposition. ”Jag är intresserad av människor, inte av form. Jag bryr mig inte om bildkompositioner. Kan inte skådespelarna röra sig fritt och hitta utrymme till improvisation och spel, spelar det ingen roll hur snyggt ljuset eller bilden är.”

Nästa gång musik ljuder är i scenen på spårvagnen när Valentino för första gången givit uttryck för att han vill ge sig av. Plötsligt ackompanjeras då den efterföljande långa och ”händselösa” närbilden av Valentinos ansikte, av stillsam dragspelsbaserad musik med ordlös sång, som konnoterar plågad längtan och vars kulturella koder gör att den klassas som romsk. I bästa fall kan denna musik tolkas som ett uttryck för den konventionella praktiken att fylla ”hål”/”döpunkter” i berättelser med musik⁹⁶. Detta stärks av att liknade sekvenser också beledsagas av musik. I värsta fall kan dock påläggandet av den längtansfullt klingande romska musiken tolkas som ett sätt att icke-verbalt ge uttryck för att Valentinos ”zigenarblod” väckts till liv och kallar honom till friheten på de öppna vägarna, således anspelade på en av de mest seglivade ”zigenarstereotyperna” som står att finna.

Intressant är vad de två tolkningsalternativen innebär för åskådaren gällande kulturell positionering. Medan det första alternativet positionerar åskådaren hos romerna, då deras musik respektfullt får ljuda extradiegetiskt, knyts åskådaren i alternativ två än närmare romerna och då främst Valentino, eftersom musiken kan sägas befinna sig på en metadiegetisk nivå i hans huvud/blod, föranledande att åskådaren är privilegierad att erfara hans känslöstämning ur ett inifrånperspektiv. Således kan musik tillämpad för klichéartad konnotation om romer ändock, något motsägelsefullt, positionera åskådaren stadigt hos desamma, då närhet mellan karaktär och åskådare odlas.

För att ytterligare komplicera saken är stycket som börjar ljuda upptakten till ”Auschwitz Svarta Ros”, som diegetiskt framförs i sin helhet långt senare när syskonen, tillsammans med de romska ungdomarna från Polen, besöker Birkenau⁹⁷ – ett faktum det ej är troligt att (den icke-romska) förstagångsåskådaren uppmärksammar, inte minst då tillfällena äger rum i avsnitt 1 resp. 2. Av denna orsak är det två tolkningsalternativen ovan alltså relevanta, då de utgör inter-/kontextuellt ”ofärgade” interpretationer.

Om däremot åskådaren känner igen låten och vet vad den handlar om, framstår scenen i en annan dager. Detta så till vida att den påminner åskådaren om hur romerna förföljts och därför gör honom/henne mer sympatisk inför att Valentino måste ge sig iväg för att skapa sig den ljusare framtid sången talar om. Givetvis är det diskutabelt huruvida filmskaparna valde upptakten till ”Auschwitz Svarta Ros” i syfte att leda tolkningen därhän, eller om det var ett sätt att hålla nere budgeten genom att inte behöva komponera en ny låt.⁹⁸ Oavsett vilket försätts åskådaren, som känner till vad låten handlar om, i romernas position.

⁹⁶ Se exempelvis Gorbman, *Unheard Melodies*, s. 18.

⁹⁷ Jag återkommer till ”Auschwitz Svarta Ros”. Se även **2.1.3 Skildringen av romernas situation** där den också adresseras.

⁹⁸ Om praktiken att inom tv-produktion använda samma musikstycke vid flera tillfällen för att reducera kostnader, se t.ex. Donnelly, *The Spectre of Sound*, s. 119ff.

Att åskådaren genom ljudspåret får ta del av Valentinos sinnestillstånd gör sig även gällande mer otvetydigt i scenen där Valentino, upprörd över farbroderns död, springer till skogs. Först hörs inget förutom de diegetiska ljuden men sedan ljuder plötsligt snabba trumslag⁹⁹, vilka saknar källa i diegesen. Dock är det lämpligare att klassificera dem som metadiegetiska, emanerande från Valentinos inre, än extradiegetiska. Anledningen är att trumslagens rytm konnoterar häftiga hjärtslag orsakade av upprörd sinnesstämning och fysisk påfrestning, vilket ömsesidigt impliceras av bilderna på den av sorg frustrerade Valentino som springer genom skogen tills han vid en sjö stannar och ventilerar sina känslor i ett öppenhjärtigt tal till Gud. Under hela sekvensen förstärks uppfattningen att trumslagen är uttryck för Valentinos hjärtslag/sinnesstämning, då rytmen först blir långsammare när han stannat och sedan försvinner tvärt när han tystnat och ses fälla en stilla tår. Utifrån vad bilderna och avsaknaden av det rytmiska trummandet ömsesidigt implicerar, har Valentinos hjärta då stillat sig så till vida att känslan av orättvis förlust och saknad lagt sig något.

Utifrån detta kan två konklusioner dras. Den första är att scenen tydligt stärker Gorbmans påstående att förhållandet mellan ljud och bild kännetecknas av ömsesidig implikation vad gäller mening. Den andra är att den rytmiska trummusiken placerar åskådaren ”i” Valentino. Detta eftersom åskådaren får förnimma Valentinos inre genom att han/hon upplever sig ta del av Valentinos hjärtslag/själstillstånd. Följden blir att åskådaren i princip känner sig som ett med Valentino, d.v.s. identifierar sig med honom, vilket medför, vid sidan av att Valentino stärks som protagonist, att åskådaren positioneras hos romerna, för att tala med Stam och Spence.

Faktum är att så gott som all tillämpad musik, diegetisk eller inte, klingar romsk i *Den förste zigenaren i rymden*, d.v.s. musiken har kulturella musikaliska koder som associeras med romsk kultur. Dessutom tillåts den ljuda ofta, länge och på ett respektfullt sätt. Betänk t.ex. sångerna som framförs när farbror Fatos begravs eller den musik som hörs när Emilia dansar för Valentino. Därtill är musiken till stor del framförd av den romska gruppen Svarta Safirer. Utifrån Stam och Spences teorier blir resultatet därmed att åskådaren, vad musiken anbelangar, i princip genomgående positioneras kulturellt hos romerna.

Undantaget från regeln infinner sig när Valentino och Emilia går på klubb. Den intradiegetiska musiken som då spelas är, vid sidan av en konventionell ”klubbmusik”, ”Come Along”¹⁰⁰ av Titiyo, där texten som hörs i klippet lyder:

Come along now, come along with me
And I'll ease your pain
Come along, come along with me
And let's seize this day

⁹⁹ Instrumentet som spelas på är troligtvis en darabuka, en traditionell turkisk handtrumma, se presentationen av Svarta Safirers instrument/bandmedlemmar på gruppens hemsida: www.svartasafirer.com/bandet_seljadin.html

¹⁰⁰ Text: Joakim Berg och Peter Svensson, Musik: Peter Svensson.

