



LUND UNIVERSITY

Dollartåget

Wallengren, Ann-Kristin

Published in:

"Skosmörja eller arkivdokument?" Om filmarkivet.se och den digitala filmhistorien.

2012

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Wallengren, A.-K. (2012). Dollartåget. I M. Jönsson, & P. Snickars (Red.), "Skosmörja eller arkivdokument?" Om filmarkivet.se och den digitala filmhistorien. (s. 229-245). Kungliga biblioteket.

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

DOLLARTÅGET

Ann-Kristin Wallengren

FILMEN *Dollartåget* (1953), med den engelska titeln *On the Track to the Midnight Sun*, på filmarkivet.se, är en till synes enkel resefilm i vilken ett sällskap amerikanska turister stiger ombord på ett SJ-tåg i Stockholm för att resa norrut till Narvik och därmed korsa polcirkeln. Filmen visar ett stort antal ikoniska Sverigebilder, turisterna undfägnas med svensk mat och får se svensk allmogekultur, och kameran dröjer gärna vid vackra svenska och norska naturvyer. Från Stockholm reser man till Uppsala, Dalarna, Jämtland för att slutligen fara längs det gamla järnvägsspåret ut till Narvik.

Filmen producerades av Svensk Tonfilm i Stockholm och sponsrades av Statens Järnvägar. För produktion, manus och regi stod Håkan Cronstoe – en man med flera svenskamerikanska filmrelationer på sin meritlista.¹ Filmen vände sig huvudsakligen till en amerikansk publik genom att ha en engelsktalande speaker. Åskådaren och resenärerna mötte ett huvudsakligen exotiserat Sverige där ordet ”ancient” påfallande ofta används av speakern. Filmen är ganska osofistikerad med slarvig klippning och osynkroniserad överensstämmelse mellan det som sägs och det som visas; speakern tycks hela tiden ligga lite före i tid vilket vid några tillfällen får förmodligen oavsiktliga konsekvenser. Flera tagningar liknar amatörfilm. De amerikanska turisterna ser inte ut att uppleva färden på samma intensivt uppsluppna sätt som speakers tal och den ackompanjerande musiken ger uttryck för: här finns ett påtagligt kontrapunktiskt förlopp.

Ofta när man ser äldre filmer blir man ganska bryskt påmind om hur långt bak i tiden upptagningarna verkligen ligger och hur föreställningar har förändrats. Det föråldrade och det daterade blir gärna accentuerat. I *Dollartåget* får vi dock se bilder som för en nutida publik är välbekanta – även om de inte känns igen från vår vardag och vårt nutida liv. De ikoniserade Sverigebilderna känner vi kanske främst igen från turistbroschyrer och moderna tv-program och filmer. På samma sätt skulle dessa Sverigebilder vara lätt igenkännbara för en svenskamerikansk publik i USA under 1920-talet, där filmer liknande *Dollartåget* ofta visades i speciella biografföreställningar, riktade till svenska immigranter. *Dollartåget* framstår därför som en sorts prisma som visar att mycket lite egentligen har hänt när det gäller synen på ett monokulturellt homogent Sverige, där naturen och det rurala framhävs på bekostnad av det urbana.

I den här artikeln är ambitionen att diskutera *Dollartågets* bilder av Sverige, och visa den historiska länken både till de Sverigefilmer som visades i den svenskamerikanska diasporan några decennier tidigare liksom till tv-serien *Allt för Sverige* från 2011, där amerikaner kommer till Sverige för att uppsöka sina svenska släktingar. Under nästan hundra år har bilden av och därmed föreställningen om Sverige inte förändrats nämnvärt. De filmkonstruktioner av Sverige som sågs i Svenskamerika med början på 1920-talet är i princip desamma som presenteras i tågrefilmen från 1950-talet. Och i en tv-serie på 2010-talet möter vi samma sak, nu tillsammans med ättlingar till svensk-amerikaner från ett Sverige som huvudsakligen tycks bestå av björkar och granar, pittoreska små byar, hedniskt midsommarfirande och en lantlig befolkning med konstiga matvanor. Modernitet, urbanitet och mångkulturalitet nämns, men ofta på ett, tycks det, pliktskyldigt sätt. Nationen framställs som en stabil storhet där det oföränderliga blir en indikator på att det skulle finnas en sorts svensk kärna eller essens.

