



LUND UNIVERSITY

Smalfilm som semesterminne

Sjöholm, Carina

Published in:
Välfärdsbilder

2008

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Sjöholm, C. (2008). Smalfilm som semesterminne. I E. Hedling, & M. Jönsson (Red.), *Välfärdsbilder: svensk film utanför biografen* (s. 282-301). Statens ljud- och bildarkiv.
<http://www.kb.se/dokument/Aktuellt/audiovisuellt/Smalfilm%20Sj%C3%B6holm.pdf>

Total number of authors:
1

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00



Carina Sjöholm

Smalfilm som semesterminne

Bakgrund och material

UNDER 1900-TALET HAR det lagts ner mycket tid, möda och pengar på att dokumentera liv, både till vardags och fest. I åtskilliga hem finns skåp med smalfilm som numera sällan visas. Många tänker kanske att man någon gång borde lägga över filmerna på DVD för att göra dem tillgängliga på ett smidigare sätt.

Arkivet i Grängesberg samlar aktivt in vad som benämns ”kulturhistoriskt intressanta filmer” och 60 procent av arkivets samlingar består av så kallad privatfilm. Primärt kan sägas att det handlar om film som i första hand är tänkt att visas i privata sammanhang.¹ Bland annat finns en större samling smalfilmer inspelade mellan 1952 och 1982 som tillhört en privatperson. Samlingen består av 72 smalfilmer av varierande längd (8-41 minuter). Denna uppsats bygger på 1950-talsmaterialet, sammanlagt nio timmar smalfilm. Deponenten har i Svensk filmdatabas angivit att hon varit yrkesverksam inom skolväsendet i Stockholm och att hennes fritidsintressen varit amatörfotografering, natur, vandring, simning, resor och kolonilottsodling.² Tillsammans med sin man och vänner reste hon ofta långt och länge. De hade inga egna barn men nära relation till syskonbarnen som förekommer flitigt i filmerna. De reste

utomlands i princip varje år men också en hel del i Sverige. Vi får följa paret på semester och turistresor runt om i världen, vid sommarstugan i Gustavsvik, i samband med familjehögtider som jul och midsommar liksom sammankomster med släkt och vänner.

Dokumentation av resor

Tanken om det äkta överträffar tanken om representation menar filmskaparen och forskaren Michelle Citron med hänvisning till Roland Barthes. Någon form av äkthet eller autenticitet kan man tala om när det gäller dessa filmer, eftersom man åtminstone tror att vad man ser på filmerna har funnits eller hänt eftersom det har blivit filmat.³ Men det handlar inte om att vi inte skulle veta att filmerna till viss del är arrangerade. Alla som varit med på film eller bild vet vilka processer som föregår själva filmandet men också agerandet när väl filmandet sker. Det är många paradoxer inbakade i detta komplex: det handlar om både det spontana och det direkta, om autentiskt och konstruerat samt om dokumentär och fiktion.⁴ Dessa paradoxer blir som tydligast när vi ser filmer som vi har en personlig relation till. Och som Citron skriver, vi har lärt oss olika vägar hur vi till exempel skall filma vår semester, men det är fortfarande *vår* speciella familjs semester som filmas.⁵ Vi filmar familjemiddagar snarare än den ensamma lunchen, födelsedagsfest och inte besöket på akuten, bröllopet och inte skilsmässoproceduren och så vidare. I vår selektion är det livets ljusa sidor, de mer minnesvärda och extraordinära i något slags bemärkelse, snarare än det mörka vi dokumenterar just på det här sättet. Det är ett urval av bilder vi ser och det är en estetik styrd av komplexa sociala och kulturella koder. Genom att via filmerna se detaljer ur en familjs vardagsliv blir det uppenbart att det är en mycket ritualiserad dokumentation som gjorts.⁶

Filmande, fotograferande och över huvud taget skapande av visuell kultur hänger intimt samman med fritid, resande och turism.⁷ Fotoutrustning införlivades i resenärskontexten redan vid mitten av 1800-talet. Tidigt uppstod en symbios mellan kamera och resenär där själva resorna stimulerade till att man fotograferade medan fotografierna i sin tur lockade till resande.⁸ Ett av de vanligaste moti-

ven i privat bildbruk var och är just vyer och människor, gärna i någon form av aktivitet, under semesterresor. Det näst vanligaste motivet är högtidsdagar tillsammans med släkt och vänner.⁹

Genom att tolka dessa privatfilmer, det vill säga genom att se det lilla, detaljerna, kommer några tidstypiska men också genretypiska inslag att betonas. Filmerna kommer att diskuteras relativt generellt. Det betyder inte att familjen och det rent biografiska är ointressant utan helt enkelt att mycket av det privata sammanhanget saknas för att mer långtgående tolkningar ska låta sig göras.

Filmerna

Den första filmen är svart-vit och inspelad ”på landet”. Det är sommar och via kameran ser vi en kvinna som går runt i ett sommarlandskap iklädd bikini, rökande. Vid ett flertal tillfällen tittar kvinnan rakt in i kameran, som successivt närmar sig hennes ansikte och hon ler. Lite senare dricker hon kaffe tillsammans med en kvinna som återkommer i flera av de andra filmerna. Personerna är medvetna om att de filmas och förefaller inte ha något emot det. Närbilder varvas med svepande bilder på hela sällskapet eller trädgården. Det är uppenbart semester och sommarlov. Typiska sommaraktiviteter som bärplockning, kastspöfiske, bad, båtutflykt, kaffekalas i trädgården och dagar på stranden varvas med praktiska göromål som trädgårdsarbete, diskande i havet och hårtvätt i insjö. Allt i en så kallad ”ledig” inramning. Det finns en medvetenhet om kameran i samtliga dessa 1950-talsfilmer: de som filmas ler med jämna mellanrum rakt in i kameran. Av deponentens mycket kortfattade handlingsbeskrivning vet vi att filmen är inspelad i Gustavsvik, vid sommarhuset. De personer vi ser är deponentens mamma, man och diverse släktingar och grannar.