Come along, come along with me

Stay out stay clear but stay close
Friends, foes, God only knows
Let's be the thorn on the rose
Time flies, make a statement, strike a pose

Come along now, come along with me
Come along now, come along and you'll see
What it's like to be free
Come along, come along with me
Come along now, come along and you'll see
Oh, come along with me

Ett sätt att tolka detta musikval är att filmskaparna helt enkelt bestämde sig för en populär svensk låt, som de med fog kunde anta att de flesta åskådare var välbekanta med, eftersom den spelades flitigt i svensk radio.¹⁰¹ Resultatet blir dock att den romska positioneringen av åskådaren tillfälligt försvagas något, eftersom låten är så starkt associerad med "mainstream-Sverige".

Ett annat sätt att tolka bruket av "Come Along" förutsätter att tyngd läggs vid texten. Musikvalet kan då ses som ett sätt att förstärka läsningen av Valentinos relation till Emilia som en möjlighet för henne att komma bort från sin bestämde far och arrangerat äktenskap med oönskad gemål, för att tillsammans med Valentino "see what it's like to be free". Detta stärks av att Emilia, mitt i scenen, kramar om Valentino och säger "Tack för att du räddade mig". Positioneringsmässigt innebär en sådan tolkning av ljud och bild att åskådaren placeras hos de förälskade ungdomarna, då texten speglar deras situation, och därför i förlängningen placeras hos romerna som grupp(ering).

Om tolkningsalternativet där textlydelsen är betydelsefull dras till sin spets, kan dock tillämpningen av "Come Along" uppfattas som klichéartad och reaktionär. Jag syftar här på att det utvalda låt-/textsegmentet konnoterar den högst romantiserade bilden av "zigenaren" som förkastar civilisationens normer och regler för att istället leva ett bekymmersfritt liv i total frihet. Därmed kan musikvalet ses som ett verktyg för att måla en ytterst schablonmässig bild av Valentino i synnerhet och romerna i allmänhet. Det skulle förvisso kunna hävdas att åskådaren positioneras hos romerna eftersom musikvalet är tänkt att spegla dem, men då förbises att det är ett reducerande utanförperspektiv som pådyvlas dem, möjligt då gamla markstrukturer, där romer klassas som underlägsna i förhållande till icke-romer, förnyas. Resultatet blir därför att åskådaren, enligt denna tolkningsvariant, positioneras hos den etniska majoriteten, för att bruka Stam och Spences vokabulär.

Det motsatta förhållandet infinner sig när syskonen och de polsk-romska ungdomarna framför "Auschwitz Svarta Ros" för att hedra minnet av de döda. Då används nämligen intradiegetisk romsk musik, framförd av romer, där texten översätts på textremsan, för att intellektuellt och känslö-

¹⁰¹ "Come along" slog i april 2001 rekord som mest spelade svenska låt på svensk radio, sålde guld och toppade Trackslistan, se exempelvis Dan Panas, "Titiyo slår nytt rekord i radio", *Aftonbladet* 2001-04-18.

mässigt förmedla kunskap till åskådaren gällande förintelsen av romerna under andra världskriget. Således bidrar här alla faktorer till att positionera åskådaren hos romerna kulturellt och politiskt.

En annan faktor som, med avstamp i Stam och Spences tankar, också bidrar till att positionera åskådaren hos romerna, är att de romska karaktärernas, och då främst Valentinos, motgångar ackompanjeras av musik i sorgliga tongångar, medan hans framgångar oftast beledsagas av medryckande musik i dur. På det förstnämnda kan musiken vid farbror Fatos begravning stå som exempel, och det sistnämnda kan styrkas genom hänvisning till sluts scenens glada musik.

Konklusionen gällande sångerna och musiken i *Den förste zigenaren i rymden* är således att de, genom sina kulturella koder och tillämpning, verkar för att åskådaren nästan konsekvent positioneras kulturellt hos romerna och då i synnerhet hos ”i” Valentino, något som dessutom har biffekten att han stärks i sin roll som miniseriens protagonist. Vid ett fåtal tillfällen sker dock åskådardimensioneringen hos romerna i kombination med att ”zigenar”-stereotyper konnoteras.

2.2.4 Textning

Då karaktärerna i *Den förste zigenaren i rymden* i stor utsträckning talar andra språk än svenska, är översättning på textremsan en förutsättning för att åskådaren utan exceptionella språkkunskaper ska kunna ta till sig innehållet. Detta kan tyckas självklart och oproblemiskt, men som en förlängning av Stam och Spences resonemang, vilket dessvärre inte berör textning, menar jag att vad som textas och hur det textas både påverkar hur åskådaren positioneras politiskt/kulturellt och skickar signaler till honom/henne gällande normativitet och hierarkiska strukturer.

Oundvikligen är det så att svenskan och dess företrädare implicit konstrueras som norm då det som textas i miniserien, textas på svenska. Rimligen bör detta hänföras till att SVT vänder sig till sin numerärt största publik och därför utformar textningen med deras behov för ögonen. Givet dessa praktiska förutsättningar vill jag ändå hävda att textningen i *Den förste zigenaren i rymden* i stort är upplagd på ett sådant sätt att romerna konstrueras som norm. Jag tänker här bland annat på att i scenen där Valentino och Daphne får lift av en polsk kvinna (som sedermera visar sig vara kidnappare) textas inte hennes mobilsamtal på polska, i enlighet med att syskonen inte förstår vad hon säger. Därtill tänker jag på redan nämnda ordväxling mellan de judiska och de romska ungdomarna i Birkenau, där polskan översätts eftersom den behärskas av (vissa av) romerna, liksom scenen där Tibor säljer guld till en polsk tandläkare, i vilken deras dialog på polska översätts. Regeln är således att om (någon/några av) de romer som förekommer i bild behärskar det (ur svensk synvinkel) främmande språket, översätts det och vice versa. Denna någon/dessa några behöver inte heller inkludera huvudpersonen Valentino. Kontentan blir att den implicite åskådaren

(som inte kan andra språk än svenska och möjligtvis engelska) måhända vet mer än Valentino, men aldrig mer än de romska karaktärerna som grupp(ering). Trots faktisk språkbarriär mellan de romska karaktärer som talar romani och den icke-romska åskådaren som inte förstår romani, delar alltså åskådaren, genom textningen, romernas kollektiva förståelsehorisont och knyts därför än starkare till dem.