Sverigefilmer i diasporans USA

För de svenskar som emigrerade till USA blev filmer, där olika delar av Sverige visades upp, populära på de biografier i USA som från 1920-talet riktade sig till den svenskamerikanska diasporan. Dessa filmer som i annonseringen kallades Sverigefilmer – inte minst genom deras

starka betoning på ”det svenska” och på grund av den funktion de hade för diasporan – blev betydelsefulla för både de minnen man skapade av Sverige och den nya svenskamerikanska identitet man tillägnade sig i USA.² Och under 1920-talet, som var Sverigefilmernas glansdecennium i diasporan, framhövdes ofta deras resepotential i annonserna. För svenskamerikanerna blev det på ett annat sätt än för hemmasvenskarna betydelsefullt att i rörliga bilder kunna se Sverige. Filmen som ikoniskt medium blev ett medel för utvandrarerna att för en kväll mentalt resa hem igen. Denna typ av filmer kom i den svenskamerikanska pressen att få epitetet ”resefilm” först under 1940-talet, men redan under 1920-talet skedde alltså en stark betoning på inslaget eller upplevelsen av en resa.

Den syn på Sverige, de minnen och den identitet, som formades genom receptionen av Sverigefilmerna anknyter till den nationalistiska och konservativa kultursyn och typ av etnisk identitet som konstruerades och förmedlades genom kyrkor och traditionella organisationer i den svenskamerikanska diasporan från slutet av 1800-talet och framåt.³ Filmerna var relativt långa, och eftersom det inte fanns så många av dem visades de återkommande som helaftonsföreställningar under flera år. Den första av dessa hade titeln *Sverige i sommar och vinter* (cirka 1921). I annonsen i Seattles tidning, *Svenska Pacific Tribunen*, återfinns i koncentrerad form de komponenter som ringar in hur dessa filmer var utformade och även hur man tolkade dem och vilken funktion de fyllde för åskådarna. De kan sammanfattas med begreppen historia, nostalgi, det gamla och resa. ”Intimate glimpses of everyday in quaint old cities and countrysides of Sweden”, skrev man i tidningens annons som skrevs på engelska för att man skulle kunna locka även amerikanska besökare till biografen. ”Reminiscences of a glorious history... Just Think! A Trip to Sweden for 50 cents.”⁴ Av vad man kan utläsa ur tidningsartikeln bestod denna film, liksom flertalet Sverigefilmer, av vackra naturbilder, eller ”landskapsbilder” som de ofta kallades i den dåtida pressen, gamla byar med pittoreska hus, högtidsfirande och fester, och ett och annat inslag från städer. Det gamla och det bevarade betonades ofta i dessa artiklar.

En av de allra mest kända och populära Sverigefilmerna, att döma av antalet visningar, var den över två timmar långa, *Sweden. The Land with the Sunlit Nights* som alltid gick under sin engelska titel. I Chicago visades

den i flera veckor på Selwyn Theatre i november 1922 för att redan året därpå återkomma på den svenskamerikanska biografen Julian Theatre, en biograf där det ofta visades svensk film, avsedd för en svenskamerikansk publik. Filmen som resa framhävdades mycket starkt i den här annonseringen som kallade publiken till ”alle man ombord för resan till Sverige nu om söndag”. I New York sjöng tenorsångaren Beckman, ”de för oss alltid kära nationalsångerna och folkvisorna. Dessa voro väl valda, föllo in med och höjde stämningen af bilderna”, och recensenten i tidningen *Nordstjernan* drog slutsatsen att en stor del av publiken härstammade från Småland: ”Allt efter som taflorna upprullades på duken och igenkändes af någon eller några af publiken som en kär hem- eller födelseort, hördes handklappningar här och där i salongen och att döma af de starka applåder, som de fagra Smålandsbilderna erhöillo, tycktes det som om smålänningarna voro de öfvervägande af publiken.”⁵

Filmen kallades reserevy då den visades i Seattle, och i annonsen framhölls att den gav samma upplevelse som om man upplevt den i verkligheten. Och filmen var medvetet upplagd som en besöksresa till det gamla landet där den virtuellt resande publiken började med båtresan till Göteborg och åkte tillbaka till USA igen i slutet av filmen. *Sweden. The Land with the Sunlit Nights* var en typisk Sverigefilm som visade stora delar av Sverige, framför allt sådant som kunde rubriceras som natur och folkliv. De industriella bilderna och bilder från arbetslivet utgör en mindre del av filmmaterialet, och att publiken, enligt vad som skrevs i tidningarna, efterfrågade just natur och folkliv kan ses som ett tydligt uttryck för en nationell och nostalgisk Sverigekonstruktion.