Nästa film och de därpå följande är i färg. En vinjettbild med text om var vi befinner oss inleder första filmen som tar oss till Italien. Denna första resa med filmkameran går med tåg – båt – tåg. Färdmedlen betonas generellt och filmas ofta. Panoramabilder med vyer och båtar på kanalerna inleder. Personer vi redan sett i den tidiga filmen kommer i fokus mellan varven. Detta varvas med panoreringar av klassiska turistvyer, som till exempel San Markusplatsen



Det är sommar, på landet och alla är lediga.



Närbilder varvas med mer svepande landskapsbilder, här i skärgården.



En egenhändigt skapad illustration som inleder filmen "Summer in Italy".

där deponenten sitter i havet med duvor. Så följer strandbilder. För den som sett flera av filmerna i denna samling går många personer att känna igen, gående leende längs stranden i baddräkt. Så kommer vyer filmade från en båt. Gamla byggnader, stadssilhuetter, vyer i olika sorters solljus, kyrkor, ruiner i olika italienska städer återkommer. Det är bara en kort filmsnutt per plats vilket ibland gör det svårt att identifiera platserna. Sällskapet sitter på restaurang, personerna men också matbordet och maten filmas och man skålar leende in i kameran. I nästa scen går en av kvinnorna runt bland ruiner. Ett lokalt evenemang med utklädda människor filmas liksom marknad med massor av souvenirstånd. Marknadsstånd med religiösa souvenirer filmas lite mer ingående. Slutet av filmen är filmad inifrån en buss och vi får se en panorering av "Rivierakust". Bilder av resenärerna själva varvas med bilder av exotisk växtlighet, lokal befolkning (också exotisk) med släpkärror fyllda med mat, arbetande hantverkare, nunnor med dok och så vidare.

Handlingsbeskrivningen anger att paret denna gång reser med ett annat par till Verona, Venedig, Florence, Ravenna, Siena, Neapel, Pompeji och Capri. Därefter tar de båt till Sicilien.

I den tredje filmen är vi i Rom. Denna film har en annan inramning än de andra filmerna genom att den inleds med bilder av ett italienskt flygplan i början och i slutet av filmen. Det blir alltså tydligt att det är en turistfilm. Personer vi känner igen lämnar flygplanet och vi får se en vinkande flygvärdinna. Så förflyttas vi till en annan situation med betydligt mer hektiskt tempo men fortfarande med transportmedel i centrum: stads- och trafikbilder och en dirigerande polis mitt i det som skulle kunna tolkas som trafikkaos, åtminstone för en svensk 1950-tals blick. Storslagna byggnader som Capitolium, Viktor Emanuel-monumentet, Den okände soldatens grav, delar av Vatikanen, Sankt Peterskyrkan och Colosseum filmas. Dessa panoreringar av vyer varvas med bilder av två kvinnor och en man som går runt och tittar. Det återkommer flera sekvenser där våra huvudpersoner går mot kameran i historisk eller exotisk miljö. Bilder av spännande mat och på lokalbefolkning i olika konstellationer återkommer som motiv i denna film liksom andra. Vi kommer till en marknad med mängder av frukt, grönsaker, pasta i lös-vikt, hängande charkuterier, ibland med skyltar och prislappar väl

synliga, och därefter till en marknad med prylar. Fontäner, enkla och mer storslagna, filmas ofta. Vattenmotiv var för övrigt vanliga redan i den tidiga filmens historia liksom inom vykortsindustrin. Vatten i rörelse påvisade filmens teknologiskt överlägsna sätt att registrera och användes flitigt i professionella sammanhang och så småningom också i privatfilmandet.¹⁰

Den sista filmstumpen från Italien visar solnedgång över hav och avslutas med att deponenten själv äter granatäpple, kanhända medtaget hem som en souvenir. Enligt handlingsbeskrivningen tar paret flyget till Rom men tåg hem genom Österrike och Alperna och slutligen båt över Stora Bält till Sverige. När vi är i Sverige igen filmas en björk vid stugan nerifrån och upp till kronan i ganska långsam tagning. Detta följs av höstbilder i trädgården och solnedgång igen. Fascinationen för natur, panoreringar och detaljer är uppenbar. Senare kommer flera filmer från resor i fjällandskap och då filmas moln i olika formationer liksom snö i olika faser: fallande, liggande och rykande.

Nästa resa bär till Holland och året är 1953. Enligt handlingsbeskrivningen reste paret i april månad via tåg – båt – tåg och de bodde i Haarlem hemma hos en familj. Blommande trädgårdar och parker filmas liksom bagaren som kom med bröd på morgonen. Olika holländska sevärdheter som till exempel partiförsäljning av blommor, miniatyrbyggnader, gatumusikanter, djurparker, växthus, Blomensymphonie och en gammal holländsk stad där alla bär nationaldräkter filmas. Slutligen är det återigen dags för transportmedlen tåg – båt – tåg hem till Sverige.

I nästa film är vi tillbaka i Gustavsvik och det är midsommar med all där tillhörande rekvisita: hissande av flagga, kransbindning, lövande av stång, tågande till brygga, präst som håller tal, dans kring midsommarsången, saft och godis. Efter bad plockar deponenten sju blommor som sig bör vid midsommar. Sommaren fortsätter med en sommarbilresa med vänner via Ödeshög, Veddige, Jönköping och längs Vättern. Bad i insjö varvas med filmande av blommor, djur och natur. Och så här fortsätter filmerna under femtiotalet: mycket bilder från sommarhuset, vänner, motorbåtsturer, bad, naturbilder av mer panorerande karaktär omväxlande med närbilder på till exempel tulpaner i egna trädgården. Tagningar från



Panorering av en klassisk italiensk turistvy.



Deponenten matar duvor vid San Markusplatsen, Venedig.

resor i Sverige kombineras som sagt med utlandsresor och filmande av högtider som jul och midsommar och all den rekvisita, rutiner och ritualer som hör till. Alla filmsekvenser präglas av rörelse på något sätt: människor går, vinkar, gör saker hela tiden.