Tvärtom förhåller det sig dock med sångerna som förekommer i *Den förste zigenaren i rymden*, då samtliga, undantaget ovannämnda ”Auschwitz Svarta Ros”, är otextade. Detta oavsett om de är extradiegetiska (som t.ex. när Valentino och Daphne tar bussen till deras forna hemby) eller intradiegetiska (som t.ex. när Valentino, kompad av romska musiker, sjunger på farbror Fatos begravning). Även om låtarna genom sin rytm och klangfärg talar direkt till åskådarens känslor, förbi eventuella språkbarriärer, bildas likafullt en språkbarriär mellan de romska karaktärerna och de åskådare som inte förstår romani alla de gånger översättning saknas. Vid dessa tillfällen tvingas sålunda den svenska åskådaren som inte behärskar romani att betrakta romerna från utsidan. Därmed berövas åskådaren en möjlighet till närhet baserad på förståelse, något som, mot bakgrund av Stam och Spences teori, stör de konventionella identifikationsmekanismerna, vilket i sin tur förhindrar att den svenska åskådaren, som inte kan romani, positioneras kulturellt hos romerna.

Anmärkningsvärt är dessutom att SVT:s textansvariga Suzanne Täng med endast ett undantag väljer att i textremsan bruka ordet ”zigenare” istället för ”rom/romer”, trots att de romska karaktärerna explicit använder ordet ”rom/roma”. Detta sker t.ex. i samband med att Valentino försvarar sig mot de polska kidnapparna, när Ion lämnar syskonen vid lägenheten King Babo ordnat och när de ger sig av från King Babos residens, medan undantaget infinner sig när King Babo berättar för Valentino om Ion. Således bortprioriteras nästan genomgående den bland romerna själva vida accepterade och i Sverige officiella beteckningen ”rom/romer”,¹⁰² till förmån för den icke-romska och tillika nedvärderande beteckningen ”zigenare”. Resultatet blir att ett eurocentriskt raster läggs över miniserien i detta avseende.

Sammantaget är alltså tillämpningen och utformningen av textningen i *Den förste zigenaren i rymden* motsägelsefull. Detta då textningen av dialogen borgar för att åskådaren ska kunna dela romernas förståelsehorisont och därför knyts till dem identifikatoriskt och positioneringsmässigt, samtidigt som den likafullt framlägger en eurocentrisk diskurs genom bruket av ordet ”zigenare”, jämte att den nästan genomgående avsaknaden av översättning av sångtexter begränsar den implicita åskådaren möjlighet att dela förståelse av och därmed närhet till romerna vid dessa tillfällen.

¹⁰² Se 1.1.1 Om tillämpat språkbruk.

3 Diskussion av analysresultatet

Utifrån vad som avtäcktes i analysen i föregående kapitel framgår att representationen av romer i *Den förste zigenaren i rymden* i sin helhet är komplex. Detta då det återfinns såväl entydiga som tvetydiga och/eller motsägelsefulla inslag i miniserien, både gällande *vad* som förevisas (innehållet) och *hur* det förevisas (formen).

Motsägelsefull är exempelvis miniseriens innehållsmässiga skildring av romerna. Å ena sidan återvinns/befästs vissa stereotypa föreställningar om ”zigenare”, såsom att de är notoriskt tjuvaktiga, dock utan att romerna för den sakens skull demoniseras.¹⁰³ Å andra sidan undermineras en rad stereotypa konstruktioner gällande romer. Detta sker oftast genom att motbilder presenteras, men även genom att rollerna kastas om så att icke-romer ses eller sägs göra det romer vanligtvis beskylls för att göra. Som jag framhållit annorstädes,¹⁰⁴ finner jag denna sistnämnda motståndstrategi mot stereotypering särskilt intressant då dess verkningsfullhet består i den för åskådaren uppenbara absurditeten i att t.ex. svenskarna äter barn, enligt King Babo. När en sådan beskyllning slungas mot människor som i en eurocentrisk diskurs degraderas till ”de andra”, tillåter människor betraktade som ”vi” ofta anklagelsen att passera, antingen då den bekräftar deras fördomar eller avfärdas som ”hopplöst rasistisk”. När rollerna istället kastas om och människor som betraktas som ”vi” blir föremål för samma beskyllning, synliggörs däremot det bisarra i att utan grund anklaga en hel etnisk grupp(ering) för sådana orimligheter.

Därutöver framkommer, vid studie av miniseriens innehållsmässiga skildring av romerna, att de romska karaktärerna nästintill entydigt återges vara aktiva subjekt, vilket tydligt kommer till uttryck i att Valentino är den som driver handlingen framåt.¹⁰⁵ Denna aktiva subjektstatus hänger i sin tur samman med valen av kamerans position, samt utformningen av bildutsnitt och bildkomposition. Detta då miniseriens många centrala romska karaktärer, till följd av kamerans positionering, i princip genomgående konstrueras som berättelsens fokalisatorer, visas i många nära och halvnära bildutsnitt, samt ofta avbildas i bildrutans centrum och framkanter. Sammantaget föranleder därmed detta att de romska karaktärerna kan särskiljas som individer med betydelse för berättelsen (där individualiseringen även inbegriper de romska ”statisterna”). Särskilt påtagligt är detta gällande Valentino då han är den som berättelsen frekvent fokaliseras genom, som återges i nära och halvnära bildutsnitt, och (därför) titt som tätt befinner sig i bildrutans mitt. För den implicite åskådaren blir följden en nästan genomgående positionering hos romerna.

¹⁰³ Jag återkommer till detta senare i diskussionen.

¹⁰⁴ Flodin, *Representationen av romer i Gadjö Dilo*, s. 23.

¹⁰⁵ Undantagen återfinns exempelvis i de tidigare nämnda sekvenser där Emilia är objekt för Valentinos subjektiva blick, således typiska exempel på (den aktiva) mannens blick som objektifierar (den passiva) kvinnan.

Det är detta bruk av audiovisuella uttrycksmedel i kombination med den aktiva subjektstatusen som gör Valentino till *Den förste zigenaren i rymdens* självklara protagonist och mediator. Det är också detta som medför att miniserien, i fråga om skildringen av romernas kultur, inte ger uttryck för en eurocentrisk diskurs. Orsaken är att *Den förste zigenaren i rymden* överlag framställer den romska kulturen som normativ (om än utan att explicit poängtera det) eftersom de kulturella ytt-ringarna filtreras genom romerna i allmänhet och Valentino i synnerhet.¹⁰⁶ Här torde det största undantaget utgöras av brottet mot tabut för polska romer att röra damunderkläder, vilket kommer till stånd genom King Babos verksamhets tillverkning och försäljning av trosor och bh:ar. Att ett sådant tabu föreligger framkommer inte i miniserien, varför åskådaren delges en felaktig bild av de polska romernas kultur. Förvisso gör miniserien inget anspråk på att vara absolut autentisk, men jag finner det ändå anmärkningsvärt att upphovspersonerna genomdrev denna del av manuskriptet, trots att sakförhållandet uppdagats, utan att tillsynes förhålla sig till denna realitet. Självfallet måste det vara svårt att på inspelningsplatsen göra omvälvande ändringar i berättelsen, men måhända hade det varit möjligt att låta King Babos textilfabrik tillverka exempelvis tröjor istället för trosor, eller att låta de polska romernas motvilja göra sig påmind genom en tillagd replik.