Denna idealiserade och nostalgiska bild av Sverige fanns delvis i själva filmerna – de var en konserverande tillbakablick också för den svenska publiken, ett slags urbaniserings- och moderniseringsprotest om man så vill. Men bilden kan också ses som något välbekant och barndomstryggt att hålla fast vid i de oroliga tiderna på 1930-talet. Den föreställning man frammanade om Sverige genom filmerna var ibland resultatet av ett slags motläsning, en specifik svenskamerikansk tolkning. Det var provinsen, landsbygden och förgångna tider man bland annat sökte i de svenska filmerna, och man bortsåg gärna från tecken på modernisering.

Filmen *Sweden. The Land with the Sunlit Nights* var populär vilket kan anses bero på att den visade de delar av Sverige som emigranterna till

stor del kom från, men också dem som ikoniserats och sågs som mest exotiska. Att visa ett Sverige som både lånade sig till igenkänning och till att visa fram något speciellt och särskiljande i en exotiserande men också legitimerande konstruktion blev en väsentlig uppgift för Sverige-filmerna. I annonseringen för många filmer framhölls att texten också fanns på engelska och man uppmuntrade publiken att ta med sina amerikanska vänner. Både explicit och implicit framgår att man förväntade sig att filmerna skulle imponera på amerikanerna och filmerna var därför en väg att göra Sverige känt och erkänt. Sverigefilmer var alltså både en etnisk manifestation och ett sätt att göra reklam för Sverige.

Svenskamerikanen Waldemar J Adams var en filmare som genom sitt bolag Adams Picture Craft Travels Inc visade Sverigefilmer i USA, och påverkad av den stora popularitet dessa filmer rönt gjorde han sommaren 1924 filmen *Se Sverige* som senare kom att övertas av Svensk Filmindustri.⁶ Den är en traditionell Sverigefilm med betoning på natur, typiska stadsbilder och iögonfallande scenerier. Denna film visades även i Sverige – även om den i första hand var avsedd för diasporan i USA. Kritiker i Sverige var också medvetna om att filmen hade denna målgrupp och recensenterna kommenterade både hur Sverige visades upp för diasporan och hur en svensk publik kunde tänkas uppfatta filmen. Således skrev någon att den var ”snyftpropaganda för svensk-amerikaner” vilket kan tas som ett tecken på att dessa Sverigefilmer verkligen innehöll en sorts svenskhetsikonografi som betonade vissa element (och undanhöll andra), som kunde användas i konstruktionen av en identitet i diasporan.⁷ Somliga recensenter menade dock att de nationella känslor som kunde väckas till liv av filmen var lika angelägna för en hemmasvensk som för en svensk som emigrerat.

Se Sverige visades enligt uppgift på Atlantångarna, förmodligen på resan över till Sverige.⁸ Att visa filmer på båtarna över Atlanten, från Europa till USA, var en praktik som användes inte bara i ett förment underhållningssyfte utan också under flera år ingick i den amerikaniseringsprocess man exponerade immigranterna för. Bland andra Lee Grieveson har visat hur genomtänkta filmvisningarna på immigrantbåtarna var, och att de ingick i ett program för att få immigranterna att omfatta de värderingar som skulle underlätta deras anpassning till USA: ”Thanks to motion pictures, immigrants will have some knowledge of the ideals of the United States even before they set foot on American soil.”⁹ Vis-

ningarna fortsatte också efter det att passagerarna stigit iland, som på Ellis Island där bland annat *Traffic in Souls* (1913) visades som ett avskräckande exempel – man ville varna de immigrerande unga kvinnorna för vit slavhandel. I filmen råkar just invandrande svenskor ut för sådan brottslighet. Om dessa filmer instruerade sin publik om hur en bra amerikansk medborgare skulle tänka, kan man omvänt säga att en film som *Se Sverige*, som säkerligen inte var ett undantag på båten till Sverige, gav åskådarna en uppfattning om hur Sverige skulle betraktas och tolkas.¹⁰ Resefilmen hade alltså ett slags dubbla funktioner i att både bygga upp en förväntan kring den förestående resan och samtidigt presentera en tolkningsstrategi för Sverige och det svenska.