Ruiner är och har länge varit en populär turistvy.



Utgrävningar i Pompeji.

Ingångar till filmerna

”En bild säger så mycket mer än ord” hör man ofta. Första tanken efter att ha tittat på nio timmar privatfilm är en fascination över hur mycket tolkning som är möjlig utan att man vet något om familjen som äger filmen eller utan att det finns ljud till filmerna. Nästa tanke är hur lite bortom detta man egentligen ser. Det generella och det lika med tusentals andra privatfilmer från samma tid ser man, men knappast något mer om detta specifika par. Vad är det i filmerna som gör att vi trots att de är stumma och trots att vi vet så lite om tillkomst, personerna som filmar och deltar ändå kan läsa ut så mycket? Varför har detta par valt vissa motiv som sammanfaller med så många andra och hur lärde man sig vilka motiv som var värda att filmas, på vilket sätt de skulle avbildas och hur kommer det sig att vi än idag kan avläsa dem?

Ja, en del beror på resedokumentationens institutionalisering, det vill säga vi har lärt oss genren och att den inte har förändrats så mycket. Att filma, och fotografera, kan ses som ett sätt att samla på intryck men också på vyer. Turistindustrin är överhuvud taget en bransch med en fascinerande blandning av gammalt och nytt, mellan kontinuitet och förnyelse.¹¹ Det har varit en lång process av väljande av bilder, motiv och berättelser som lärt oss sätt att dokumentera vårt resande. Det är påfallande mycket kontinuitet i hur man till exempel avbildar landskap. En del av detta kan man visa i en jämförande studie och göra till en berättelse om hur man lär och har lärt sig att bli turist. Att resa är så mycket men det finns ändå ett antal uppsättningar av rutiner för olika typer av resande. Det visar filmerna till exempel genom den holländska blomsterresan eller stadsresan till Rom med ruinbesök och skärgårdsfilmerna där en uppsättning landskapsbilder presenteras. Det är ett perspektiv som man kan gå vidare med via detta material. Vilka vyer dokumenterades? Och vad valdes bort? Vad ansågs inte värt att filmas?

Naturromantiken är påtaglig när man ser flera av filmerna efter varandra. Många semesterminnen handlar om naturupplevelser. Att vara i naturen, titta på naturen och avbilda naturen är en del av semestern för många av oss.¹² Men natur är ju som så mycket annat i resandet något som får sitt värde och innehåll och som tolkas i en kulturell process, det vill säga beroende på varifrån man kommer och vem man är. Ofta kategoriseras dock natur som något som är annorlunda.¹³ Naturen görs till ett ting att betrakta. Utifrån en sådan blick är det logiskt att man på filmerna också får flera jämförelser mellan växter i naturen och växter i trädgården hemma. I flera av de här aktuella filmerna inleds eller avslutas resan med filmade sekvenser i svensk natur och trädgård för att under resans gång jämföras med mer exotisk växtlighet, växter som vi i några sekvenser får se som krukväxter inomhus.¹⁴

Men det kan också vara en berättelse om hur man skapar familjeminnen. Ja, till och med hur man skapar bilden av sin familj. Pelle Snickars skriver på annat håll i denna bok om privatfilmerna som "familjealbum i rörliga bilder". Representationen av familjen ses ofta som en given aspekt när man ser till privatfilmandet och om detta har flera forskare skrivit.¹⁵ Pierre Bourdieu hävdar att detta dokumenterande av vardagsliv i hemmiljö handlar om sociala relationer och det är ett sätt att skapa samhörighet, delad identitet men också att överbrygga generationsklyftor.¹⁶ Här kan vi tala både om konsumtion och om produktion av filmerna. Att skapa dem har flera betydelser och att se dem har också många, men andra betydelser. Ofta visar filmerna oss något som inte längre är och därmed blir de en sorts band till det förflutna. Trots att foto- och filmtekniken utvecklats så markant under 100 år kan man förundras över att själva avbildandet förblivit sig ganska likt. Varken de olika teknikerna eller tiden verkar ha förändrat till exempel de motiv privatfilmarna fotograferar eller filmar.¹⁷

Men en hel del annat har trots allt förändrats i och med den tekniska utvecklingen. Visningssituationen är ett exempel. För att koppla till de här behandlade filmerna har jag vid analystillfällena sett dem på DVD hemma i mitt vardagsrum med papper och penna i beredskap. Då har mycket av smalfilmens speciella uttryck gått förlorat liksom hela den sociala visningssituationen. Vad spelar det för



Religiösa souvenirer på italiensk marknad.



Lokalt evenemang.



Vinjett till filmen från Sicilien.

roll för intrycket att det inte har byggts upp förväntningar genom att känna de personer som finns i filmerna? Att inte finnas med i ett sammanhang där jag är förebredd på att vi skall se en gemensam film, utrustningen riggas, filmen komma igång, låta, personer kommentera vad de ser, vilja spola tillbaka för att se om, känna igen, återuppleva och kanske slutligen se filmen baklänges?

Utan att veta särskilt mycket om detta specifika par eller deras privata filmsituationer kan man alltså ändå säga en hel del om till exempel naturuppfattningen, om hur man knyter band till det förflutna genom att dokumentera och inte minst om hur man skapar självbilder genom denna specifika teknik och genre: smalfilm och semester.