Entydigare i sin motsägelsefullhet framstår emellertid textningen av *Den förste zigenaren i rymden* vara. Å ena sidan är texten tillämpad på ett sådant sätt att åskådaren trots språkbarriären tillåts dela romernas förståelsehorisont, därmed på ett förtjänstfullt sätt både görande de romska karaktärerna till norm och knytande åskådaren tätare till dem. Å andra sidan medför översättarens val av ordet "zigenare" som översättning på "rom/roma" att en eurocentrisk maktstruktur gör sig gällande. Att det förhåller sig så kan uppfattas uppseendeväckande med tanke på att det varken är det politiskt korrekta valet eller en direktöversättning. Visserligen är termen "zigenare" väl inarbetad i det svenska språket och inte heller misstycker alla romer till en sådan benämning, men med tanke på hur betydelsefulla benämningar är,¹⁰⁷ borde måhända översättaren valt annorlunda.

Tvetydigheter görs sig istället gällande på ljudspåret. Även om nästan all förekommande sång och musik positionerar åskådaren hos romerna, då dessa signalerar romskhet genom sina kulturella koder och då sorglig musik åtföljer scener där i synnerhet Valentino möts av motgångar, medan glad musik ackompanjerar stunder av framgång för honom, återfinns nämligen scener där det är möjligt att tolka sången/musiken, genom dess ömsesidiga implikation med tillhörande bilder, som konnoterande schablonbilder av "zigenare". Att det sistnämnda är problematiskt torde vara tämligen uppenbart. Dock är inte heller den nästintill genomgående användningen av romsk-

¹⁰⁶ Jag återkommer med implikationerna av detta senare i diskussionen.

¹⁰⁷ För ett utförligare resonemang gällande att det människor (tillhörande olika grupper(ingar)) kallas och kallar sig själva har psykologisk och materiell betydelse, se exempelvis Dyer, *The Matter of Images*, s. 6ff.

klingande sång/musik odelat positiv, trots dess medryckande kvalitéer och därmed dess lyckosamma positioneringseffekt på åskådaren, då en risk att etnifiera romerna föreligger.

Angående *Den förste zigenaren i rymdens* skildring av romernas situation kan det däremot konstateras att miniserien i många avseenden åskådliggör hur individer tillhörande den romska minoriteten betrakta(t)s och behandla(t)s av den etniska majoriteten, och hur detta påverka(t)r deras självsyn och möjligheter i samhället. Därmed inbjuds åskådaren till att begrunda konsekvenserna av fördomsfullhet och i förlängningen verka för förändring i fördomsfri och jämställd riktning. Anmärkningsvärt är dock att detta blir mycket påtagligare ju längre bort från Sverige syskonen kommer eller när det handlar om förgången tid. Följdfrågan blir varför det förhåller sig så. Ett möjligt svar skulle kunna vara att romer har det värre utomlands och att det var sämre förr. Ett annat tänkbart svar är emellertid att detta är ett utslag av att det är lättare att se/kännas vid brister när det finns ett distans- eller tids- och därmed känslomässigt avstånd till det avbildade, vilket är en tendens som ofta återfinns bland audiovisuella verk för att göra dem mindre kontroversiella.

Eftersom *Den förste zigenaren i rymden* icke desto mindre både tecknar ett till stor del realistiskt porträtt av romerna och ofta synliggör deras stundtals utsatta situation i det sociala sammanhang där de ingår – istället för att exotifiera dem som färgstarka och passionerade varelser utanför tid och rum – kan det likafullt konstateras att miniserien svarar mot den ”socially conscious trend” kännetecknad av ”rough realism” skildrande ”the Romani predicament” som Iordanova ser bland dagens framställningar med romskt tema och som hon med flera önskar se än mer av.¹⁰⁸

Med jämställd representation för ögonen är alltså styrkan med *Den förste zigenaren i rymden* att många stereotypa konstruktioner av romer undermineras, att bakgrundsfaktorer av samhällelig karaktär inte sällan belyses, och att miniseriens protagonist är en rom för vilken i princip alla, av de audiovisuella uttrycksmedlen aktiverade, identifikationsmekanismerna verkar för att åskådaren ska sympatisera med honom.

Vad som dock är problematiskt är att miniserien inte är mer nyansrik i sin teckning av biroller. Detta då de ”plattare” skildringarna av flertalet småkriminella manliga biroller bidrar till en negativ bild av romer – det tycks vara ett faktum att manliga romer nästan undantagslöst är bedragare/kriminella. Detta hade kunnat undvikas om miniserien, precis som den gör gällande romernas skrotsamlade eller Valentinos knivdragande, på ett tydligare sätt lyft fram de bakomliggande samhälleliga (bidragande) orsakerna till den återgivna kriminaliteten. Som miniserien nu är utformad är det upp till åskådaren att läsa in romernas outsider-status, delvis till följd av den etniska majoritetens stigmatisering av denna grupp(ering), som en möjlig förklaring till de kriminella

¹⁰⁸ Iordanova (red.), *FRAMEWORK*, s. 8f; 2001, s. 214f, 229f.

handlingarnas utbreddhet och nödvändighet bland de romska karaktärerna. Förvisso behöver inte alltid åskådare skrivas på näsan med varje bakomliggande orsak, då det riskerar att göra berättelsen övertydlig och pekpinneaktig. Problemet är bara att när bakomliggande samehälleliga faktorer lyser med sin frånvaro, framstår egenskaper som essentiella istället för konstruerade. Implicit sås därmed fröet att majoriteten av de romska männen är kriminella för att det ligger i deras natur. Konsekvensen blir att miniseriens samhällskritik förlorar sin udd eftersom icke-romers delaktighet i skapandet av villkoren som får kriminaliteten att frodas, aldrig adresseras. Därtill är risken att vissa romer ännu en gång finner sig missrepresenterade på ett negativt och generaliserande sätt, samt att fördomar om romer som grupp(ering) skapas/spås på hos icke-romska åskådare, därmed bidragande till romernas fortsatta stigmatisering.

Sålunda är det diskutabelt huruvida det är lämpligt att *Den förste zigenaren i rymden*, varande den första omfattande svenska audiovisuella skildringen av romer i Sverige och övriga Europa, är centrerad kring karaktärer av vilka flertalet är kriminella. Å ena sidan skulle det kunna hävdas att det ansvarsfulla från Fagerström-Olssons och Birros sida hade varit att skildra en mer entydigt positiv bild av romer, fri från stölder och skumraskaffärer. Å andra sidan skulle som motargument kunna anföras att tillämpning av positiva bilder är lika förrädiskt eftersom det visar på en bristande tilltro till de representerade och publiken.