Under 1930-talet krympte Sverigefilmerna ner till kortfilmsformat, och vid så gott som varje svensk filmvisning visades sådana kortfilmer som förfilmer. Kortfilmerna kunde ha titlar som: *Stockholm i bild*, *Norrlandsrapsoði*, *Med uttern till fjälls*, *Midsommar i Hälsingland*, *Resa genom Göta kanal*. Under 1940-talet skedde ett visst återuppvaknande när det gällde de längre Sverigefilmerna. 1942 dök filmen *Svenskt Panorama* upp, en film som dock skilde sig en del från de gamla Sverigefilmerna genom att man delvis hade lämnat den rena landskapsnostalgin, och istället visade olika verksamheter och arbeten (till exempel brandkår i aktion, sotaren i arbete, om stenbrott och kolmilor).¹¹ Men i annonserna framhövdes ändå det man traditionellt såg som svenskhetens främsta kännetecken: det vackra, det folkligt nostalgiska och filmen som resa. Detta kommer till uttryck i bland annat Seattletidningens notis: ”En filmresa genom Sverige. Alltsedan stumfilmens dagar har det ständigt uttalats önskemål att få se mera landskapsmotiv inbegripna i de skandinaviska filmprogrammen. [...] bjuder på en intressant färd genom Sveriges bygder, på samma gång som man får se de allra vackraste episoder i svenskt folkliv.”¹² Det var denna typ av bilder som lockade den svenskamerikanska och amerikanska publiken.

Dollartåget – en virtuell resa i ett exotiskt Sverige

Den svenskamerikanska publiken i USA uppmuntrades alltså att ta med sina amerikanska vänner till visningar av Sverigefilmer i akt och mening att göra landet känt och locka till resor. Att en av de mest om-



Personalen välkomnar amerikanerna till tågfärden *The Sunlit Nights Land Cruises*.

tyckta Sverigefilmerna just hette *Sweden. The Land with the Sunlit Nights*, att den visades upprepade gånger under flera år och att förmodligen även en hel del amerikaner såg filmen, är säkerligen en av förklaringarna till att den tågkryssning med SJ som startade 1950 (och höll på till slutet av 1960-talet) just kom att kallas Sunlit Nights Land Cruises. Ovanstående citat ur Seattletidningen *Svenska Pacific Tribunen* kunde lika gärna vara en beskrivning av filmen *Dollartåget*. Att resa i film – och med hjälp av film – var en av de allra första attraktionerna i den tidiga filmen. Bland andra har Pelle Snickars utförligt diskuterat förbindelserna mellan bild, film och resa i sin avhandling *Svensk film och visuell masskultur 1900*, och den tidiga filmhistorien överflödar av exempel på olika typer av resefilmer.¹³ Tågresa är dock den vanligaste och fantomåkningarna på tåg, kyssar i mörka tågtunnlar och, förstås, tåg som ankommer till stationen hör till de allra vanligaste upptagningarna från filmens födelse och lång tid framöver.¹⁴

På sajten filmarkivet.se finns ett antal resefilmer med tåg, men efterhand också med flygplan – och attraktionen, som det innebär att i andanom förflytta sig utan att egentligen resa, tycks inte avta. Resebilder som illustrerade en föreläsning fanns långt tidigare än filmen, och genom att utbildning och lärande kopplades till underhållande bilder på-

verkade detta hur resefilmer kom att göras och förstås, menar exempelvis Tom Gunning.¹⁵ Genom sin didaktiska aura uppfattades den här typen av filmer inte som subjektiva konstruktioner med ideologisk potential, utan som en sorts objektiva faktasammanställningar som visade en realistisk bild av Sverige. Att en resefilm därmed kunde ses som en ersättning för en verklig resa i landet demonstreras av en händelse 1946 då de amerikanska nobelpristagarna i medicin på grund av tidsbrist inte hann resa runt för att se Sverige. Istället fick de uppleva ”ett nytt sätt att lära känna Sverige” genom att de blev ”inbjudna att besöka Svensk Filmindustris provrum, där en rad svenska kortfilmer visades”.¹⁶

Tågresan Sunlit Nights Land Cruises var en exklusiv resa i ett specialinrett tåg med fina sovkupéer, barvagnar, duschvagnar, biograf, framkallningsateljé, och med en restaurangvagn av första klass. Sådana här tåγκryssningar var populära i Europa, och man valde ofta järnvägslinjer som inte var alltför trafikerade för att tåget skulle kunna köra i sakta mak och ge resenärerna tid att betrakta de naturvyer man passerade. Och det var dyrt. Man vände sig till extra rika resenärer varför tågen populärt kom att kallas ”dollartågen”. Sedan emigrationens första tid har dollarn ofta kommit att betraktas som en metafor för rikedom, men också som ett slags leksakspengar utan något egentligt värde. Föreställningen om dollarn som en valuta utan egentligt värde var vanlig i en del svenska filmer från främst 1930-talet, då man ville framhäva det svenskas överlägsenhet visavi det amerikanska. Att amerikaner turistade i Sverige uppfattades tydligen som en attraktion i sig. I en film som också finns på filmarkivet.se, *Under Stockholms broar från 1947*, lät man exempelvis Martin Ljung spela rollen av den besökande tuggummikungen Mr. Biggs, allt enligt efterkrigstidens nyväckta intresse för det amerikanska.