Tiden, samhället och tekniken

Den ekonomiska boomen och den tekniska utvecklingen efter andra världskriget gjorde resandet möjligt på ett nytt sätt. Privatpersoner hade en helt annan möjlighet att komma över smalfilmsutrustning. Möjligheten spred sig i hemmen och det skapades en särskild marknad för hobbyfilmande, som alltså inte längre var hänvisad till professionell utrustning. Det fanns en del tidskrifter men också föreningar för smalfilmande. Lennart Bernadottes smalfilmsförening, Riksförbundet Sveriges Filmamatörer, som Lars Gustaf Andersson och John Sundholm skriver om i denna bok, är en. Organisationerna riktade sig vanligen till män och i synnerhet attraherade man ingenjörer. Det förekom också en hel del handböcker¹⁸ och framför allt tidskrifter av mer teknisk karaktär: hur fotograferar man till exempel människor, moln, trädgård. Man kan med fog tala om en sorts teknisk professionalisering vid den här tiden när just hobbyisterna kunde filma till ett relativt lågt pris (i jämförelse med hur det varit, för fortfarande var det en dyr sysselsättning).

Annan teknik som spelade roll för möjligheten till förflyttning och därmed resande var bilen som under efterkrigstiden skapade en ny frihetskänsla. Den kan beskrivas som ett rullande rum med ny rekvisita för den nya fritidsindustrin.¹⁹ Bilden av tekniken och fascinationen syns i en del av dessa filmer där man gladeligen filmar alla transportmedel som man åker med men också som man ser runt

omkring sig. Restes det med bil var det självklart att bilen fanns med på film. Om 1800-talet sägs var det kollektiva resandets århundrade kan bilens segertåg under 1900-talet sägas ha inneburit en renässans för det individuella resandet som tidigare varit det förhärskande.²⁰ Men inom turismen har samtidigt det kollektiva resandet i stort sett behållit sin ställning genom sällskapsresan och dess ledande färdmedel, bussen. 1950-talet var bussresans stora decennium innan sol- och badresandet slagit igenom. Bussresan hade fortfarande drag av bildningsresande. Genom att dess främsta företrede var att ge tillfälle att möta sevärdheter. Vad som var sevärt bestämdes av vad som kan kallas borgerliga bildningsideal: arkitektur, konstmuséer, storslagna och pittoreska landskap och nationaltypiska folkliga yttringar som folkdans är framträdande.²¹ Precis som vi har sett i de aktuella filmerna.

Charterflygets genomslag på 1950-talet var ytterligare ett led i demokratiseringen av resandet. Fördelen med så kallade sällskapsresor var att de möjliggjorde för resenärer utan resvana och språkkunskaper att resa samt att de genom att kostnaderna slogs ut på flera gjorde resandet billigare och därmed öppnades för nya grupper.

Vad fanns det för semester- och sommarideal i olika grupper under 1950-talet? Efter andra världskrigets slut ökade intresset för utlandsturism väsentligt. I takt med att massturismen blev ett fenomen utkristalliserades andra former att resa. Ett sätt var det så kallade seriösa resandet, det vill säga en resenär som var något annat än charterturist. Kan man tänka sig att det aktuella paret definierade sig snarare som resenärer än turister? Men många komponenter i resandet var fortfarande de samma. I båda kategorierna ville man säkert ha rekreation och längtade till det bland annat etnologen Orvar Löfgren kallar "landet Annorlunda", det vill säga något som är annat än det man ser och upplever i sin vardag.²²

Paret vars filmer vi nu följer reste med olika sorters transportmedel, som framgått. Om man skall kategorisera dem skulle man kunna benämna dem som klassiska kulturturister. Deras bilresa genom Vättern-bygden, till exempel, är ett klassiskt resmål. De trakterna var genom sin blandning av historiska ruiner och vackra vyer ett attraktivt resmål för så kallade kulturturister redan på 1800-talet. Högkonjunkturen för de trakterna kom med cykel- och bilturismen



Lokala glassförsäljare.



Sicilianska honungsmeloner.



Deponenten med nyskördade vindruvor i vingård.

mellan världskrigen. Beskåda, bese och bevittna var således tidigt ett turismens signum.²³

Teknikens roll för fritidslivet kan inte nog betonas liksom de sociala reformernas betydelse. Efter andra världskriget fattade riksdagen en del beslut som lade grunden till det svenska socialförsäkringssystemet: höjd folkpension, fria skolmåltider, allmänt barnbidrag, allmän sjukförsäkring för att nämna några. Att ytterligare förlänga semestern med en vecka 1951, som därmed blev tre veckors semester, spelade stor roll för resebranschen. 1963 beslutades om fyra veckors semester. Dagens semesterlagstiftning föreskriver fem veckor varav fyra av dessa är rekommenderade att förläggas till en sammanhängande period under sommarmånaderna. Från 1946 ända fram till några år in på 1970-talet rådde en stabil och stark tillväxt i den svenska ekonomin som gav fler och fler människor möjlighet att resa utomlands.

Den tekniska utvecklingen inte bara förändrade vårt sätt att resa utan också vårt sätt att dokumentera resandet. Det möjliggjorde för många att visualisera turistupplevelserna på ett förhållandevis billigt sätt. Till viss del handlade det också om att lära sig mediet inte bara som inspelningsteknik utan också i form av en seendets teknik: fiktionfilm kan man förstå, menar medieforskaren Cecilia Mörner, utan förfilmisk erfarenhet av just det vi ser och hör därför att vi tidigare lärt oss att följa händelseförloppet orsaks- och verkanskedjor. När det gäller privatfilmer, fortsätter Mörner, är vi inte lika beroende av detta slags tolkning eftersom det framför allt är minnena som filmerna väcker som är de viktiga, inte det vi ser.²⁴

Några andra frågor man skulle kunna ställa sig är vem filmar och vem lämnar efter sig sitt material? I det finns en klassaspekt inbakad och det handlar en hel del om offentligt och privat. Vem reste? Vad är syftet med att filma, det vill säga vad ska man göra med det sedan? Ska andra titta på filmerna eller bara familjen och de som var med? Handlar det om en lust eller ett behov av att sätta spår? Att inte alla lämnar sina filmer (eller resedagböcker) till arkiv eller bibliotek beror förmodligen dels på att alla inte vet att de kan göra det (eller att det över huvud taget finns arkiv som samlar på sådant), dels på att alla inte vill det. Vill inte alla sätta spår? Eller inte sådana spår? Eller är det så att alla inte vill låta det privata bli en del av den offentliga/kollektiva historien?