I *Den förste zigenaren i rymden* tacklas detta dilemma genom att inte värdera yttringen, d.v.s. genom att inte använda de återgivna kriminella handlingarna för att demonisera vare sig de enskilda romska karaktärerna eller romerna i stort. Detta hänger i sin tur samman med den övergripande funktion romerna fyller i miniserien. Jag syftar här på att Wrights påvisande att etniska minoriteter fr.o.m. 60-talet fungerade som positiv kontrast till den etniskt svenska majoriteten i svensk ljudfilm, i stort stämmer in på romernas funktion i *Den förste zigenaren i rymden* och dessutom är applicerbart gällande hela den etniskt vita majoriteten, trots att miniseriens skildring av romerna stundom konnoterar stereotypa konstruktioner av ”zigenare”. Den romska livfullheten, sammanhållningen och handlingskraftigheten återgiven i framställningens innehåll, i kombination med den romska normativiteten som kamerapositioneringen ger vid handen och uppbackat av övriga audiovisuella uttrycksmedels kulturella/politiska positionering av den implicite åskådaren hos romerna, manar nämligen genom kontrastverkan fram bilden av individer tillhörande den etniska majoriteten som stela och/eller snorkiga regelväktare, alternativt snälla men menlösa.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Till den förstnämnda kategorin hör Valentinos matematiklärare, fotbollsdomaren, kassörskan i taxfree-butiken, kvinnan i växelkassan på färjan och det polska butiksbiträdet, medan den sistnämnda kategorin utgörs av Valentinos skolfröken och Daphnes klasskompis Josefin. Den svenske ambassadören och hans sekreterare intar en mellanposition.

Att romerna ställs i positiv dager i förhållande till den etniskt vita majoriteten har två konsekvenser, vilka hänger samman med varandra. Den ena är att en övergripande positiv skildring av romer bidrar till att jämna ut balansen i förhållande till skildringar där romer ställs i negativ dager. Det andra är att åskådaren uppmuntras att ställa sig positiv till de romska karaktärerna och i förlängningen till den romska befolkningen.

En annan sak värd att adressera är att miniserien, genom Valentinos dröm om att bli något och därmed ta sig bort från förorten, uppmärksammar de inre och yttre faktorer som hämmar en individ i sin strävan att resa sig över sin givna situation. Betänk exempelvis att flera romska röster höjs som säger Valentino att han inte ska tro sig undkomma fängelsevistelse respektive ett liv som skrotsamlare, jämte de yttre hinder som stigmatiseringen av romer medför. Att belysa en individs strävan att uppnå drömmen om att ”bli någon som hela världen har hört talas om”, var upphovsmakarnas utsagda föresatser och dessutom orsaken till att en rom valdes som huvudperson.¹¹⁰ Därtill såg Birro en parallell mellan sig och Valentino i synnerhet och människorna han skildrat i *Hammarkullen*, *Det nya landet* och *Den förste zigenaren i rymden* i allmänhet. ”Mitt ursprung är också underklassen. Det är ett självklart konstnärligt val för mig att skriva om de oönskade, de oälskade och de osynliga. Jag speglar mig i dem.”¹¹¹ Därmed kan det fastslås att romerna i *Den förste zigenaren i rymden*, liksom Iordanova påpekar gällande filmer från balkanområdet, delvis används för att gestalta inte regissörens, men manusförfattarens egna erfarenheter. Således är, något motsägelsefullt, romerna positivt kontrasterade mot den etniskt svenska majoriteten, samtidigt som romen Valentino fungerar som en projektion av en man tillhörande den etniska majoriteten. (Även om Birro har en italiensk far, föranledande att han måhända inte kan klassas som tillhörande den etniskt svenska majoriteten, tillhör han likafullt den etniskt vita majoriteten.)

Åter till Iordanova kan det konstateras att hon utmålar denna ”projectiv identification” som i huvudsak negativ, då romerna inte skildras för sin egen skull, utan endast blir ett verktyg för att belysa den etniska majoritetens erfarenheter. Jag delar delvis hennes åsikt – lite tillspetsat kan det påstås att även när det handlar om marginaliserade etniska minoriteter lyckas den etniska majoriteten få det till att handla om sig själv – men vill ändå påstå att benägenheten att spegla en

¹¹⁰ Resonemanget gick i linje med att vem kan ha sämre förutsättningar än en rom, då romer måste övervinna det oerhörda motstånd de möter i form av samhällets fördomar, men också de begränsningar som den egna kulturen och de egna traditionerna sätter? (SVT Morgon – Om ”Den förste zigenaren i rymden”); se även Karin Thunberg, ”Kaos är hennes livsluft”, *Svenska Dagbladet* 2002-03-24.

¹¹¹ Birro citerad i Christina Kellberg, ”Peter Birros förbannade äventyr”, *Dagens Nyheter* 2002-04-21; i samma artikel står även följande att läsa: ”Peter Birro säger att han känner släktskap med Valentino och beskriver hur hans egna tankar, längtan och övertygelse alltid tagit spjörn mot och slagits med sin motsats. Han skulle slå världen med häpnad. Han skulle flyga. Men samtidigt kom han från förorten, Lövgärdet i Angered, och hörde rösten inom sig: ’Du är ingen!’”; se även Mikael Forsell, ”En ung roms resa inom sig själv och sin historia”, *Helsingborgs Dagblad* 2002-03-30.

individuets erfarenheter i en annans också kan föra något gott med sig i form av förbrödring och solidaritet. De positiva konsekvenserna av att (individer tillhörande) en marginaliserad grupp(ering) får illustrera något som (individer tillhörande) icke-marginaliserade grupper(ingar) kan känna igen sig i/relatera till, bör därför inte förbises, förutsatt att det inte är tal om mainstreaming¹¹² av de förstnämnda.

Oavsett funktion medför faktumet att den romske Valentino framträder som miniseriens självklara protagonist, att *Den förste zigenaren i rymden* sällar sig till den illustrerade skara audiovisuella verk som medieras av en rom.¹¹³ Detta har flera följder.

Den första är att miniserien – då kulturella skapelser skickar signaler om hur samhället ser ut, vilka individer som räknas i samhällsdiskursen och vad som är värt att skildra – tillerkänner att romer är en del av Sverige och Europa, värda att tilldelas mediautrymme. Detta eftersom berättelsen fokuserar på en romsk kille och dennes syster (samt människorna omkring dem, vilka till stor andel är romer) under deras öden och äventyr i Sverige och Europa. Därmed bidrar således miniserien även till att uppväga den representationsobalans som är påtaglig vid beaktande av västerländska kulturella skapelser, eftersom den inte är centrerad och medierad av en vit heterosexuell man tillhörande medelklassen.