En som reser med hjälp av film brukar på engelska, och ibland på svenska, kallas ”fåtöljresenär”, och *Dollartågets* inledande bilder visar just en man som sitter i en fåtölj och bläddrar i en turistbroschyr om Sverige. Bilden i broschyren visar en same i traditionell klädsel. Musiken som ackompanjerar bilderna är en smekande och romantisk valsmelodi. Musiken brygger över till bilder på en jordglob och tagningar från Stockholm, och musiken i samklang med bilderna ger därigenom intrycket av att den påföljande resan i Sverige är en fantasi eller dröm som mannen i fåtöljen upplever. Den smekande valsmelodin hörs en-



*Film som resa.
Broschyrerna lockar.*

dast till bilderna från Stockholm; därefter spelas antingen svensk folk-musik eller symfonisk musik i det glada och käcka allegrotempo som utmärker ett antal decenniers resefilmer och som i en filmmusikkatalog potentiellt skulle kunna kallas "resmusik". Den mer internationella framtoning som ges Sverige och Stockholm genom den smek-samma valsen återkommer inte mer i filmen; efter denna inledning är det så gott som enbart allmoge, natur, förgången tid och föreställd svenskhet som gäller, både bildligt och musikaliskt.

De bilder av Sverige och därigenom de föreställningar om Sverige man vill förmedla i *Dollartåget* är till stora delar desamma som i flera av Sverigefilmerna i diasporan. Rutten gick norrut från Stockholm, över Dalarna och med korsandet av polcirkeln och Lappland som den främsta attraktionen. På vägen till Dalarna stannade man till i Uppsala för att besöka bland annat Gamla Uppsala som med sina gravhögar utgör vad somliga betraktar som själva *ursprunget* till den svenska statsbildningen. Här bjuds man på mjöd, vikingarnas dryck, som dricks ur stora oxhorn. Vikingarna har en mycket stark ställning i både den svensk-amerikanska och amerikanska föreställningsvärlden. Arne Lunde har bland annat visat hur Hollywoods produktioner gjorde skillnad mellan *nordiska* karaktärer, vilka konnoterade ras i en biologisk mening, och

skandinaviska kategorier som rörde sig kring etniska och kulturella skillnader såsom språk, kulturella normer, könsroller och klass. Det nordiska framställdes som det mytiska, det essentiella och det ”naturliga” och användes som en kategori i till exempel filmer om vikingar.¹⁷ I *Dollartåget* reproduceras dessa föreställningar om den essentiella nordiskheten genom vikingabilderna, och de fördjupas genom andra tagningar från ett Sverige som framställs som gammalt, oförändrat eller till och med orört.

Turistsällskapet anländer snart till Dalarna och därmed inträder man enligt speakern i en annan värld: ”en värld av färger, skönhet och vänlighet”, som han uttrycker det. Och det är närmast ett fyrverkeri av föråldrad och tillrättalagd Sverigemytologi som de amerikanska besökarna får vandra in i. Till tonerna av *Gärdebylåten* (som används i flera reklamfilmer för Sverige under några decennier kring 1950-talet) får de gå på parad mellan folkdräktsklädda och fiolspelande svenskar, de får se oxdansen och själva dansa till dragspelsmusik. Speakern betonar oupphörligt det ursprungliga, det gamla, bondekulturen, precis på samma sätt som svenskamerikanerna skrev om Sverigefilmerna trettio år tidigare. Slutbilderna från Dalarna bildar närmast en massiv mur av svenskhetsikoner och ljud: ett dukat bord med mat som långfil och pannkakor (tortillas säger speakern!), sommar, sol, folkdräkter, svenska flaggan, midsommarstång, fäbod, björk, trästaket, spelmän. Att lyckas samla så många mytologiska uttryck för svenskhet i en enda bild måste betraktas som en bragd i sig.

För att inte ge intryck av att de amerikanska resenärerna befinner sig i ett otidsenligt land har man någon gång inslag som framhäver Sveriges modernitet. Det vill säga, man nämner moderniteten men visar den inte i någon nämnvärd utsträckning. Och även här anknyter man till natur när man förklarar hur de svenska älvarna och vattenfallen ger elektricitet till den svenska industrin. Men bildmässigt är det naturen framför moderniteten som betonas – inga industrier visas någonsin i bild.