Det finns flera normativa delar i dokumenterandets ”måsten” och en hel del oskrivna regler kring vad man skall ha med sig hem efter resan. Orvar Löfgren talar om den moderna turismens ”mindscape”: det vill säga turistens behov av att delge reseberättelser och reseminnen.²⁵ Hur ett ”bra” minne ser ut lär vi oss på olika sätt liksom vi lär oss vilka motiv vi bör filma. Detta är återkommande i många manualer och mycket reklam. Ett exempel är hur man skapar den lyckliga familjen. Citron och Mörner illustrerar, var för sig, hur fotoutrustningsreklamens och kamerornas bruksanvisningar fungerar som mallar för vad som är värt att filma men också hur det skall ske.²⁶ Medieforskaren Karin Becker menar att amatörer till viss del härmar professionella eller i alla fall inspireras av och hittar såväl motiv som sätt att filma hos professionella.²⁷ Att se filmer man sparar är att minnas, att reflektera över vem man var, vem man kände och hur man levde.²⁸ Men det är också så att vi *förväntas* skapa minnen via fotografier och/eller film.

Vem hade möjlighet att både köpa och hantera den utrustning som krävdes på 1950-talet för att filma? Vid den här tiden hade människor tid för resande genom semesterlagstiftning, men vem hade råd att använda denna nyvunna fritid till resa? Semesterlagen gjorde att semester och sommarnöje inte längre var en angelägenhet bara för borgerligheten, men den typ av resor detta par gjorde var heller inte förbehållet vem som helst. Det finns en omfattande kontext för hur man förväntades använda sin fritid i Sverige under 1900-talets första hälft. Utställningen *Fritiden* i Ystad 1936, till exempel, ville visa vikten av att vara aktiv på sin fritid och att ledighet förpliktigar. I folkkupplysande sammanhang betonades vilken avkoppling och rekreation en bra fritidssyssla kunde innebära, samtidigt som det tidigt i medborgarnas liv betonades värdet av att kunna koncentrera sig genom att till exempel ägna sig åt någon nyttig fritidsverksamhet av hobbykaraktär. Indirekt var fritidsutställningen en uppmaning till konsumtion, skriver idéhistorikern Lena Eskilsson. För att kunna ägna sig åt den rekommenderade uppbyggliga fritiden krävdes konsumtion av vissa sorters kläder, utrustning med mera. Kameran ingick som sådan fritidsrekvisita.²⁹ Man skulle konsumera såväl prylar som upplevelser.³⁰



Flygplanet till Rom.



Trafikpolis i Roms centrum.

Resandet och filmandets materialitet

Den gestaltande dimensionen och de olika sinnenas närvaro har alltmer betonats i turism- och upplevelseindustrin under det senaste decenniet. I turismforskningen kan man se en glidning från att betona den turistiska blickens betydelse, det vill säga att försöka se det turisten ser och betraktar, till medskapandet av den egna upplevelsen genom ett aktivt deltagande av olika slag. Dokumenterandet av resan kan definitivt betraktas som en del av resandets materialitet. Orvar Löfgren skriver om det kreativa i skapandet av reseminnen genom souvenirer och menar att så mycket energi går åt till att skapa dessa berättelser och vad än tanken med berättelserna är har själva produktionen och skapandet ett värde i sig.³¹ Medieforskaren Malin Wahlberg hittar träffande och igenkännbara uttryck för dessa konstnärliga ambitioner och denna improviserade kreativitet när hon beskriver hur vanligt förekommande det till exempel är med mellantexter för att markera plats eller att datera sekvenser i privatfilmer.³² I de aktuella privatfilmerna finns flera exempel på hur man pysslat och tänkt till kring filmerna när man till exempel skapat de inledande vinjettfilmerna av ihopklustrade vykort, kartongbitar, resebroschyrbilder och mellantexter.

Just smalfilmandet gav inte minst männen möjlighet att pyssla och vara kreativa. Kanske fungerade detta rent av som en frizon ibland? De behövde inte riktigt vara där mentalt därför att den dokumenterande blicken och den närvarande blicken är inte alltid densamma. Samma sak gällde när man kom hem från resan. Männen hade möjlighet att få syssla. Dimensionen amatörism och professionalitet är närvarande, i såväl handhavandet, som i motivsökandet och själva berättandet. Och vad var viktigast: resan eller berättelsen om den? Vissa forskare, till exempel Richard Chalfen, talar om privatfilmmande som en sorts hyllningar till privatkonsumtionen, som människors stolthet över att kunna konsumera. Privatfilmmandet kan som sagt ses som ett sätt att ge utlopp för kreativitet, vilket även Zimmermann betonar. Hon driver det dock längre genom att säga att det kreativa utloppet nekas oss i arbetslivet och då blir det så mycket viktigare på vår fritid där det egentliga självförverkligandet sker.³³



Marknad i Rom.



Kycklingar till salu på marknad i Rom.

Filmandet som social rit

Patricia Zimmermann skriver om "reel families" utifrån just amatör- eller privatfilmmande. Skapandet av familj via filmandet är en aspekt som är tydlig i detta material – trots att just detta par inte har egna barn. Det finns ändå en sorts skapande av familjen genom släktingar, vänner och andras barn – ett avbildande av familjen genom att ständigt avbilda egna hemmet, trädgården, bilen, sommaren, semesterutrustningen och högtiderna. Zimmermann talar framför allt om själva inspelningen av filmerna och inte om visningarna. Men det finns intressanta ting att resonera utifrån kring materialiteten i själva visningssituationen; riggandet av filmvisningsutrustningen, upptrappningen inför visningen, samlandet av tillbehör, kort sagt prylarna som möjliggjorde själva filmvisningen. Det handlade inte om någon spontan visning man kunde genomföra när som helst utan det var en ritual, något som krävde planering och tid och, som sagt, gjordes vid vissa högtidliga tillfällen. Ytterligare en annan aspekt i skapandet av familjen är själva uppvisandet av familjen. Vilka filmer valde man att visa? För vem visades de och varför visades då just de filmerna?