Den andra är att framställandet av Valentino som medierande protagonist, innebär att det är för en rom som nästan alla filmiska identifikationsmekanismer verkar för att åskådaren ska sympatisera. Följden blir att åskådaren tämligen genomgående positioneras kulturellt/politiskt hos romerna, vilket konkret tar sig uttryck i att åskådaren som följer den implicita mallen ”hejar” på Valentino (och i förlängningen hans syster) och önskar att han, trots sina brister och sin ibland tvivelaktiga moral, likt andra filmiska hjältar ska lyckas i slutet. Sålunda ges romska ungdomar som tittar möjlighet att identifiera sig med ”en av de sina” i rutan, vilken förvisso ses utföra en del kriminella handlingar, men som icke desto mindre kan inspirera till att våga sträva efter sin dröm. Dessutom uppmanas alltså kraftfullt icke-romska åskådare att sympatisera och därmed identifiera sig med en rom, något som ”tvingar” denne/denna att sätta sig i romernas position, vilket i sin tur kan leda till utvärdering av den egna behandlingen av romer och andra marginaliserade (etniska) grupper(ingar) och i förlängningen bidra till ett tolerantare samhälle.

I samband härmed vill jag inflika att jag bedömer det särskilt effektivt att de två centrala karaktärerna är barn/unga, vad gäller att väcka empati hos (den vuxna) åskådaren. Få saker synes tilltala

¹¹² Mainstreaming innebär att i en framställning förbise/dölja potentiellt kontroversiella skillnader mellan marginaliserade och dominerade grupper, i syfte att enkelt vinna gillande hos den sistnämnda, breda massan. För mer om mainstreaming, se exempelvis Chris Holmlund & Cynthia Funch (red.), *Between the sheets, in the streets: queer, lesbian, gay documentary*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1997, s. 15-29.

¹¹³ Att antalet audiovisuella verk som medieras av en rom är ytterst få, se t.ex. Iordanova (red.), *Cinema of Flames*, s. 225.

människors ömhetskänslor mer än barn/ungdomar som utlämnade åt sig själva kämpar, och i detta fall är de dessutom ”föräldralösa” under stor del av miniserien; faktorer som talar för att den implicita åskådaren ska känna för Valentino/syskonen i allmänhet och romerna i synnerhet. Något tillspetsat är dock risken att åskådaren därmed också intar ett paternalistiskt förhållningssätt inte bara till Valentino och hans syster, utan även till den romska grupp(ering)en i stort.

Därutöver innebär förfarandet med Valentino som protagonist och mediator, vilket jag berört ovan, att *Den förste zigenaren i rymden* inte ger uttryck för en eurocentrisk diskurs vid skildringen av romernas kultur, då denna i stort framställs som normativ eftersom de kulturella yttringarna filtreras genom romerna i allmänhet och Valentino i synnerhet.

Ovan sagda kan med fördel jämföras med *Gadjo Dilo* (Tony Gatlif, 1997), en film som på det hela taget ger en nyanserad och aktningsfull bild av romerna, men som medieras av en fransman. Det förstnämnda gör sig gällande i den aktiva strävan att underminera stereotypa konstruktioner som återfinns i filmen igenom, men även i framställningen av de romska karaktärerna som aktiva subjekt och den innehållsmässiga konstruktionen av romernas kultur som norm, medan de vita européernas kultur återges som undantag. Det sistnämnda tar sig istället uttryck i att kamerapositionering och bildutsnitt konstruerar fransmannen som protagonist, vilken den implicite åskådaren identifierar sig med och avläser inför förevisade romska kulturyttringar som bedömts främmande/skrämmande ur ett eurocentriskt perspektiv. Genom att utforma filmens framställningsform med den icke-romske åskådaren för ögonen och som ett led däri låta den medieras av en individ tillhörande den etniska majoriteten, undergräver *Gadjo Dilo* därmed sin egen konstruktion av romerna som norm, eftersom ”den vita europén och hennes kultur, trots andra ansträngningar, likafullt blir den i filmen övergripande, om än inte iögonfallande, normen”.¹¹⁴

Annorlunda förhåller det sig således med *Den förste zigenaren i rymden*. Trots att miniserien i vissa avseenden utgår från den icke-romska, svenska åskådaren (betänk exempelvis att allt textas på svenska) och att ”zigenarstereotyper” tillämpas i högre grad än i *Gadjo Dilo*, omkullkastas inte de många ansträngningar som likafullt görs för att ge romska karaktärer röst och värdighet, av att miniserien medieras av en individ tillhörande den etniska majoriteten – genom att lämna berättelsen ”i händerna på” en romsk protagonist säkrast alltså att romerna och deras kultur nästan uteslutande framställs som normativ(a).

Som avrundning på denna diskussion vill jag summera och resonera vidare kring vad som sker när romerna och deras kultur i stort återges som normativ(a) på det sätt som påvisats i föreliggande uppsats. Att *Den förste zigenaren i rymden* i mångt och mycket förkastar en eurocentrisk

¹¹⁴ Flodin, *Representationen av romer i Gadjo Dilo*, s. 24; se även 10-25.

diskurs till förmån för en romsk diskurs, innebär exempelvis att den etniskt svenska åskådaren uppmärksammas på att det inte är givet att som etnisk svensk/vit alltid räknas till dem som utgör ett överlägset "vi", jämte att han/hon bereds möjlighet att se världen från en romsk position, för att därifrån kunna lära sig något nytt (intellektuellt och emotionellt) och utvärdera det egna agerandet visavi minoritetsgrupper(ingar) i allmänhet och romer i synnerhet. Därmed finns förutsättningen för närande av sympati och respekt för den romska minoriteten från den etniska majoritetens sida.

Dock måste det bäras i minnet att ett representationsförfarande som det som återfinns i *Den förste zigenaren i rymden*, inte avskaffar maktstrukturer som sådana, utan substituerar en maktstruktur med en annan – i detta fall den eurocentriska med den romska. Mer preciserat kan det sägas att berättelsen, då den fokuserar på och medieras av en romsk kille, ersätter den vite mannens norm med den romske mannens norm. Detta innebär emellertid inte bara att medlemmar av den etniska majoriteten klassas som avvikande, utan även att kvinnor, oavsett om de är romer eller inte, indirekt utmålas som underlägsna undantag. Det sistnämnda gör sig påmint genom att det främst är Valentino, men även andra romska män, som ses få saker och ting gjorda. Begrunda exempelvis att Valentino återges gå i land med att finna modern (vilket involverat att ta sig och systemen genom en stor del av Europa), men att modern under alla år inte lyckats finna dem. Förvisso framkommer det, med ordets hjälp, att hon varit/är rådig då hon begravt fadern och lilla-systemen med sina egna händer och då hon byggt ett hus, men det visas inte. Begrunda därtill att såväl King Babo som Dubravko, Tibor och Emilian aktivt bedriver olika affärsverksamheter (om än olagliga), medan Emilia inte har något inflytande över sitt liv, utan hennes framtid vilar i händerna på män (King Babo som arrangerar hennes äktenskap; Emir som omintetgör deras stundande bröllop, vilket hon själv inte vågar/förmår; Valentino som ska komma tillbaka och rädda henne undan giftermål med Dubravko). Dessutom gör sig denna maktstruktur gällande i de ovannämnda objektifierande bilderna av Emilia (resp. Camilla) förankrade i Valentino. Visserligen kan Daphne delvis anföras som ett undantag eftersom hon stundom protesterar mot Valentinos agerande och slutligen vägrar följa med honom när han bryter upp från modern, men bortsett från det sistnämnda har detta ingen reell inverkan på händelseförloppet. Kontentan blir därmed att *Den förste zigenaren i rymden* bidrar till att underminera den eurocentriska diskursens maktstruktur samtidigt som den bidrar till att stärka den patriarkala diskursens maktstruktur.