Väl framme vid polcirkeln och Lappland når exotismen sin höjdpunkt. De amerikanska turisterna stiger av tåget och får gå fram till skylten som anger polcirkelns sträckning. Här får de träffa kung Bore och ett par samer i traditionell klädsel. Passagen över polcirkeln görs i filmen närmast ceremoniell och högtidlig, man träder över en visserli-



Svenskhetssymboler i överflöd.

gen konstruerad och osynlig gräns men i filmen får den en materiell och närmast magisk karaktär. Norrland och bilder därifrån upptar en stor del av filmen, och det var frekvent även i de Sverigefilmer som visades för svenskamerikanerna i diasporan. Denna fokusering beror till viss del just på arrangörerna: SJ och Svenska Turistföreningen. Som Snickars framhållit, gick tågets och turistföreningens intressen och utveckling hand i hand. För Norrland blev järnvägen viktig. För nationen Sverige innebar den en väg till sammanhållning och enande, och turistföreningens strävanden att framhäva Norrland blev möjliga tack vare järnvägen. Som Snickars skriver övergick Norrland ”under 1890-talet till att uppfattas som en nationell sevärdhet”, och film efter film verifierar detta.¹⁸ Snickars diskuterar också ingående de nationalromantiska bilder som emanerade under slutet av 1800-talet, ofta i samarbete med just Svenska Turistföreningen, och hur de ingick i en visuell kultur som övertogs av filmen. Påfallande är just att i princip samma bilder figurerar nu över femtio år senare.

Även om Norrland var ett välanvänt landskap i den svenska nationalromantiken och i turist- och Sverigefilmkonstruktionen, utgjorde det samtidigt en landsdel som exotiserades. Dess invånare behandlades ofta, både i realiteten och i kulturella konstruktioner, som ett slags et-

niskt *Andra* än den etniska svensken. Rochelle Wright har visat hur både samerna och Norrland framställdes som något delvis olikt det svenska, som en plats för magi och primitivism.¹⁹ Samerna konstruerades under dessa år (främst under 1950-talet) i den svenska filmen som etniskt avvikande i varierande grad. En del filmer försökte framhäva den samiska kulturen och öka kunskapen om den, medan andra visade upp en stereotyp eller negativ bild. Gemensamt för dem var ändå att de konstruerade samerna som en etnisk grupp, till väsentliga delar skild från den svenska kulturella gemenskapen. Den svenska staten främjade etniska svenskers inflyttning i samiska områden och den politiken påminner om den nordamerikanska vad avser urinvånarna där, skriver Wright. Detta tycks också gälla representationen i resefilmer. Jennifer Lynn Peterson skriver i en artikel om det amerikanska väst i tidiga resefilmer att indianer ställdes upp och visades i närbild, ”statically frozen in their wilderness context, semantically equated with the landscape. The Indians are thus essentialized, made into ahistorical ’primitives’ rather than mobile subjects with a history”.²⁰ Beskrivningen skulle lika gärna kunna gälla samerna i *Dollartåget*.

Men denna ”primitiva” äkthet punkteras i de följande scenerna. Den kvinnliga same som var uppställd tillsammans med Kung Bore, och därmed tycks stå i ett slags mytiskt förbund med vintern, dyker senare upp för att hämta några av turisterna till en ”äkta” samekäta för en övernattnig. Att inga andra samer syns, förutom ytterligare en kvinna som dyker upp nästa morgon för att mjölka fram färsk getmjölk till de besökande amerikanerna, förklaras av att de är ute och vaktar renarna. Att samma kvinna dyker upp i olika funktioner neutraliserar ”äktheten”. Istället blir det hela en sorts teaterföreställning – ett tivoli för vuxna, rika amerikanska resenärer som hungrar efter upplevelser. Därefter vidtar den långa resan till Narvik som filmas i andlösa naturbilder, nästan identiska med en annan tågrefsefilm, *Med jordens nordligaste järnväg – en färd Narvik-Riksgränsen* (1911). På återfärden stannar man till högt uppe på ett fjäll för att uppleva utsikten och midnattssolen. Speakern i *Dollartåget* säger apropå en plats i Värmland att den gamla världens atmosfär med sin charm och romantik har dröjt sig kvar. Och detta gäller generellt för filmer om Sverige som land, alltså då Sverige så att säga *spelar rollen* som land. Det pittoreska, det gamla, det ursprungliga som det kommer till uttryck i vissa naturbilder, bilder från byar och

folklied med människor i folkdräkter är det man i dessa filmer vill betrakta som en svensk essentialistisk *kärna* i nationens identitet. Med senare tiders kunskap om nationalismens avigsidor och konstruktionismens betydelse kanske man förväntar sig att denna essentialistiska bild av Sverige skulle förändras. Så har dock inte varit fallet.