Filmerna är något som får igång minnet men också fantasin kring det som varit – en länk mellan nutid och det förflutna om en, som Wahlberg skriver, gäckande närvaro av det förflutna i nuet.³⁴ Eftersom dokumentationen av det egna livet är så starkt selektiv blir det också spännande att tänka på vad filmerna *inte* visar.

Kameran fryser liv, liv som sedan kan bevaras som fotografi i fotoalbum eller en låda, som film, visade eller ej. Det är framför allt de goda minnena som visas och därmed bilden av den ideala familjen, menar flera forskare. Det handlar helt enkelt om att skapa, visa och/eller återskapa det som kan benämnas som "livets solsida".³⁵ Flera forskare talar om att kvinnornas roll i den här sortens filmer oftare handlar om att visa en sorts tidens ideal än att kvinnorna illustrerar sig själva. Citron skriver om "tillfälliga revolter": det vill säga det filmade subjektets opposition mot själva filmandet. Påfallande ofta handlar det om att kvinnan på ett retsamt sätt returnerar mannens kamerablick.³⁶ I en av de aktuella privatfilmerna fall finns ett exempel när kvinnan i paret räcker ut tungan till fotografen, troligen maken.



Bilder av vatten och fontäner förekommer rikligt.



Molnformationer är en annan klassisk och återkommande vy i semesterfilmer.



Hemfärd och solnedgång.

Man kan se filmandet och filmvisandet som ritual, ja, till och med som social rit för att tala med Susan Sontag.³⁷ Det är alltså inte bara filmandet i sig som skapar familjen utan även och kanske till och med snarare seendet: här sitter vi som en familj och ser på filmen att vi faktiskt är en familj. Filmen är beviset. Då fokuserar vi snarare på produkten och vad den gör med oss, det vill säga konsumtionen av medieprodukten. Mötet mellan minne och bild tydliggör att filmerna fungerar både som individuellt minne och som ett slags kollektivt sådant, men också att det är, som jag skriver ovan utifrån Bourdieu, generationsöverskridande. I det sociala sammanhanget, när vi ser filmerna, sker det ofta med högljudda kommentarer där vi fyller i varandras eventuella minnesluckor.³⁸

Citron, som är född i slutet av 1940-talet, är inte bara en forskare som reflekterar över privatfilmens betydelse utan delger som konstnär och filmare högst personliga berättelser och betraktelser. De fanns alltid där, skriver hon om privatfilmerna, genom att det filmades eller att man tittade på dem.³⁹ När hon beskriver dem känner vi igen motiv och handlingar från de filmer som analyserats här. Det är en massa leende och en massa görande. Att man ofta i filmögonblicket var klädd i finkläder berättar om skillnaden mellan arbete och fritid, mellan privat och offentligt. Privatfilmerna erbjuder familjen en fiktion som bekräftar vad de vill veta om sig själva, skriver Citron, och detta sanktionerar en offentlig blick av det mest privata utrymmet: hemmet.⁴⁰

Skapandet av jaget och nostalgin

Att synas är att finnas. Privatfilmerna är inte bara ett sätt att skapa familj eller ett sätt att visa oss hur typifierat minnesskapandet kan vara eller vilken roll det förflutna kan ha som till exempel samtidskritik. Det handlar i hög grad också om skapandet av det egna jaget. Dessa privatfilmer är på samma gång en sorts självavslöjande, självbedrägeri och självbefruktning, menar Citron.⁴¹

Modernitetsforskare talar om den moderna människans förmåga till reflexivitet och menar att i tider av social och kulturell förändringar ökar människors behov av att definiera sig själva.⁴² 1950-talet beskrivs som en tid stadd i förändring och full av uppbrott. Privatfilmerna kan vara en del i denna reflexionsprocess.⁴³

Man använder olika sätt och tekniker för att skapa ett tillbakablickande, för att minnas över huvud taget, skriver Löfgren. Hur produceras sådana tankemaskiner som aktiverar vissa av våra minnen, frågar han sig. På något vis sker utsorteringar i olika perioder som gör att vissa saker omladdas. Vissa får en stark symbolisk laddning och utsätts för *kulturell förtätning* och för att kunna tolka dem krävs kulturell införståddhet.⁴⁴

När det gäller både fenomenet privatfilmade och tiden jag valt – 1950-talet – finns det många givna kategorier att hänga upp sitt berättande och minne på. Ting, föremål eller andra attribut fungerar ofta, som Löfgren formulerar det, som stödjepunkter för minnet. Tingen finns kvar som arkeologiska avlagringar från tidigare perioder i ens liv, och de kan ses som ”kollektiva representationer av en svunnen epok”.⁴⁵ De kan vara något som vädjar till nostalgiska känslor, av folkloristen Ulrika Wolf-Knuts benämnda ”talismaner”, exempelvis föremål, bilder eller till exempel en privatfilmsamling.⁴⁶ Gemensamt är att den osäkra framtiden, kopplat till en linjär tidsuppfattning, ger upphov till nostalgiska tankar. Nostalgi blir då en känsloupplevelse, något högst subjektivt och ett individuellt fenomen. Samtidigt är nostalgi och längtan kulturellt betingade och därmed tidsbundna. För många blir det den tiden då man var ung, som till exempel en period då man reste mycket. Begreppet nostalgi kan således fungera som minne av en individuell upplevelse, men när man talar om den individuella längtan till en tid som försvunnit kan man också tala om en kollektiv dimension.