Avslutningsvis kan det konstateras att föreliggande studies fokus på representationen av romer hade kunnat ersättas av ett feministiskt anlagt perspektiv, för att på så vis fördjupa det ovan berörda gällande miniseriens patriarkala maktstruktur. *Den förste zigenaren i rymden* skulle även, med tanke på sitt ämne, vara lämplig att ingå i studier om exempelvis hur invandrare respektive barn/ungdomar skildras i svenska audiovisuella verk.

Eftersom det hittills gjorts förvånansvärt få studier om hur romer representera(t)s i audiovisuella verk, framstår det därtill som angeläget att inom ramen för en mer omfattande studie analysera och jämföra ett större antal audiovisuella verk där romska karaktärer figurerar. Därjämte hade det varit intressant att använda föreliggande uppsats som utgångspunkt för en receptionsstudie bland både romer och icke-romer. Detta dels för att komma åt hur individer som tillhör den romska folkgrupp(ering)en själva uppfattar bilden av romer som ges i miniserien, och dels för att se huruvida faktiska åskådare förhåller sig till verket på det sätt som den implicite åskådaren är konstruerad, och om så inte är fallet, på vilket sätt och varför dessa människor tolkar texten som de gör.

Dessutom har det i ljuset av denna studie framkommit att det vid studium av audiovisuella verk försedda med textremsa, behövs en ifyllande läsning av Stam och Spences teori, med avseende på hur utformningen av textningen inverkar på de filmiska identifikationsmekanismerna och därmed påverkar hur åskådaren positioneras politiskt/kulturellt, då textning som specifikt audiovisuellt uttrycksmedel inte adresseras av Stam och Spence själva.

4 Sammanfattning

Syftet med föreliggande studie var att genomföra en genomgripande analys av representationen av romer i miniserien *Den förste zigenaren i rymden* (Agneta Fagerström-Olsson, 2002), där lika stor vikt lades vid verkets presenterade bild av romerna, som vid hur de audiovisuella uttrycksmedlen använts i detta hänseende. Följande problemformulering tillämpades därför:

- **På vilket sätt representeras romer i *Den förste zigenaren i rymden* med avseende på vad som förevisas (innehåll) och hur det förevisas (form)?**

Studiens teoretiska och metodologiska utgångspunkt bestod i en av Richard Dyer inspirerad definition av representation, Stuart Halls utläggning om stereotypering och möjliga motståndstrategier, Edward W. Saids resonemang om och kring begreppet ”vi” och ”de Andra”, Robert Stam och Louise Spences metod fokuserande tillämpning av specifikt audiovisuella uttrycksmedel i audiovisuella verk, samt Claudia Gorbmans och Kevin J. Donnellys tankar om filmmusik, jämte tidigare forskning om hur romer representera(t)s i film och litteratur.

Analysen avtäckte att representationen av romer i *Den förste zigenaren i rymden* är komplex, då det återfinns såväl entydiga som tvetydiga och/eller motsägelsefulla inslag i miniserien, både gällande *vad* som förevisas (innehållet) och *hur* det förevisas (formen).

Å ena sidan använder/stärker miniserien flera ”zigenarstereotyper” (t.ex. att de är notoriskt tjuvaktiga), främst vad innehållet anbelangar men stundom även genom utformningen av ljudspåret, och översätter vid upprepade tillfällen ”rom/roma” med ”zigenare”. Sammantaget bidrar detta till att stärka en eurocentrisk maktstruktur.

Å andra sidan underminerar miniserien en rad stereotypa konstruktioner gällande romer; åskådliggör i många fall hur den romska minoriteten betrakta(t)s och behandla(t)s av den etniska majoriteten samt implikationerna därav; utformar texten så att åskådaren trots språkbarriär kan dela romernas förståelsehorisont; använder romsk sång och musik respektfullt på ljudspåret; framställer de romska karaktärerna nästan uteslutande som aktiva subjekt; återger med få undantag indirekt den romska kulturen som normativ; samt fokaliserar frekvent berättelsen genom de romska karaktärerna, och då främst huvudpersonen Valentino, till följd av kamerapositioneringen, bildutsnitt och -komposition. De sammanhängande följderna därav är att den implicite åskådaren oftast positioneras kulturellt hos romerna, att berättelsen är en av få som fokuserar på och medieras av en rom, samt att den eurocentriska diskursens maktstruktur i stort ersätts av den romska diskursens maktstruktur.

5 Referenslista

5.1 Tryckt material

5.1.1 Akademiska texter

Benshoff, Harry M.; Griffin, Sean, *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*, Malden; Blackwell 2004.

Blair, Kristie, "Gypsies and Lesbian Desire: Vita Sackville-West, Violet Trefusis, and Virginia Woolf", *Twentieth-Century Literature*, 50.2 Summer 2004, s. 141-166.

Bourdieu, Pierre, *Om televisionen: följd av Journalistikens herravälde*, övers. Mats Rosengren, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion 2000.

Charnon-Deutsch, Lou, *The Spanish Gypsy: the history of a European obsession*, University Park: The Pennsylvania State University Press 2004.

Crisp, Colin, *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929-1939*, Bloomington: Indiana University press 2002.

Dyer, Richard, *The Matter of Images: Essays on representation*, 2nd edition, London; New York: Routledge 2002.

Dyer, Richard, *White*, London; New York: Routledge 1997.

Donnelly, Kevin J., *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*, London: BFI 2005.

Flodin, Hanna, *Representationen av romer i Gadjo Dilo*, 2007, C-uppsats i filmvetenskap tillgänglig via HUSA: <http://hdl.handle.net/2082/887>

Gorbman, Claudia, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Bloomington; Indianapolis: Indiana University press 1987.