Allt för Sverige – tillbaka till de svenska rötterna

Hösten 2011 sändes serien *Allt för Sverige* i Sveriges Television, ett slags reseprogram i modern tappning. Det var ett tävlingsprogram i åtta avsnitt där tredje eller fjärde generationens amerikaner, härstammande från svenska emigranter, kom till Sverige för att tävla om att få träffa sin svenska släkt. Svenskamerikanerna karakteriserade Sverige på ett likartat sätt i annonsering och recensioner av Sverigefilmerna under första halvan av 1900-talet. *Dollartåget* för vidare de föräldrade och stelnade föreställningarna om Sverige och det svenska, och i princip ingenting har förändrats i denna tv-serie. Ett exempel på detta är en scen, där deltagarna faller i gråt då de landstiger på svensk jord i idylliska Torekov, kysser marken och hälsas med orden ”Välkomna hem”. Att återbördas till jorden har blivit en metafor för att komma hem. Jord och nation förenas i en enhet där nostalgien kan frodas: ”Den nationella jorden görs mänsklig”, som Felicia Medved uttryckt det.²¹

Under seriens åtta avsnitt besöker deltagarna olika platser i Sverige, och de flesta är bekanta från både Sverigefilmer och *Dollartåget*. Vikingarna dyker åter upp då man lever vikingaliv på Birka och ror i långbåtar. Man firar midsommar i Järvsö och besöker det Duvemåla som i Mobergs roman blivit sinnebilden för emigranternas Småland. Som enda stad ägnas Stockholm ett helt program, men det är det vackra och officiella Stockholm som visas, inga bostadsområden eller industrier. Likaså bereds Sveriges invandrare pliktskyldigast ett visst programutrymme, men de som visas upp är romer vars situation kanske inte är den mest aktuella i en svensk nutid. På resan norrut hamnar man i Jokkmokk och programledarens förklaringar till var man geografiskt och kulturellt befinner sig är som en kalkering av *Dollartåget*: norr om polcirkeln, Lappland – midnattssolens land, här bor Sveriges indianer, och så ska deltagarna föras ”till en magisk plats långtifrån

civilisationen”. Åter konstrueras och reproduceras samma syn på Norrland som både sextio och nittio år tidigare. Den bild av Sverige som presenteras i programmen skulle eventuellt gå att förklara (eller urskulda) som en sorts postmodernistisk ironi, men programmet bygger knappast på denna estetik och föreställningar reproduceras likväl. I programmet visas ett mycket snävt urval av ”Sverige”, en konstruktion av en nation där mycket få svenskar egentligen känner igen sig.

Den essentialistiska synen på nationen får ytterligare bränsle av den biologism som präglar deltagarnas sökande efter sina svenska släktingar. Programledaren anger tonen då han utbrister att ”alla mycket väl kan vara ättlingar till vikingar”. Arv och härstamning framhävs som det väsentliga. En av deltagarna tycker sig se utseendemässiga likheter mellan sin mammas ögon och en deltagande samekvinnas och blir mycket rörd då hon tar detta som ett bevis för att familjelegenden om deras samiska ursprung är sann. En man läser om en avlägsen släkting och upplever tydliga likheter i personliga drag mellan honom själv och denne anförvant, som levde för över hundra år sedan. I programmet handlar det alltigenom om *förfäder* i en helt oproblematiserad, paternalistisk släkttavla där ”rötterna” framställs som avgörande för personen och identiteten. Stephanie Rains diskuterar just denna genealogiska problematik i samband med amerikaner av irländskt påbrå och den amerikanska och irländska populärkulturens uttryck för deras sökande efter ”rötter”.²² Hon visar dock att amerikaner med irländsk bakgrund i *realiteten* är mycket medvetna om att de under generationernas lopp har blandats upp och att de irländska ”rötterna” enbart utgör en liten del av deras genetiska arv. Att ”söka sina rötter” blir istället att förstå de olika vägar, möten, interaktioner med samhälle och kultur som varit en del av deras släktingars verklighet. Metaforen ”rot” blir i dessa fall missvisande för den praktik som faktiskt gäller för många människor. Man söker alltså inte ett ursprung eller en ”renhet” i essentialistisk mening, utan denna typ av släktforskning blir ett försök att förstå komplexiteten bakom den egna identiteten. Så går det ofta till i praktiken, betonar Rains, och ofta också i moderna populärkulturella representationer. Men den konservativa och essentiella synen lever också kvar där man vill förklara sin identitet utifrån monokulturella ”rötter” och där sociala och kulturella strukturer tillerkänns mindre betydelse. Och essentialism, biologism och monoetnicitet lever kvar med all önskvärd tydlighet i *Allt för Sverige*

där en rak, patriarkal linje frammanas mellan de svenskar som emigrerade till Amerika under 1800-talet och de amerikaner som nu figurerar i svensk television.