Nostalgi handlar alltså lika mycket om nuet och om framtiden i form av ängslan inför vad som komma skall. I jämförelse med det som varit förlorar nästan alltid framtiden. Detta kan ses som en progressiv aspekt i nostalgin: en önskan om förändring och försök till styrning. Samtidigt kan det finnas en regressiv aspekt, en försvarsmekanism. Det som har varit blir ur den aspekten överblickbart, hanterligt och lättare än det okända som ligger framåt i tiden. Wolf-Knuts ser nostalgi som ett slags lek med tiden, en lek med det förflutna men också längtan, identitet, gränsöverskridande, sinnlighet och begär.⁴⁷ Idéhistorikern Karin Johannisson menar att detta gör att nostalgi numera återvänt som en accepterad känsla, en känsla som till och med fått status som en sorts modern melankoli.⁴⁸



Deponenten med en av resans exotiska frukter: granatäpple.



Svenska björkar filmade vid stugan på hösten avslutar sommaren 1952.

Johannisson talar i sin bok *Nostalgia* om 1900-talets intensiva medvetenhet om det förflutna.⁴⁹ Det är dåtiden som är nutidens referenspunkt, menar hon, och ingår därmed i diskussionen om historia som selektivt minne. Nostalgia har inte med så kallad verifierbar historia att göra och handlar egentligen mer om stämningar än förflutna verkligheter. Visserligen förenklas, förgylles och förändras tidens gång och de nostalgiska stämningarna i film av det aktuella slaget, men de är ”sanna” som känsla i sitt relaterande av det som varit.

Avslutning

Att se till olika sorters läroprocesser är en fruktbar ingång när det gäller flera aspekter på privat rese- och semesterfilm. Här har till exempel visats hur genrebunden även privatfilmare är, att vi lärt oss att bära med oss en turistsblick som vi gärna återberättar i våra egna privata filmer. Medieforskaren Amanda Lagerkvist menar att turisterna kan ses som en semiotiker, en teckentydare, som utifrån sin förståelse tyder tecken i landskapet, letar efter det ”typiska” för en plats eller ett sammanhang.⁵⁰ Denna turistiska blick reproduceras genom till exempel turistfilmer av det slag som här har diskuterats. Som turist försöker man göra världen begriplig, få den att hänga samman. När man till exempel filmar en plats eller en händelse får man genom sin betraktelse och dokumentation en auktoritet att representera platsen eller händelsen. Det turister filmar blir, som Lagerkvist formulerar det, en uppsättning scener som finns där för hans eller hennes eget nöjes skull.⁵¹

Dessa småfilmer visar också att efterarbetet, eller kanske i synnerhet bearbetningen av resan, kräver mycket. Att filma och dokumentera sitt resande kan ses som sätt att profilera sig, välja stil, inriktning och ange smak. I den processen är det viktigt att ha varit på plats, att ha bildbevis och i detta fall ha filmat: jag var där.⁵² Det blir ett sätt att skriva in sig själv i händelsernas förlopp och i detta uppstår en spänning mellan deltagande och iakttagande, mellan närvaro och distans. Villkoren för en självreflexiv blick är skapad och därmed en möjlighet att se sig själv i förhållande till den aktuella händelsen och till de andra medieformer som medverkar i skapandet av bilder eller filmer.⁵³ Men själva handlingen bör inte underskattas,

den kreativa processen i både filmandet och skapandet av den film som sedan visas.

Att resa och att vara på en annan plats verkar vara en förutsättning för känslan av att befinna sig i det annorlunda.⁵⁴ Vad är då ett rese- eller semesterminne? Vad händer med upplevelserna när de blir en del i en minnesbank till exempel i Grängesbergsarkivet? Genom sitt flitiga filmande under 1950-talet har detta par och deras filmer gett oss en möjlighet att se att det som var tidstypiskt då, nu är kulturhistoriskt intressant. Detta genom att visa på både kontinuitet och förändring, på kontrasterna mellan hemma och borta, mellan arbetstid och fritid, men också på förhållandet till rumslighet och rörlighet.