- Gustafsson, Tommy, *En fiende till civilisationen: Manlighet, genusrelationer, sexualitet och rasstereotyper i svensk filmkultur under 1920-talet*, Lund: Sekel Bokförlag 2007.
- Hadziavdic, Habiba, "Images of Gypsies, a German Case: Gilad Margalit", *Nebula*^{3.4}, December 2006/January 2007, s. 51-61.
- Hall, Stuart (red.), *Representation: cultural representations and signifying practices*, London: Sage 1997.
- Hancock, Ian, *We are the Romani people – Ame sam e Rromane džene*, Hatfield: University of Hertfordshire Press 2002.
- Holmlund, Chris; Fuchs, Cynthia (red), *Between the sheets, in the streets: queer, lesbian, gay documentary*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1997.
- Iordanova, Dina (red.), *FRAMEWORK: The Journal of Cinema and Media* Fall 2003 vol. 44 no. 2.
- Iordanova, Dina, *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media*, London: British Film Institute 2001.
- Lyon, Janet, "Gadže Modernism", *Modernism/modernity*, 11.3 (2004), s. 517-538.
- Okely, Judith, "Constructing Differences: Gypsies as 'Other'", *Anthropological Journal on European Cultures: Anthropology and Ethics*, 3 (1994) 2, s. 55-73.
- Said, Edward W., *Orientalism*, övers. Hans O. Sjöström, Stockholm: Ordfronts förlag 1993 [1978].
- Stam, Robert, *Film theory: an introduction*, Malden: Blackwell 2000.
- Stam, Robert; Burgoyne, Robert; Flitterman-Lewis, Sandy, *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, post-structuralism and beyond*, London; New York: Routledge 1992.

Stam, Robert; Spence, Louise, "Colonialism, Racism, and Representation: An Introduction",
Film Theory and Criticism: Introductory Readings, 5 ed., red. Braudy, Leo; Cohen,
Marshall, Oxford: Oxford University Press 1999 [1983], s. 235-250.

Tebutt, Susan (red.), *Sinti and Roma: Gypsies in German-speaking society and literature*,
New York; Oxford: Berghahn Books 1998.

Trumpener, Katie, "The Time of the Gypsies: A 'People without History' in the Narratives of the
West", *Critical Inquiry* 18 (Summer 1992), s. 843-884.

Weigman, Robyn, "Race, ethnicity, and film", *The Oxford Guide to Film Studies*, red. John Hill;
Pamela Church Gibson, Oxford: Oxford University Press 1998, s. 158-168.

Wright, Rochelle, *The Visible Wall: Jews and Other Ethnic Outsiders in Swedish Film*,
Uppsala; Universitetsbiblioteket 1998.

Yahav-Brown, Amit, "Gypsies, Nomadism, and the Limits of Realism", *MLN* 121 (2006),
s. 1124-1147.

5.1.2 Tidningsartiklar

Andersson, Jan Olov, "Historien griper tag", *Aftonbladet* 2002-04-01.

Domelöf-Wik, Maria, "Ett manus mättat av metaforer", *Göteborgs-Posten* 2002-03-31.

Forsell, Mikael, "En ung roms resa inom sig själv och sin historia", *Helsingborgs Dagblad*
2002-03-30.

"Fyra priser till SVT i Berlin", *Dagens nyheter* 2002-10-19.

Gustafsson, Annika, "Än en gång höjer de sig över mängden", *Sydsvenskan* 2002-03-31.

Heinemann, Kajsa, "Ensamvargen som jagar riktiga hjältar", *Dagens arbete* nr 5 maj 2007.

Heinemann, Kajsa, "Jakten på en zigens mamma", *Dagens nyheter* 2001-06-02.

Jaensson, Håkan, "Det nya landet på Europas botten", *Aftonbladet* 2002-04-01.

Jansson, Malena, "TV-krönika – Lördag 6 april", *Svenska dagbladet* 2002-04-06.

Johansson, Karin, "Succéduo med ny tv-serie", *Sydsvenskan* 2002-03-31.

Kellberg, Christina, "Peter Birros förbannade äventyr", *Dagens Nyheter* 2002-04-21

Kennedy, Marie, "Film i öst – ett rymdäventyr", *Göteborgs-Posten* 2002-01-26.

Panas, Dan, "Titiyo slår nytt rekord i radio", *Aftonbladet* 2002-04-18.

Poellinger, Clemens, "Mixern snurrar för fort i Birros ghettoparodi", *Svenska dagbladet* 2002-04-08.

Soomro, Maria, "Med blicken riktad mot stjärnorna", *Östgöta Correspondenten* 2002-04-09.

Svensson, Agneta, "Trolla med knäna", *Draken* 2002 Söndag 27:e januari, artikel nr. 3.

Thunberg, Karin, "Kaos är hennes livsluft", *Svenska dagbladet* 2002-03-24.

5.2 Otryckt material

5.2.1 Audiovisuella verk

Den förste zigenaren i rymden. Produktionsbolag: Giraff Film AB; Sveriges Television AB.

SVT Väst; Norsk Rikskringkastning; Yleisradio AB/Finlands Svenska Television.

Produktionsland: Sverige, Norge, Finland. Premiärår: 2002. Producent: John O. Olsson. Regi:

Agneta Fagerström-Olsson. Manus: Peter Birro (i samarbete med Agneta Fagerström-Olsson).

Foto: Anders Bohman. Klippning: Håkan Karlsson (Michael Sevholz).

Dom za vesanje (Zigenarnas tid). Produktionsbolag: Forum Sarajevo; Ljubavny Film; P.L.B.

Film; Smart Egg Pictures; Television of Sarajevo. Produktionsland: Storbritannien, Italien,

Forna Jugoslavien. Premiärår: 1988. Regi: Emir Kusturica (även manus i samarbete med

Gordan Mihic).

Gadjo Dilo. Produktionsbolag: Canal+; Centre National de la Cinématographie (CNC); Ministère de la Culture de la République Française; Princes Films; Sacem. Produktionsland: Rumänien, Frankrike. Premiärår: 1997. Regi och manus: Tony Gatlif.

5.2.2 Elektroniska källor

Malmström, Cecilia/SVT, ”Prisbelönad trilogi ger en ny bild av Sverige”, text hämtad från: svt.se/svt/jsp/Crosslink.jsp?d=58360&a=529901&printerfriendly=true (2008-01-15, utskrift i författarens ägo)

Pris till ’Den förste zigenaren i rymden’”, text hämtat från: www.stagepool.se/docs/news/news_detail.asp?id=485 (2008-01-15, utskrift i författarens ägo)

Svarta Safirers hemsida: www.svartasafirer.com/bandet_seljadin.html (2008-01-15, utskrift i författarens ägo)

SVT Morgon - Om ”Den förste zigenaren i rymden” 2002-03-26, arkivklipp tillgängligt via svt play: svt.se/svt/play/video.jsp?a=609715

Wikipedia, sökord: Katitzi (TV-serie), artikel tillgänglig via: [http://sv.wikipedia.org/wiki/Katitzi_\(TV-serie\)](http://sv.wikipedia.org/wiki/Katitzi_(TV-serie)) (2008-10-05, utskrift i författarens ägo)