Den tid under vilken resefilmerna uppstod var präglad av nationalistiskt och biologiskt tänkande. Det uppseendeväckande är att de konstruktioner Sverige då tilldelades inte har förändrats alls under nästan hundra år. Filmen *Dollartåget* är inte så okomplicerad som den förefaller att vara på ett rent ytligt plan. I all sin skenbara anspråkslöshet och oskuldskraft reproducerar den föreställningar och synsätt som gagnar en essentialistisk, biologisk och nationalistisk syn på nationer och människor – en syn som numera förefaller vara än mer cementerad.

Noter

1. Till exempel sparbankens kampanjfilm *Följ med till Minnesota* från 1954, och *Svenskstadens vid Indiansjön* från 1956 som handlar om Jamestown.
2. Begreppet Sverigefilm är inte ett vedertaget begrepp på samma sätt som till exempel Danmarksfilm. Men innebörden är i stort sett densamma. För en diskussion om begreppet Danmarksfilm och dess olika innebörder, se Gunhild Agger, "Danmarksfilm – kan danskhed oversættes?" *Transformationer. Valda texter från International Association of Scandinavian Studies* (red.) Per-Erik Ljung (Lund: CSS, 2011).
3. Dag Blanck, *Becoming Swedish-American: the Construction of an Ethnic Identity in the Augustana Synod, 1860-1917* Uppsala: Uppsala universitet, 1997).
4. *Svenska Pacific Tribunen* 14/4 1926.
5. *Nordstjernan* 24/11 1922. För en närmare diskussion om de här filmerna, visningspraktiken och receptionen, se Ann-Kristin Wallengren "Svenskhet i diasporan – nationell film och den svenskamerikanska pressen" *Då och där, här och nu. Festskrift till Ingemar Oscarsson 2007* (red.) Magnus Nilsson, Per Rydén, & Birthe Sjöberg (Lund: Absalon, 2007) och Ann-Kristin Wallengren, *Film, migration, identitet. Sverige, Amerika och svenskamerikanen* (Lund: Nordic Academic Press, kommande 2012).
6. *Svensk filmografi, del 2, 1920–1929* (Stockholm: Svenska Filminstitutet, 1982), 226.
7. Ibid.
8. Ibid.
9. Citat ur *The Moving Picture World*, "Immigrants on Leviathan Witness First Americanization Pictures" November 1926 – ur Lee Grieveson, "Policing the Cinema: *Traffic in Souls* at Ellis Island" nr. 2 1997.

10. Att undervisa för ett amerikanskt medborgarskap är diskuterat av Marina Dahlquist, "Teaching Citizenship via Celluloid" *Early Cinema and the "National"* (red.) Richard Abel, Giorgio Bertellini & Rob King (New Barnet: John Libbey Publishing, 2008).
11. Enligt annonsen i *Svenska Amerikanaren Tribunen* 25/2 1943.
12. *Svenska Pacific Tribunen* 3/12 1942.
13. Pelle Snickars, *Svensk film och visuell masskultur 1900* (Stockholm: Aura, 2001).
14. Relationen tåg och film diskuteras utförligt i Lynne Kirby, *Parallel Tracks: the Railroad and Silent Cinema* (Exeter: University of Exeter Press, 1997).
15. Tom Gunning, "'The Whole World within Reach': Travel Images without Borders" *Virtual Voyages. Cinema and Travel* (red.) Jeffrey Ruoff (Durham: Duke University Press, 2006).
16. *Texas-Posten* 31/1 1946.
17. Arne Lunde, *Nordic Exposures. Scandinavian Identities in Classical Hollywood Cinema* (Seattle & London: University of Washington Press, 2010).
18. Snickars 2001, 71.
19. Rochelle Wright, *The Visible Wall. Jews and other Ethnic Outsiders in Swedish Film* (Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1998).
20. Jennifer Lynn Peterson, "'The Nations First Playground': Travel Films and the American West, 1895–1920", *Virtual Voyages: Cinema and Travel* (Durham: Duke UP, 2006), 93.
21. Felicita Medved, "The Concept of Homeland" *Migrants and the Homeland. Images, Symbols, and Realities*, (red.) Harald Runblom (Uppsala: Centre for Multiethnic Research, 2000), 83.
22. Stephanie Rains, *The Irish-American in Popular Culture 1945–2000* (Dublin & Portland, Or.: Irish Academic Press, 2007).