Noter

1. För att inte fastna i begreppsdiskussion skriver jag kort och gott "privatfilm" och menar film som detta par utan professionell kunskap filmade för att använda i privata sammanhang. Cecilia Mörner för i "Vårt att minnas – nedslag i privata filmsamlingar från 1960–1980-talen", Mats Jönsson och Cecilia Mörner, *Självbilder. Filmer från Västmanland* (Stockholm: Svenska filminstitutet, 2006) en begreppsdiskussion liksom Karin Becker i "Fotografier: Lagrade bildminnen", *Medier och människor i konsumtionsrummet*, Karin Becker, Erling Bjurström, Johan Fornäs och Hillevi Ganetz, red. (Nora: Bokförlaget Nya Doxa, 2002). Becker diskuterar visserligen fotografier men hennes diskussion om amatörfotografi och vardagsfotografi är översättbart till vad som ofta kallas just privatfilm. Richard Chalfen, *Snapshot Versions of Life* (Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1987), s. 68 f., gör dessutom en skillnad mellan *film-making* och *movie-making* och i detta fall handlar det då framför allt om *home movie-making*, det vill säga man gör det på "skoj" och vill att saker och ting skall se naturliga ut och handla om fritiden. Mats Björkin diskuterar i "Platser i rörelse", *Kultur, plats, identitet. Det lokals betydelse i en global värld*, Helene Egeland och Jenny Johannisson, red. (Nora: Bokförlaget Nya Doxa, 2003), s. 122 ff. olika sorters lokal och regional industrifilm under just 1950-talet och den mediesituation de fungerade inom.
2. <http://www.svenskfilmdatabas.se/>.
3. Jämför Michelle Citron, *Home Movies and Other Necessary Fictions* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), s. 15.
4. Citron, aa, s. 19. Hur man som turist agerar både framför och bakom kameran skriver Richard Chalfen en del om, aa, s. 100 ff.
5. Citron, aa, s. 19.
6. Malin Wahlberg, "Mellan privat och offentlig historia: amatörfilm och minne i *Private Hungary*", *Det förflutna som film och vice versa. Om medierade historiebruk*, Pelle Snickars och Cecilia Trenter, red., (Lund: Studenterlitteratur, 2004), s. 163.
7. Mike Crang, "Knowing, Tourism and Practices of Vision", *Leisure/Tourism/Geographies. Practices and Geographical Knowledge*, David Crouch, red., (London: Routledge, 1999) är en av dem som utvecklat John Urrys "tourist gaze" och menar att man som fotografierande turist i första hand är ute efter en sorts självkunskap. Kombinationen av fotografering och turistliv sedan Svenska Turistföreningens tillkomst diskuteras av Pelle Snickars, *Svensk film och visuell masskultur 1900*, Diss. (Stockholm: Aura, 2001).
8. Snickars, aa, s. 37.
9. Jämför Becker, aa, s. 167.
10. Snickars, aa, s. 123.
11. Orvar Löfgren, *On Holiday: A History of Vacationing* (Berkeley: University of California Press, 1999).
12. Arbete i trädgård och fritidshus återkommer även under senare decennier, i de filmer Mörner tittat på, aa, s. 87 f. Mörner skriver lite om "längtan tillbaka till det enkla, lantliga livet och en hyllning till det kroppsliga arbetet". Detta menar hon syns i alla filmer som handlar om arbetet med den egna täppan, aa, s. 89.
13. Jämför Katarina Saltzman, "Upplevelsens natur och naturen som upplevelse: semesterminnen från Öland", *Nonstop! Turist i upplevelseindustrialismen*, Tom O'Dell, red. (Lund: Historiska media, 1999). Saltzman har skrivit om vad naturupplevelser kan tänkas ha för innebörd, laddning och bibetydelser i svenska turisters umgänge med naturen.
14. Saltzman, aa, s. 221.
15. Becker, aa, Pierre Bourdieu, *Photography: A Middle-Brow Art* (Stanford: Stanford University Press, 1990), Citron, aa, Mörner aa, Löfgren, aa, Don Slater, *Consumer Culture and Modernity* (Cambridge: Polity Press, 1997), Susan Sontag, *Om fotografi* (Stockholm: Norstedt, 1981), Wahlberg aa, Patricia Zimmermann, *Reel Families: A Social History of Amateur film* (Bloomington: Indiana University Press, 1995) för att nämna några som är aktuella just i denna artikel. Denna tolkning kan sägas passa bra just av ett material från 1950-talet eftersom det då gjordes flera politiska satsningar för att värna om familjen. Tv, till exempel, sågs som ett instrument som skulle kunna hålla samman familjen i en tid då kvinnorna börjat förvärvsarbeta och de framväxande ungdomsgängens uteliv betraktades

- som hotfulla. Detta var en medveten politik, menar bland andra medieforskaren Madeleine Kleberg, *Sköt-sam kvinnosyn: hem- och familjereportage i svensk TV åren 1956–1969* (Stockholm: Institutionen för journalistik, medier och kommunikation – JMK, 1999). SOU 1956:32 (till exempel s. 52) handlar om televisionen som familjeinstrument, att den i en tid stadd i förändring och full av uppbrott kunde stärka familjebanden.
16. Bourdieu, aa, Wahlberg, aa.
 17. Citron, aa, Chalfen, aa.
 18. Jämför Chalfen aa, s. 54 f.
 19. Löfgren, aa.
 20. Ibid.
 21. Ibid.
 22. Orvar Löfgren, *Längtan till landet Annorlunda: om turism i historia och nutid* (Stockholm: Gidlund i samarbete med Sveriges turistråd, 1990).
 23. Löfgren, *On Holiday*.
 24. Mörner, aa, s. 74, jämför Chalfen, aa.
 25. Löfgren, *On Holiday*.
 26. Citron, aa, Mörner aa, s. 97.
 27. Becker, aa, s. 153.
 28. Jämför Citron, aa, s. 5.
 29. Chalfen, aa, s. 101 f.
 30. Lena Eskilsson, ”Sommarsemester – Idé, praktik och personliga perspektiv”, *Efter arbetet. Studier av svensk fritid*, Peder Aléx och Jonny Hjelm, red. (Lund: Studentlitteratur, 2000), s. 164 f.
 31. Löfgren, *On Holiday*.
 32. Wahlberg, aa, s. 153.
 33. Detta diskuterar Zimmermann, aa. Se även Mörner aa, s. 77 och 88.
 34. Wahlberg, aa.
 35. Detta menar Cecilia Mörner finns med i flertalet av samlingarna i Grängesberg, aa, s. 81.
 36. Citron, aa, s. 13.
 37. Sontag, aa.
 38. Jämför Mörner, aa, s. 78.
 39. Citron, aa, s. 8
 40. Ibid., s. 14.
 41. Ibid., s. 19.
 42. Becker, aa, s. 175.
 43. Jämför Carina Sjöholm, *Gå på bio: rum för drömmar i folkhemmets Sverige*, Diss. (Stockholm och Stehag: Symposium, 2003).
 44. Orvar Löfgren, ”Minnessaker”, *Tingsligheter*, Kulturrens årsbok 2002 (Lund: Kulturen 2002) s. 279 f.
 45. Ibid., s. 270 f. Delar av denna diskussion om nostalgi finns i Sjöholm, aa.
 46. Ulrika Wolf-Knuts, ”Drömmen om den gamla goda tiden. Om nostalgi i veckotidningar” *Nostalgi og sensasjoner: folkloristisk perspektiv på mediekulturen*, Torunn Selberg, red. (Turku: NIF, 1995), s. 187.
 47. Wolf-Knuts, aa, s. 217.
 48. Karin Johannisson, *Nostalgia: en känslas historia* (Stockholm: Bonnier, 2001), s. 159.
 49. Ibid.
 50. Amanda Lagerkvist, *Amerikafantasier. Kön, medier och visualitet i svenska reseskildringar från USA 1945-63*, Diss. (Stockholm: Journalistik, medier och kommunikation, 2005), s. 95.
 51. Lagerkvist, aa, s. 95 f.
 52. Jämför Tom O’Dell, ”Turism i upplevelsens tecken”, Tom O’Dell, red., aa.
 53. Becker, aa, s. 181.
 54. Saltzman, aa, s. 225.